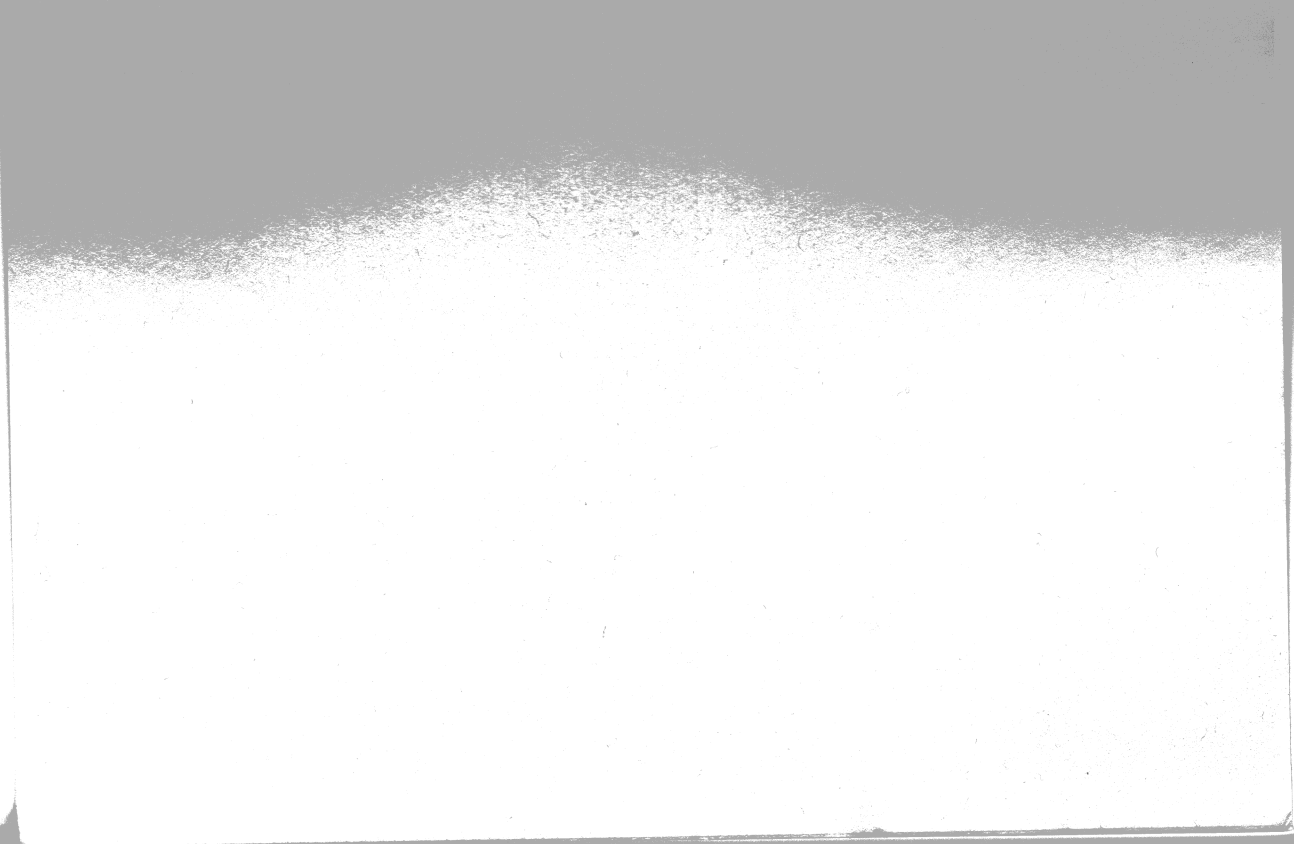


MAURIZIO VIRDIS

**L'IMMAGINE DELLA CASTRAZIONE:
UN TEMA RICORRENTE NELLA
LETTERATURA FRANCESE
DEL MEDIOEVO**



MAURIZIO VIRDIS

**L'IMMAGINE DELLA CASTRAZIONE:
UN TEMA RICORRENTE NELLA
LETTERATURA FRANCESE
DEL MEDIOEVO**

Finito di stampare presso la
LITOGRAFIA COOP. CUEC/Cagliari
nel giugno 1983

“C'è qualcosa che non è un mito pur essendo stato formulato da Freud insieme all'Edipo, ed è il complesso di castrazione.

“In questo complesso troviamo la molla principale di quella sovrersione che stiamo tentando di articolare con la sua dialettica. Giacché, propriamente sconosciuto fino a Freud che l'introduce nella formazione del desiderio, il complesso di castrazione non può più essere ignorato da nessun pensiero sul soggetto.

[...]

“Certo è un osso duro. Essendo appunto ciò che noi proponiamo, cioè strutturale al soggetto, essenzialmente esso costituisce quel margine del soggetto che ogni pensiero ha evitato, saltato, agitato o tappato ogni volta che in apparenza è riuscito a reggersi su un cerchio: dialettico o matematico che sia tale pensiero.”¹⁾

Così si esprime Lacan che pone il complesso di castrazione come elemento essenziale e fondamentale nella costituzione della storia del soggetto del-

1). Lacan, *Scritti*, trad. it., pp. 823-824.

la sua dialettica, del suo proprio ritrovamento. Elemento tanto fondamentale che la letteratura francese del medioevo - che ha sempre posto fra i suoi temi fondamentali l'analisi e la rappresentazione del ruolo dell'individuo nella società e dell'amore come perno su cui tale ruolo si imposta - vi ha dovuto fare i conti riconoscendolo in più di una occasione come tappa fondamentale di identificazione individuale e fin'anche di riconoscimento del soggetto come soggetto sociale.

Ci proponiamo in queste pagine che seguono di analizzare quei testi in cui il tema della castrazione appare in tutta la sua evidenza come elemento strutturale di importanza determinante nell'economia testuale.

MARIE DE FRANCE: UN'ETICA NATURALISTICA

Guigemar

Questo *lai*, che metaforicamente mette in scena il processo di maturazione dell'uomo e l'acquisizione della problematicità e fragilità dell'esistenza in quanto tale, imposta tale processo sul rapporto fra l'individuo e la propria immagine e, parimenti fra la propria immagine ideale (quella dell'essere pieno, intero) e l'immagine reale (quella dell'essere manchevole, castrato).

Guigemar, soddisfatto di sé e della propria immagine di potenza, rifiuta qualunque amicizia e qualunque contatto con l'altro sesso; quell'immagine che egli insegue e che gli si costituisce con l'andare a caccia (*deduiz* che *forment li plest!*) è la sua maggiore passione; nella caccia Guigemar manifesta la propria padronanza di sé attraverso l'accarramento dell'oggetto introiettato, figura piena del narcisismo questa: egli insegue nell'andare a caccia nient'altro che se stesso, e infatti si ritrova, o meglio ritrova la propria immagine nella cerva ermafrodita, immagine della sua completezza e soddisfazione. Ma la saetta, metafora dello sguardo, con cui Guigemar vuol catturare la propria immagine, pur ferendo a morte la cerva, rimbalza sullo

zoccolo di essa e, di rimando, va a ferire *en la cuis* se colui che l'ha scagliata; la cerva muore, Guigemar è ferito: l'immagine svanisce, colui che ne è il reale speculari resta castrato; la padronanza di sé (riflessa come immagine ideale nella cerva ermafrodita) che si crede di ottenere attraverso l'atto di appropriazione, svanisce non appena l'atto è compiuto: la castrazione è una conseguenza necessaria e necessariamente prodotta da ciò che si aspira ad essere. In questo fine mancato è il destino di Guigemar che la cerva morente egli enuncia: la sua piaga non sarà guarita se non da colei che per lui soffrirà d'amore e per la quale egli soffrirà altrettanto. Destino secondo cui, per il soggetto giunto a maturazione, l'atto che gli rende soddisfazione lo lascia, per ciò stesso, svuotato di quel godimento che costituiva la ragione e il fondamento della sua identificazione, e che contemporaneamente lo pone in balia del desiderio, di quel desiderio che è posto al di là della soddisfazione e che si origina proprio dal fine mancato, dalla castrazione; desiderio che significa tensione verso un ritrovamento-identificazione di sé che non si esaurisca nella soddisfazione ma che venga alimentato da un pari desiderio altrui.

Ci troviamo così di fronte a una figurazione del processo di maturazione: Guigemar si scopre improvvisamente manchevole, si rende conto che il suo io, che credeva talmente pieno da poter sintetizzare i due sessi, non può bastare a se stesso, che non gli è più sufficiente l'introiettamento degli og-

getti esterni, che la propria immagine non può ritrovarla nell'iterazione continua di un processo di inseguimento-appropriazione, ma soltanto in un rapporto di interpersonalità; la sua immagine ideale (piena, intera) può essergli costituita solo da qualcuno che sta al di fuori di lui e per il quale egli diventi una parte essenziale, "un oggetto che abbia [per questo qualcuno fuori di lui] lo stesso valore di limite che, in rapporto alla sua libertà, ha il proprio corpo". 2) Ma ciò nella stessa misura in cui egli assume questo qualcuno nella stessa dimensione di limite.

In altre parole: il ritrovamento di sé che Guigemar, nella sua infanzia, credeva di poter effettuare attraverso l'appropriazione degli oggetti esterni (miraggio infantile dell'autopadronanza) esaurisce la soddisfazione ottenuta in un limite di autoappagamento, distruggendo così la stessa immagine di sé, il miraggio di padronanza, col che il soggetto si sente manchevole, castrato. Guigemar percepisce tale manchevolezza la caducità della propria immagine e, insieme, il fatto che questa può essere ricostruita da qualcosa/qualcuno che sta al di fuori di sé e con il quale egli si leghi in un legame interpersonale, in un legame di reciprocità d'amore; percezione cioè del fatto che la propria immagine è dipendente da ciò che sta al di fuori dell'io, e superamento quindi del processo di introiezione di ciò che è esterno, come processo di identifica-

2). J. Lacan, *Il seminario. Libro I*, trad. it., p. 268.

zione. L'episodio della cerva figura quella folgore in cui l'individuo passa dalla infanzia alla maturità, dal sentimento di onnipotenza al sentimento di dipendenza da ciò che sta fuori di sé: dipendenza che assume il significato di relazione d'amore quando, nell'altro della relazione, si veda colui che può riscattare il perduto sentimento di padronanza attraverso la ricostruzione della propria immagine ideale. La maturazione significa anche il raggiunto primato della sessualità genitale: la ferita è castrante, ciò che della propria immagine va ricostruito è il fallo.

Il testo ha dunque introdotto l'immagine della lancia fallica e ha istituito il fallo come elemento strutturante attraverso una doppia opposizione semantica: *vorrei/sono: ero/sono* (figurativamente rappresentate dalla opposizione cerva-immagine ideale (nel suo essere ermafrodito) / Guigemar-immagine reale (nella sua intrinseca mancanza) la prima posta sull'asse sincronico (*possibilità/attualità / attualità*), la seconda sull'asse diacronico (*passato / presente*); la prima modula il testo su tonalità statico-liriche, la seconda su tonalità dinamico-narrative suscettibili di attualizzarsi effettivamente in una narrazione qualora i termini di entrambe le opposizioni vengano investiti semanticamente dai semi narrativi *situazione stabile, situazione instabile*. E difatti il testo sarà, come è proprio del genere letterario del *lai*, un impasto di entrambe le tonalità; da una parte l'opposizione statica rimane latente sullo sfondo e al di là degli

avvenimenti, i quali anzi talvolta la rigenerano: Guigemar sarà, sempre e costantemente nella sofferenza amorosa, nella necessità ansiosa di riunirsi alla sua donna, sempre in bilico fra il *vorrei* e il *sono*, e d'altronde è la stessa dama a paventare intuitivamente la possibilità della separazione, di modo che la coppia oppostiva modulata sulla dimensione lirica viene testualmente iterata; dall'altra parte si producono delle effettive mutazioni e passaggi da uno stato all'altro e la situazione compromessa viene riportata ad equilibrio, e d'altronde l'opposizione *vorrei / sono* viene presentata nella sua genesi, come s'è visto.

Comunque la ferita castrante viene ad assumere nel testo il valore di elemento di bilico, di discriminare fra i due termini di entrambe le opposizioni. Essa, imperfezione prodotta dal riflesso, mette virtualmente in moto una storia, la storia del (di ogni) soggetto, quella stessa storia che nella lirica provenzale rimane sul suo limite potenziale per dar luogo alla visione estatica e atemporale in cui il soggetto, attraverso l'oggetto, ricostituisce la propria immagine, rimandando l'atto in una virtualità infinita in cui il soggetto si ritrova, al limite della perversione, in un futuro attualizzato in presenza, precorso nella mente, ma inattuato nei fatti, talché esso (il soggetto) possa ritrovarsi nel *joy*, in una visione del godimento visto però al di qua di esso, in quanto la *realità* (la realtà del piacere) lo limita e lo nega. Rinuncia al godimento e alla sua attuazione, per una scelta di inattualità e di visione: nella lirica proven-

zale si è presi sempre e solo in quella dicotomia sin-cronica *vorrei/sono* che annulla il tempo (*ero/sono/sarò*) e la storia -e con essa la narrazione. Se una cosa attualizza la lirica provenzale, ciò è la volontà di porre in oblio la propria menomazione sostanziale per contemplare l'immagine ideale di sé (con la eccezione forse di Rimbaud d'Aurenga il quale, come più in là vedremo, la menomazione, la castrazione la riconosce, l'accetta e in qualche modo la teorizza): tutto ciò significa naturalmente la rinuncia ad agire e dunque a farsi storia.

Una situazione del genere è adombrata in qualche modo in un altro */ai* di Marie de France, nel *Chaitivel*, dove il canto che al protagonista viene dedicato - o meglio che egli si fa dedicare, intitolandose, e dandogli quindi il *sens* - è una storia di ricompensa alla melanconia che gli deriva dalla menomazione-mancanza subita; ricompensa che è però comunque la storia di una storia, la storia della *sua* storia che, se anche viene eternizzata nel */ai*, e quindi nullificata, è tuttavia esistita; e l'allungamento del tempo viene prodotto non per esorcizzare lo scacco subito, non per allontanare la minaccia della mancanza, della castrazione che si vuole evitare, ma per erigere lo scacco a ruolo primario nel contemplarlo in coscienza acquisita; quindi canto del godimento mancato e non canto del godimento rinviato nel sacrificio: dove nella lirica provenzale si tratta di un sacrificio volontario, qua si tratta di ritrovarsi sacrificati dal desiderio altrui, si tratta di un sacrificio a posteriori. Il Chaitivel capisce a

posteriori, dopo che la sua storia si è compiuta, ciò che i trovatori capiscono in anticipo; la storia viene dunque a costituire il protagonista come soggetto facendogli acquisire coscienza della fenomenologia del suo desiderio, attraverso la storia il protagonista riacquista ciò che ha perduto, riacquista possesso della sua immagine ideale attraverso il sacrificio di quella reale. Quindi il */ai*, attraverso l'autointitolazione da parte del Chaitivel, più che storia di una storia diviene storia della sua stessa scrittura, storia del suo assumere senso, processo in cui l'essenza della storia finisce per svanire nel momento in cui il protagonista, ponendosi al di fuori di essa, ne assume il contenuto ritrovandosi.

La storia è comunque una premessa irrinunciabile per Marie de France, anche in quei */ai* che l'aboliscono. E, per ritornare al Guigemar, abbiamo visto come essa venga messa in moto dalle parole della cerva morente che enuncia a Guigemar il suo destino; viene messa in moto da quella che è l'essenza stessa della struttura del soggetto. Ma se Guigemar ha appreso quale struttura potrà costruirlo, egli tuttavia deve ancora costruirsi. La cerva gli ha detto soltanto come potrà guarire, ma non dove, nè da chi potrà essere guarito: nella fulminazione maturante Guigemar ha intuito la propria insufficienza e la natura di essa, ma non ha capito il processo che lo porti a saturare questa insufficienza. Quest'ultima gli ha posto la coscienza dell'alterità (la guarigione sarà opera di qualcun altro), ma egli resta nell'incapacità di arrivarvi dopo che da

tanto tempo l'ha abolita, attraverso l'autosoddisfacente introiettamento dell'estraneo. Per questo Guigemar si trova esmaiez, egli

Començat sei a purpanser
 En quel tere purrat aler
 Pur sa plaie faire guarir,
 Kar ne se voelt laissier murir.
 Il set assez e bien le dit
 K'unke femme nule ne vit
 A ki il aturnast s'amur
 Ne kil guaresist de dular.

(vv. 125-132)

Il territorio della donna è per lui un territorio straniero; ma mentre egli vorrebbe conquistarlo razionalmente (*començat sei a purpanser...*), è invece un processo irrazionale che dovrà farglielo riacquistare, sarà l'oblio di sé che lo dirigerà in territorio straniero, ma comunque a buon porto; egli dovrà rinunciare alla propria pretesa capacità, alla propria autonomia, per poter vedere la propria immagine ideale costituirsi nelle mani altrui. La nave magica prende così il valore di metafora della casualità necessitante che è il nascere del desiderio. In un primo momento Guigemar pensava alla cura della propria ferita come ad un bisogno; lucidamente egli cerca e domanda un dove recarsi (si vedano i già citati versi 125-126, e il verso 325 in cui Guigemar, rivolgendosi alla dama, le dice "*Ne sai u ele [la dama*

che potà guarir[lo] seit trovee". Ma la piaga è invece fonte di desiderio, al di là del bisogno e della richiesta, la cura viene dal luogo da cui meno si pensa di trovarla e da chi non ne è richiesto, ma anticipa invece la richiesta che si trova così ammutolita. Guigemar entra nella nave e, come dirà poi alla dama, "*si fis folie!*" (v. 328), in quanto non ha potere su di essa, "*la neif ne puis gouverner*" (v. 336); e d'altra parte egli s'era addirittura meravigliato dell'esistenza di essa: "*En la cuntree nel país/N'out unkes mes oï parler/Ke nefs i peüst arriver*" (vv. 162-164). La castrazione, la perdita della propria padronanza l'ha posto nella dipendenza di un'alterità che, sconosciuta sino ad allora, sfugge alla coscienza e alla manovrabilità razionale. Con la castrazione Guigemar ha subito la perdita della propria immagine ideale, la perdita dell'io che l'ha posto in dipendenza dell'alterità, di cui egli però non potrà appropriarsi e che non potrà introiettare come finora aveva fatto con gli altri oggetti: l'alterità potrà ricostituirlo solo se essa rimane tale. La ferita castrante è di tale natura che può essere guarita soltanto da chi avrà, di per sé, il desiderio di farlo, soltanto se si pone come causa della altrui volontà di guarigione.

Il testo comunque abbozza soltanto sul limite il contrasto fra bisogno e desiderio, fra sessualità oggetto e sessualità desiderata, non ammette né sviluppa la possibilità di una sessualità oggetto; il testo nel suo svolgersi oggettivo passa al di là

di questa opposizione: il rapporto sessuale, o meglio, il rapporto intersessuale fra i due sessi viene direttamente immesso nella sua "verità ideale" che, una volta realizzata, non può più dissolversi. L'unione fra i due sessi deve essere costituita una volta per tutte, essa non ha né un prima né un poi, su di essa deve basarsi il soggetto, il quale pure deve essere costituito una volta per tutte. Esso deve venire a porsi come paradigma della naturalità e della socialità. Il /ai infatti, nonostante le apparenze, non è una storia basata sull'individuo, o quanto meno non è basata sull'individualità come obbiettivo semantico fondamentale; essa è un mito di fondazione della naturalità e della socialità saldate insieme dalla cerniera della sessualità, sia pure vista sotto la dimensione individuale. Ecco perché le possibilità intrinseche alla storia dell'individuo sono saltate nel testo, o semmai sono viste solo sull'asse paradigmatico (il *dove* ricercato razionalmente da Guigemar); ciò che interessa è la struttura del soggetto nei suoi termini essenziali e antonimici: Guigemar che mi sconosce il femminile (prima, innaturale, asociale), Guigemar che ritrova sé stesso nel rapporto con la dama (poi, naturale, sociale), e la castrazione che, motore del desiderio, segna, staticamente, il limite fra i due termini opposti, dinamicamente, il passaggio da un termine all'altro.

E infatti una volta che il desiderio, dopo l'approccio con la dama, viene finalmente riconosciuto da Guigemar, dopo che la ferita fisica si trasforma in

ferita psichica, d'amore, attraverso le amorevoli cure che la dama di essa si prende - dopo cioè che il testo acquisisce alla castrazione un valore immaginario - Guigemar può dirsi ritrovato a sé stesso, o meglio immaginarsi ritrovato, in quanto ancora non si è costituito; egli ora soffre le pene d'amore per la paura di un rifiuto, per l'angoscia che scaturisce dal conflitto fra il timore di quella terra che ancora gli rimane straniera e il timore di dover vivere altrimenti a *reburs*

Pur ceo qu'il ert d'estrage tere
Aveit pouër, s'il li mustrast,
Qu'el l'enhaist e esloinast.
Mes ki ne mustre s'enferhtë
A peine en peot avoir santé.
.....

Guigemar eime durement:
U il avrat hastif securs,
U li esteot vivre a reburs.
(vv. 478-498)

Vivre a reburs, al contrario dunque, ma al contrario di che? Già aveva detto Marie che in Guigemar "*De tant i out mespris Nature/Ke unc de nule amur n'out cure*" (vv. 57-58) e, nel passo qui sopra riportato, ci ripete che "*Amur est plaie dedenz cors/E si ne piert nient defors;/Ceo est un mal ki lunges tient,/Pur ceo que de Nature vient.*" (vv. 483-486). A *reburs* sembrerebbe dun-

que significare contro natura, contro *amour*, contro la *plais dedenz cors*, contro il *mal* che *de Nature vient*, contro la castrazione, in altre parole, che genera l'*estranger tere*, l'alterità, l'altro sesso. Il *lai* si pone dunque come mito di fondazione di ciò che è *naturale*: dell'esistenza dei due sessi, e della necessità del rapporto che, fra di essi, è mediato dal desiderio: dalla castrazione. Cosicché innaturale è l'*interezza* di Guigemar prima della castrazione, mentre sarà naturale l'*interezza* recuperata attraverso lo scambio amoroso. La castrazione diviene cioè il tramite che porta al raddrizzamento di uno stato naturale distorto e raddoppia le opposizioni che il testo aveva dapprima posto (*vorrei / sono ::ero / sono*) con l'opposizione *innaturale / naturale*, ponendosi una volta come bilico e discriminazione fra i due termini di essa; è la castrazione che fa passare da uno stato innaturale, che misconosce l'esistenza dei due sessi, a uno stato naturale che necessita questa esistenza, che significa esistenza dell'amore o, come unica alternativa, la morte (Eros e Thanatos ancora una volta congiunti!):

Mes nepurquant bien s'aparceit,
Si par la dame n'est gariz,
De la mort est seürs et fiz
(vv. 396-398)

E l'opposizione *innaturale/naturale* si rispec-

chia poi nell'opposizione *asociale/sociale*. (2 bis):

Nuls ne se pout aparceveir
Ke il volsist amour aveir:
Pur ceo le tienent a *peri*
E li estrange e si ami
(vv. 65-68)

Guigemar è dunque considerato *peri*, perso alla società; e d'altronde quando egli, dopo essere stato scoperto dal marito geloso della dama, ritorna in patria, i suoi amici

Femme voleient qu'il preisist
(v. 645)

L'essere congiunto con una donna è dunque una richiesta sociale. Ed anche per la dama si può dire altrettanto: ella infatti è tenuta segregata da un marito vecchio, impotente e geloso, riguardo

2 bis) Si veda al proposito R. T. Pickens, *Thematic Structure in Marie de France's Guigemar* "Romania", 95 (1974), pp. 328-341. Qui l'Autore pone la connessione fra naturalità e socialità: "Because Nature has caused the problem there appears to be disharmony in the creative scheme, since personality as well as society are ideally thought of as reflection of universal order" (p. 332), per cui "tension is maintained between Guigemar's personal and social lives, and his destiny is not fulfilled until they have been ordered and integrated" (p. 330); così "the action of the *lai* is concerned with the process by which Guigemar is made conscious of his sexuality, his true identity as a man, and his ability to love." (pp. 334-335). Coscienza di cui è tramite la cerva "hermaphrodite" che l'Autore vede come "Guigemar's 'double'" (p. 335).

al quale, se anche si può dire che

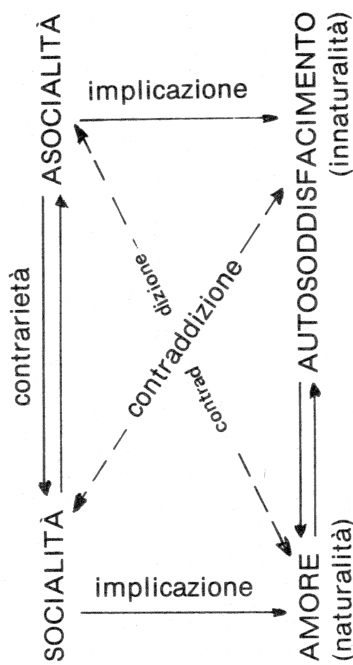
...ceo purporte la nature
Ke tuit li vieil seient gelus
(vv. 214-215)

cioè che la *natura* lo porti ad essere geloso, va anche notato come egli commetta una trasgressione:

Tels est d'eage le trespas!
(v. 217)

commenta Marie de France; la gelosia è una "naturale", conseguenza dell'aver trasgredito l'ordine naturale delle cose che impedirebbe a un vecchio di avere una moglie giovane; e l'intervento in prima persona del narratore implica, di per sé, un giudizio, una condanna etico-sociale.

Ed ecco dunque costituito un mito che, come ogni mito, congiunge ciò che è naturale con ciò che è sociale, culturale. Potremmo schematizzare questo congiungimento ideologico attraverso uno schema greimasiano - che qui sotto presentiamo - il quale articola la struttura elementare della significazione - in questo caso del nostro mito - attraverso relazioni di contrarietà, di contraddittorietà, di implicazione:

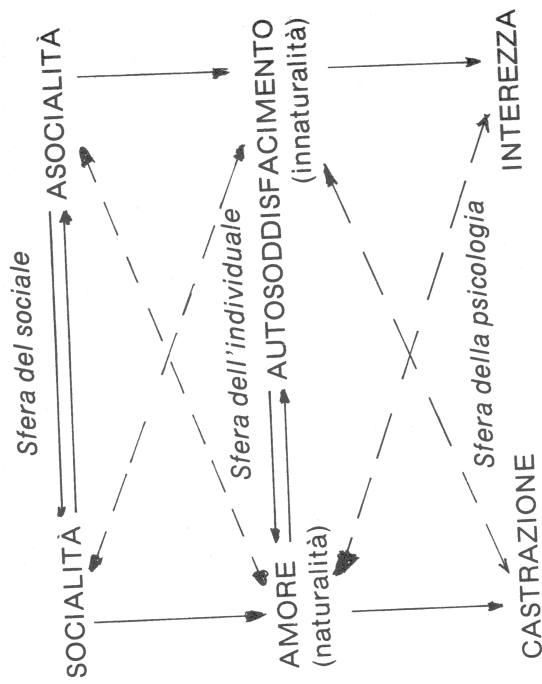


i termini in opposizione, in relazione di contrarietà, **SOCIALITÀ** / **ASOCIALITÀ** implicano rispettivamente e sono contraddetti inversamente dai termini **AMORE** (considerato, come abbiamo visto, fatto *naturale*) e **AUTOSODDISFACIMENTO** (considerato fatto *innaturale*). La socialità implica quindi l'amore (ciò che è naturale) così come l'asocialità implica l'autosoddisfacimento (ciò che è innaturale); l'ordine della socialità implica l'ordine della naturalità: ciò che è sociale è, di per sé, naturale, anche se ovviamente la testura mitica presenta le cose in maniera invertita: Guigemar è ritenuto *peri* in quanto "*De tant i out mespris Nature*", in quanto la sua "*innaturalità*" lo esclude dalla società, implica cioè la asocialità.

Ma i termini **AMORE** e **AUTOSODDISFACIMENTO** (contraddittori dei termini contrari **SOCIALITÀ** e **ASOCIALITÀ**) sono termini che

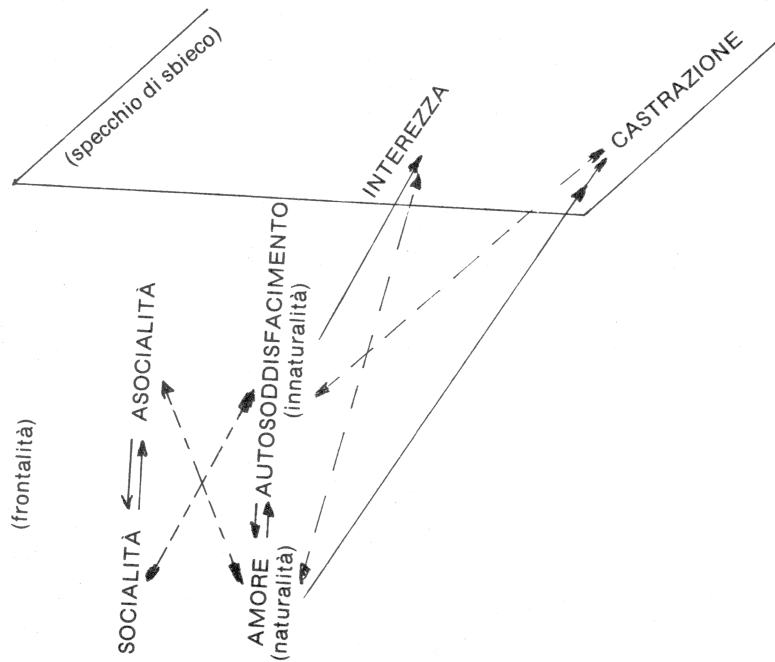
si riferiscono anche alla modalità dell'esistenza: la naturalità e l'innaturalità sono quindi presentati come fatti attinenti al modo in cui si pone l'esistenza individuale; sono cioè le modalità esistenziali che, a secondo delle relazioni istituite dalla sintassi della storia, implicano o contraddicono le modalità sociali; o, che è lo stesso, la *socialità* e l'*asocialità* sono istituite rispettivamente dalla modalità *naturale* o *innaturale* dell'esistenza dell'individuo.

I termini AMORE e AUTOSODDISFACIMENTO, implicazioni individuali del sociale, hanno però, a loro volta, delle implicazioni su quella che è la sfera psicologica dell'individuo, sulla sfera cioè dell'immagine che questi ha di sé: l'amore ha come implicazione la *castrazione* (l'immagine manchevole), l'*autosoddisfacimento* ha come implicazione l'*interezza* (l'immagine completa). Potremmo così presentare il quadro semantico completo della nostra storia-mito nella maniera seguente:



Ma a questo punto c'è da dire che il testo pone una inversione d'ordine valutativo rispetto ai termini dello schema semantico; infatti mentre i termini implicati *socialità* → *amore* (*naturalità*) sono dell'ordine positivo e i termini implicati *asocialità* → *autosoddisfacimento* (*innaturalità*) sono dell'ordine negativo, le loro implicazioni sulla sfera della psicologia individuale si pongono secondo un ordine valutativo invertito: l'*amore* implica la *castrazione* (fatto negativo per l'individuo), e l'*autosoddisfacimento* l'*interezza* (fatto positivo). Perché sia sociale, e quindi naturale, l'individuo deve passare attraverso un'immagi-

ne negativa di sé: attraverso l'immagine della propria insufficienza fisica: positivizzare la castrazione e negativizzare l'interezza. Operazione che a tutta prima sembrerebbe impossibile a compiersi, e che in effetti viene compiuta solo grazie a un ribaltamento di visione che raffigureremo tramite un ribaltamento prospettico dello schema semantico qui sopra proposto:



Ribaltamento prospettico per il quale l'individuo vede i termini relativi alla propria psicologia come su di uno specchio posto di sbieco rispetto alla frontalità dello schema dei termini relativi alla sfera del sociale e alla implicata sfera dell'individuale; se, come è convenzione, si leggono sulla sinistra i termini valutati positivamente e sulla destra i termini valutati negativamente, l'individuo vedrà, in questa distorsione prospettica, il proprio positivo psicologico, la propria interezza stare dalla stessa parte del positivo sociale-naturale, dalla stessa parte cioè dell'amore, l'individuo vedrà dunque la propria interezza realizzata nell'amore.

Egli cioè dovrà recuperare il fallo perduto attraverso la mancanza altrui che glielo restituisce; ma l'immagine della castrazione, implicata *realmente* dall'amore, sarà sempre latente al durevole rapporto amoroso: è questo il significato del nodo amoroso che Guigemar e la donna si scambiano, patto che congiungerà nel desiderio, al di là del bisogno, i due amanti, e che impedirà loro ogni rapporto improntato a mere ragioni di possesso o di piacere, che renderebbero impossibile a ciascuno dei due di ritrovare la propria interezza. 3)

3) Cfr. E. J. Mickel, jr., *A Reconsideration of the lais of Marie de France*, "Speculum", XLVI, 1 (1971), p. 46: "The force and violence, are the symbols of their vow, a vow not made because an imperious love permitted no other solu-

Alcune parole per concludere. Come abbiamo precedentemente visto, Guigemar aveva trovato la sua donna in un paese straniero, era cioè dovuto uscir fuori dal suo sé per poterla trovare, ma la dama potrà essere posseduta durevolmente soltanto se essa viene a vivere nella terra di Guigemar, cioè soltanto se essa viene esiliata dal proprio sé femminile e inglobata nel sé maschile. Ella, posta di sbieco rispetto alla psicologia dell'uomo - quello sbieco che è la congiunzione dei sessi sotto il segno del desiderio e che significa il ribaltamento del sociale nell'individuale maschile - dovrà, come dice J. C. Huchet, rinunciare a sé stessa per poter esistere "... la femme paie cher le prix du plaisir d'avoir à inscrire en ella une blessure, la marque visible du manque, qui n'est pas pour elle originelle, seulement une preuve d'amour" 4). Nella sua terra l'esistenza amorosa le è impossibilitata dalla segregazione impostale dal marito impotente, dalla mancanza fallita! Troviamo qui prefigurata quella posizione mitica del femminile che il *Bisclavret* espliciterà più articolatamente.

tion, but because their interest was not in delight and cupidity but in the person."

4). J. C. Huchet, *Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age*, "Poétique", 48, 1981, pp. 407-430.

Bisclavret

Se il *Guigemar* è un mito che fonda la "naturalità" dell'amore e la sua modalità di porsi, il *Bisclavret* è un mito di fondazione della "natura" dei sessi; ed anche qui la castrazione si pone come elemento fondamentale della storia. Il primo *lai* poneva la separazione dei sessi nella castrazione maschile e la necessità della loro riunificazione come guarigione di questa ferita, il *Bisclavret* pone invece la fondazione dei sessi sulla irrecuperabile castrazione femminile, e sul conseguente esilio della donna dal mondo maschile: dalla società. La castrazione, segno della "natura" della donna, è presentata da questo *lai* come la punizione di una colpa che ella avrebbe commesso nei confronti della socialità (dell'uomo): dato naturale e dato sociale sono, anche qui, connessi, e in maniera ben più evidente che nel *Guigemar*. M. Faure mostra l'importanza della funzione del re in questo racconto, rimarca il significato dell'accostarsi a lui da parte del *Bisclavret*, e l'esilio che il re impone alla moglie del *Bisclavret* dopo che questi l'ha con rabbia *esnasee* (le ha strappato il naso, metafora dell'atto castrante) 5) E qui dunque evidente il porsi in termini di indipendenza strutturale dei temi della *naturalità* e della *socialità* e

5). M. Faure, *Le Bisclavret de Marie de France, une histoire suspect de loup-garou*, "Revue des langues romanes", LXXXIII, 2 (1978) pp. 345-356.

il nesso logico che il racconto istituisce fra di loro: alla privazione naturale della donna (che ella perpetua nella sua discendenza femminile: *Plus des femmes del lignage, / C'est veritez, senz nes sunt neies / E sovent ierent esnasees.* -vv. 312-314). La donna è dunque tale perchè si è resa colpevole, e la sua natura è vista come una punizione che si traduce in una "mancanza" naturale e sociale. Ed è da notare che le due punizioni - castrazione ed esilio - le sono inflitte in due momenti diversi da due attanti diversi: la castrazione le è inflitta dal marito tradito nella sua buona fede, l'esilio le è inflitto dal re, dall'autorità sociale e politica che si è vista danneggiata in un suo suddito.

Ma a questo punto conviene chiedersi in che cosa consista effettivamente la colpa della donna. Ella si è resa colpevole di aver sottratto i vestiti al marito, lasciandolo così in preda alla propria bestialità, e di averlo conseguentemente escluso dalla società. Sono così poste due posizioni equivalenti: *asocialità / socialità :: nudità / essere vestito*: ora, se la prima opposizione riguarda lo status socio-naturale, la seconda riguarda la modalità pratica di attuazione di questo status, le modalità di essere che l'individuo viene ad assumere nel trovarsi sull'uno o sull'altro versante della prima opposizione. La socialità può inverarsi attraverso una repressione della bestialità istintuale, qui rappresentata dalla nu-

dità (o, che è lo stesso, dal trasformarsi dell'uomo in lupo mannaro). E poichè la donna s'è resa padrona degli abiti del marito, ella s'è, per ciò stesso, resa arbitro del destino di lui in quanto s'è venuta semanticamente a porre come fulcro delle opposizioni in questione. Ma, come mostra J. C. Huchet (*op. cit.*), la nudità equivale all'assenza di desiderio, la donna "vient lever le voile derrière lequel se trament les mystères du désir qui président à la vie sexuelle. Voile qui, absentant l'organe, lui donne le statut d'objet du désir, éternellement en défaut. [...] En vouant son époux à la nudité, la dame déchire l'imposture dont se nourrit le désir. L'homme est nu, manquant. Envols sont les oripeaux qui tissent l'illusion dont s'autorise le désir et dont se parent l'homme et la femme pour assurer le succès de leur rencontre" (*op. cit.* p. 414).

L'uomo dunque, privato degli abiti, è posto al di là del pudore, e viene a trovarsi castrato simbolicamente in quanto il suo fallo viene a mancare nella sua funzione di oggetto di desiderio, funzione simbolicamente determinata dalla sua assenza. A tale mancanza l'uomo potrà sopperire solamente recuperando l'abito che, velando l'oggetto, lo istituirà simbolicamente. Il che potrà avvenire grazie all'aiuto del re, dell'autorità sociale che si pone come contrappeso rispetto alla donna. Anch'egli infatti si pone come fulcro fra i due termini di entrambe le opposizioni che il nostro testo attualizza.

Donna e re dunque arbitri del destino sogget-

tuale dell'uomo, arbitri del suo essere asociale e nudo o altrimenti sociale e vestito; questo però sul piano logico-acronico del testo; sul piano dinamico-narrativo invece il re agisce facendosi fulcro solo dei termini della prima opposizione, quella del sociale; egli vuol recuperare l'uomo alla società, che significa razionalità, riconoscendo in lui *sen d'hume* sotto l'aspetto ferino:

Ceste beste ad entente e sen
(v. 157)

e riconoscendolo alla fine, attraverso il suggerimento di un consigliere, come un "suo" uomo, quel

.....chevalier
Que taunt [egli soleva] avoir chier,
Ki lung tens ad esté perduz

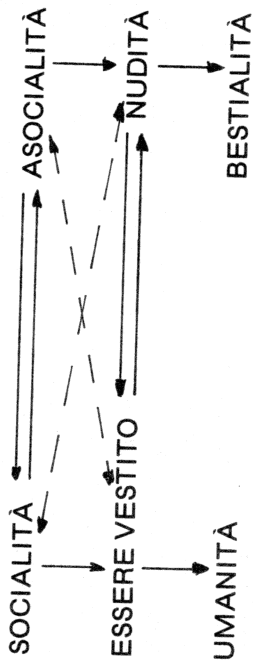
(vv. 251-253)

La donna invece agisce facendosi fulcro soltanto dei termini della seconda opposizione, quella delle modalità individuali dell'esistenza: ella teme nel marito la nudità, segno dell'istintualità sfrenata

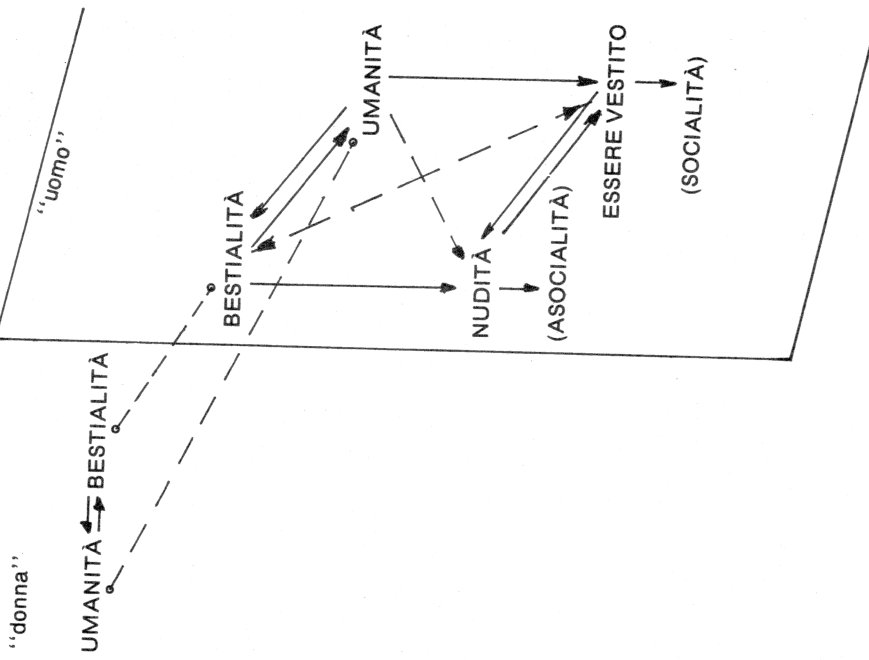
nella quale è vissuto finora il loro rapporto amoroso ("comme si la sexualité, dans la joute des corps, allait gommer la ligne de partage entre l'homme et la bête et - qui sait? - simultanément, faire découvrir à la femme sa propre bestialité, l'horreur nue de sa jouissance" (J.C. Huchet, *op. cit.*, p.414); istintualità che rigetta l'uomo nella bestialità (che lo rende bisclavret).

Una nuova opposizione viene quindi a istituirsi nel testo: *bestialità / umanità*. I rapporti - acronici e narrativi - che il testo viene a porre fra questa nuova opposizione e quelle già precedentemente viste differiranno a seconda che si pongano in relazione al punto di vista del re, e del Bisclavret (e saranno questi i rapporti che il mito porrà e istituirà definitivamente), o in relazione al punto di vista della donna.

Il re istituirà acronicamente uno schema in cui le opposizioni vengono poste su di una superficie piana e vengano legate fra di loro da legami di implicazioni a catena; sintatticamente egli negherà la *asocialità* del Bisclavret, implicante la *nudità* la quale implica a sua volta la *bestialità*, ridonando gli abiti, che implicano l'*umanità*, al Bisclavret che ritorna quindi alla *socialità*:



La donna invece pone uno schema di rapporti che è insieme invertito rispetto a quello del re e visto in una relazione di specularità fra sé e il marito. Ella pone come opposizione cardine *umanità / bestialità* con l'opposizione implicata *essere vestito / nudità* (mentre le implicazioni nel sociale sono per lei di nessun conto: per questo, nello schema che qui sotto presentiamo, le porremo tra parentesi):



Anche questa volta, se stabiliamo che sulla sinistra si leggono i valori positivi e sulla destra quelli negativi, la donna vedrà come positiva la propria umanità e la bestialità del marito, vedrà cioè la propria positività, la propria umanità riflessa nella bestialità del marito: ella per affermare la propria umanità deve contemporaneamente affermare la bestialità di lui, deve cioè sottrargli gli abiti; la propria salvezza e la perdita di lui sono valori complementari e positivi per lei.

La sua colpa è dunque quella di aver barattato il proprio positivo col positivo del marito; di averlo respinto, una volta scoperta la bestialità, l'assenza di desiderio che soggiace al loro rapporto d'amore, anziché cercare le ragioni che presiedono alla bestialità e porvi rimedio.

A questo punto andrebbe precisato quali sono le ragioni e il rimedio che ella avrebbe dovuto cercare e vedere. Se è vero, che la donna ruba gli abiti per lasciare in perpetuo l'uomo come bisclavret, è pur vero che questi ricade periodicamente nella propria licanthropia di per se stesso; ora se la bestialità equivale, come abbiamo detto, all'assenza di desiderio, alla mancata istituzione del fallo a funzione simbolica di oggetto del desiderio; e se la donna può essere *esnasee*, castrata, ciò significa che ella è "ancora" fallica, che il fallo per lei non ha alcuna funzione simbolica: nel senso, potremmo forse dire, che ella fa

suo il fallo dell'uomo anziché rendersi ella stessa fallo per l'uomo. Questi sarà così lasciato in balia del piacere che, al di qua del desiderio, non lo costituisce nella sua umanità, meglio, come soggetto umano. Si pone così la necessità della "castrazione femminile", la "necessità" che la donna senta il proprio essere come "mancante" e che a partire dalla di lei mancanza venga a costituirsi l'interezza maschile.

In balia del piacere, senza che esso sia regolamentato dalla legge del desiderio - quella che si istituisce velando l'organo, nella latenza e nell'ipostasi di esso - il rapporto fra i sessi è nudo, bestiale; affinché esso possa essere umanizzato, è necessario che l'oggetto del desiderio sia posto come tale, il che significa renderlo latente in chi ha la virtualità di averlo e contemporaneamente renderlo mancante in chi "deve" suscitarlo: coprirsi, vestirsi e castrare la donna, renderla mancante. Ma sta di fatto che ciò che viene ad essere innalzato alla funzione di oggetto del desiderio è il fallo, e la legge che viene istituita da questa funzionalizzazione è perciò una legge posta sotto il segno maschile. Il Bisclavret castrerà la donna alla presenza sanzionante del re, rappresentante dell'a-priori della legge (maschile, la legge della feudalità), regolatore della società e, in questo caso, della socializzazione della sessualità che viene, attraverso di lui, resa "umana" e "naturale": connotata dai segni della "natura umana". E sarà il re a restituire gli abiti (a istituire il desiderio, segno dello

umano); la donna sarà esiliata, bandita dalla società - "Eve nouvelle chassée du monde féodal qu'elle ne troublera plus" (M. Faure, *op. cit.*, p.350) - ella non sarà più membro del contesto sociale, ma solo elemento funzionale ad esso, elemento di regolazione, ma non regolatore: la sua natura non sarà sociale, e se ella vorrà vivere la sua fallicità - come di fatti ha fatto e fa, concedendosi disinvoltamente alle profferte di un suo vecchio amante dapprima respinto e poi accettato dopo che ella ha tradito il marito - dovrà farlo fuori dalla società, e fuori di essa dovrà stare anche l'uomo che le soggiace.

Il carattere ambiguo che il Faure riconosce nella società militare-feudale, "le climat d'homosexualité latente" insito in essa, significherà non tanto, come lo stesso Faure pensa, che anche "la sexualité permise, celle du mariage, [sia all'uomo] refusée", ma che il rapporto fra i sessi significherà soltanto il ritrovarsi dell'uomo, del maschile attraverso l'abolizione del femminile, anziché porsi come uno scambio, un confronto. La donna qui figurata - e che prefigura la dama dei trovatori - potrà esistere solo in quanto rinunci alla sua femminilità, solo in quanto prenda le insegne del signore feudale, solo in quanto diventi "mi dons", ciò in cui l'uomo possa vedere la propria immagine ideale, "intera". L'omosessualità latente alla società feudale significa proprio questo: che la donna, come ha ben visto il Nel-

li, 6), può essere solo nella stessa maniera in cui si ama l'amico, il compagno d'armi, la propria immagine (che ella susciti).

Chaitivel

La donna del *Bisclavref* sembra avere una certa rassomiglianza con quella del *Chaitivel*. Anche qui ella dimostra indifferenza piena al desiderio dell'uomo; per lei tutti gli amanti sono uguali: nessuna cura è in lei per il desiderio, la pena che è in loro. Ella non ne rimane "ferita", per lei ammettere tutti e quattro i cavalieri significa amare il loro corteggiamento, più che loro stessi; il vedersi come fallo, più che offrirsi come tale. Ella insomma non si fa carico della ferita immaginaria dell'uomo; inversamente alla dama ideale del *Guigemar* - quella che sa vedere nella ferita dell'altro la sua stessa ferita - ella ama farsi as-

6) Cfr. R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Eduard Privat, 1963: "Ce qu'il importe donc de préciser c'est par quel processus l'affreusement amical-souhaité inconsciemment par toutes les femmes, a fini par se transposer, dans la classe aristocratique, en liaison d'amour..." p. 286

sai pregare 7) immagine esemplare della frigidità: ne consegue che la ferita rimarrà perenne nell'uomo, senza che vi sia maniera di venirne più a capo. Ella stessa, anche alla fine della "triste storia", non ne ha capito il senso: non ha capito, come invece lo "scampato" protagonista, l'equivalenza fra l'amore soddisfatto e la morte:

Li autre sunt pieça finé
 E tut le sieclè unt usé
 La grant peine k'il en suffreient
 De l'amur qu'il vers vus aveient;
 Mes jo, ki sui eschapez vifs,
 Tuz esgarez e tuz chetifs,
 Ceo qu'el siecle puis plus amer
 Vei sovent venir e aler,
 Parler od mei matin e seir,
 Si n'en puis nule joie aveir
 Ne de baisier ne d'acoler
 Ne d'autre bien fors de parler.

(vv. 211-222)

7) Così si esprime infatti Guigemar nei confronti della dama:

Femme jolive de mestier
 Se seit lunc tens faire preier
 Pur sei cherir, que cil ne quit
 Que ele eit usé cel deduit;
 Mes la dame de bon purpens,
 Ki en sei eit valur ne sens,
 S'ele treve hume a sa maniere,
 Ne se ferat vers lui trop fiere,
 Alnz l'amerat, s'en avrat joie.

non ha capito l'amore come pena attizzata dal desiderio, che alla fine di questa storia viene presentato come dimensione totale che impedisce qualunque rapporto fra i sessi. La sua incomprensione si manifesta, in parallelo simmetrico con la dama del *Guigemar*, nel fatto che mentre questa ha voluto curare la piaga dell'uomo in prima persona, quella domanda la cura a un medico: il desiderio, l'amore (che non causa desiderio reciproco, ma solo gratificazione autoerotica) per una donna sifatta non può che essere castrante; ed è perciò che il sopravvissuto fa intitolare a sé stesso il *lai*. Egli solo può dare significato a questa esperienza, a questa avventura che perpetua la piaga che aveva fin dall'origine (così come ogni uomo).

Ella, che "ne volt les treis perdre pur l'un" - anziché legarsi, come gli amanti del *Guigemar*, con un nodo reciproco - non sa vivere nel rispecchiamento dell'immagine altrui, non sa assumere la ferita dell'altro come propria, non sa assumere struisce la propria interezza che nulla necessita. Incomprensione dell'alternativa fatale amore - morte: *Guigemar* poteva o morire della propria piaga, o guarirne attraverso l'amore, ma al Chaitivel è data una terza possibilità, quella di perpetuare la vita nella piaga. Piaga che ormai non è più mortale (anche se è peggiore della morte): è che dal mito si è passati alla realtà, quella realtà che costituisce l'angoscia tremenda della poesia trobadorica.

RAIMBAUT D'AURENGA: AL DI QUA DEL MITO

La canzone XXVIII di Raimbaut d'Aurenga può in qualche modo riacostarsi al *lai* del *Chaitive* di Marie de France; si vedano infatti i versi finali di entrambi i componimenti:

Si n'en puis nule joie aveir
 Ne de baisier ne d'acoler
 Ne d'autre bien fors de parler
 (*Chaitive*, vv. 220-222)

A dompnas m'en soi profertz
 E datz, per que m'en ven jais;
 Si noc' ai poder que i joigna
 En jazen, ades engrais
 Solament del desirier
 E del vezer, qu'als non quier.
 (Raimbaut d'Aurenga, XXVIII,
 vv. 43-48)

Entrambi, il *Chaitive* e Raimbaut, si trovano ad essere castrati (Raimbaut ha dichiarato prima,

in questa stessa canzone - rivolta a un pubblico maschile e non ad una doma! - di aver perduto *aicels don hom es plus gais*) e dichiarano di poter ormai godere, pertanto, solo di qualcosa che sta al di qua del congiungimento fisico con l'altro sesso: il *Chaitive* non può avere altra gioia *fors de parler*; Raimbaut si pasce *solament del desirier e del vezer*; ma quale differenza fra i due! Ciò che per il *Chaitive* è una pena, una condanna eterna - per cui egli è *tuz esgarez e tuz cheitifs* - è per Raimbaut, che potremmo dire espliciti qui il nodo centrale di buona parte della lirica occitanica, il dato in cui l'uomo si può costituire veramente: ciò che per l'uno è stata una mala avventura, per l'altro è una posizione ricercata.

Questa composizione ha infatti tutti i caratteri dell'ironia diretta contro il suo pubblico, contro i mariti (*Pustel'hui sus en sa groigna/A toz marit si s n'irais* - vv. 39-40) che, *fol adubert*, continuano ad essere infastiditi se egli continua, nello stato in cui si trova, a corteggiare le loro mogli - che danno può venire loro? - i mariti, il pubblico sono gli altri, termine di confronto negativo, che egli, nella canzone XX, che può ben fare il paio con questa, vuole "educare" ad una "dottrina d'amore" che è tutto il contrario della sua; un insegnamento per *dompnas guazanhar*, per assicurarsi il possesso su di loro, mentre egli dichiara:

.....no'm agrad'amar;
 Que ja mais no' m vuelh castiar,

Que s'erou totas mas serors!
 Per so lor serai fis e cars,
 Humils e simples e leyaus,
 Dous, amoros, fis e coraus.
 (XX, vv. 35-40)

si giardino bene quindi *los autres bos dompne-
 yadors* dal seguire il suo esempio, altrimenti com-
 metteranno *folhors* e finiranno per *sofrir dolors*!
Ab penas et ab loncs plorars: egli per parte sua
 non ama niente altro che il suo *anel* che, essen-
 do stato al dito della sua dama, lo rende gioioso
 (cfr. vv. 51-53). L'amore è, per il poeta un amore
 per una forma che lo turba e che muove il deside-
 rio:

....anc hom per *belha parvensa*
 Non trays tan greu penedensa.
 (V, vv. 17-18)

un amore che è

...tant [...] ric entendensa
 Que tostz n'estauc en bistença
 que no posca complir mon gaug;
 Ans tem c'un sol jorn no viva
 Tant es mos desirs *del fait lonh*
 (V, vv. 3-7)

cioè un desiderio sempre lontano dal *gaug*, dal
 compimento, *del fait lonh*; talmente al di là che si

ha paura di dichiararlo, in quanto lo si farebbe sca-
 dere a bisogno; ma proprio in questa reticenza sta
 il *gaug*:

Don per que torn mon plor en gaug
 E vau quo fai res penssiva? -
 Quar non aus mostrar mon bezonh.
 (V, vv. 33-35)

un pensiero costante che sommuove l'essere e lo
 porta fuori di sé. Poetica del desiderio e della ri-
 nuncia, dell'attesa e del ricordo: le donne possono
 solo venire amate in quanto portatrici di quella
 stessa forma che è della dama ideale e inattangi-
 bile:

Per vos am, dmpn'ab cor vaire
 Las autras tant co'l mons dura,
 Car son en vostra figura;
 Que per als no'n sui amaire! -

Neis la gen
 Pauc valen,
 Mal volen
 Neis cels qe'us vezon soven!
 Mas non lor n'aus far vejaire.
 (XI, vv. 64-72)

La sua dama ideale è *Bos Respieitz* (attesa), *anel*

(fedeltà, ricordo e attesa insieme), come nella canzone XX dove egli dichiara di non saper amare, almeno nella maniera corriva, se così si vuol dire, quella che porta all'attingimento immediato.

La donna, per Raimbaut, si fa tale in una visione interiorizzata del corpo nudo di lei (che è già evocazione della castrazione), visione che può sorgere anche dal solo sentir nominare il nome di lei:

.....que baisar

Vos cuig, dompna, quand aug nomnar
 Vos, dompna, que ses vestimen
 En mon cor, dompna vos esgar;
 C'ades mi'us veig inz dompn'estar
 Vostre bel nou cors covinen.
 (XXXV, vv. 44-49)

mèntre perde pregio, non è più *autana* la donna che *en bas luoc se solatz* con chi *i puosc'endevenir/la nuoich e'l jorn ses desir* (con chi l'ha guadagnata senza desiderarla); il vero amante invece dovrà elidersi di fronte alla vera signora:

Deu pros cavalliers privatz,
 Vista tal dompna, s' delir
 C'om se'n degra sepeillir.
 (XXX, vv. 40-42)

e chiunque

.....la remir
 S'enten en lieis al partir
 (XXX, vv. 62-63)

È l'immagine che perdura, e perpetua il desiderio nell'assenza di lei.

Anche il poeta, come Guigemar, si trova ferito:

Ben m'a nafrat en tal vena
 Est'amors qu'era'm refresca
 Don nuls metges de Proensa
 Nadius no'm pot far guirensa;
 Ni mezina que'm fassa gaug
 (V, vv. 22-26)

anch'egli deve, come il protagonista del *lai* di Marie, uscire fuori di sé:

.....No sai quant m'ai a viure,
 Per qe mon cors al cor liure;
 E sapcha'n guidar dretz fil
 Mos volers, e non s'ature
 Mas en valen seinhoir!
 Q'om no's iau de son cortil.
 (IV, vv. 7-12)

Ma a lui, diversamente da Guigemar, non è dato superare il timore di dichiararsi; per lui la donna, l'*estrangere*, rimane tale, a meno che non la interiorizzi perpetuando, nella visione di lei, il desiderio al di là del bisogno; ché quello in questo irrimediabilmente si tramuterebbe, quando lo si dichiarasse: ecco il senso del già citato verso (V, 35) *non aus mostrar mon bezonh*; nel bisogno il soggetto-poeta non è più tale. Ma in questa lotta fra desiderio e bisogno il soggetto si sente in stato di perpetua precarietà: è questo il tema di tutta la canzone IX:

Mos cors es clars
 E s'esmaia!
 Aici vauc mestez grams-iauzens,
 Plens e voigz de bel comens;
 Qe l'una meitatz es gaia
 E l'autra m'adorm Cossirs
 Ab voluntat mort'e viva.
 C'us volers clars
 Ge'm caliva
 M'espeing enant en Faillirs!
 Mostra Temers que jauzirs
 Val mais al home qe viva
 Qe cortz gaugz; per q'espaventz
 S'altempr'ab voluntat gaia.
 (IX, vv. 22-35)

Amore e timore sono la stessa cosa (*om non ama finamenz/Senes gran temensa gaia*; IX, 48-49), e lo stato amoroso resta precario, di breve durata.

La donna è dunque il desiderio che di lei si ha, la sua forma, la sua assenza, sempre però minacciata dal bisogno. Ecco allora dunque scaturire il senso della nostra canzone XXVIII, del soddisfacimento nella castrazione: solamente in questo stato il poeta può ingrassare *solamente del desirier/E del vezer*, può cioè contemplare la forma, il desiderio stesso, senza aver bisogno di nient'altro, senza dover neppure temere un diniego, evitando così lo stato di precarietà:

Ez escoutaz, cavallier,
 S'a ren ai obs ni mestier.
 (XXVIII, vv. 5-6)

dice Raimbaut con una doppia ironia (autoironia che è in realtà ironia verso i *cavalliers*). E nonostante la castrazione egli s'è dato alle donne; ma anzi proprio grazie ad essa: è il senso al di là dell'ironia. E non si tratta qui di teorizzare il contenimento, di tenere sempre viva la tensione: si tratta invece di non dover più dipendere dal bisogno (*escoutaz, cavallier...*) di non affidarsi al soddisfacimento fisico, ma di permanere in quella piaga (che era stata la pena cui Guigemar doveva porre rimedio, e la condanna perenne per il Chaitivel), in modo che, come il Bisclavret riumanizza-

to, possa fare, in uno stato di latente omosessualità, della donna *midonz*. Al di là del capriccio di lei, al di là dell'angoscia di doversi, compromettendo il permanere del desiderio, dichiarare a lei; al di là dell'altalena metà gioia-metà sofferenza, il poeta può costruire, per contemplarlo, il suo ideale.

Si tratta, se l'atto, il piacere elide e dissolve l'oggetto dell'amore-desiderio, di elidere e abolire l'atto stesso, di permanere nel desiderio senza per altro averne i turbamenti che la lotta di questo col bisogno necessariamente comporta; di perpetuare quella ferita, che, dall'origine, costituisce il soggetto come tale, in una serie di atti ripetuti, ma unificati in un solo punto temporale - innamoramento perpetuo, abolizione mistica del tempo - al di là della storicità conclusa del *lai-mito*. Ma perché ciò sia possibile è necessario porsi volontariamente nella situazione del Chaitivel - la cui avventura aveva abolito il mito, ma non però la storicità (dove la condanna che per lui rappresenta la castrazione) - per goderne, per ritrovarsi: riconoscere la castrazione come sorgente del desiderio, anzi come generatrice di quella forma - il femminile, "*il castrato*", la cui nudità è agognata - che a sua volta genera il desiderio. Si tratta appunto dell'innamoramento perpetuo, che è suscitato dalla visione della propria castrazione vista riflessa nella "castrazione" femminile, attraverso la contemplazione del corpo della "donna" che, nudo, è castrato; stare sempre sulle origini, prima di

ogni storia.

Gap anti-gap quindi questa canzone, vanteria a rovescio, vanto di ciò di cui gli altri non sanno vantarsi; polemica anti-viriliista - ma non per questo di tono meno fallocentrico - questa canzone segna la rinuncia ad ogni attività guerriera, di ogni attività di conquista di appropriamento:

Si'm fatz coindes e degretz
 Si'm sui eu flacs e savais
 Volpilz (garnitz e ses broigna);
 E sui mizels e putnais;
 Escars, vilan conduchier,
 De totz lo plus croi guerrier.
 (XXVIII, 19-24)

versi che fanno eco a quelli più in là successivi:

Car ia tot non fos desertz
 D'aicels, per qu'om pela'l cais,
 Tant ai d'als ont me peroigna
 - D'autres avols decs on bais -
 Per que domna ab cors entier
 No'm deu prezar un dinier.
 (XXVIII, vv. 31-36)

Rimbaud si dichiara cioè, oltre che castrato, pieno e agghindato di altri vizi per i quali non può

essere gradito e apprezzato da donne dal *corpo intero*, da donne cioè che cerchino soddisfaccimento fisico: le donne dei *cavalliers* cui la canzone è rivolta e che sono pertanto, ancora una volta, fatti segno e bersaglio dell'ironia del poeta: essi si accontentano di donne *ab cors entier*, se ne stiano dunque tranquilli, Raimbaut, a prescindere dalla dichiarata castrazione, non cerca, non è fatto per quel genere di donne e non c'è quindi alcuno spazio per il timore o la gelosia.

Certo lo stato in cui il poeta dichiara di trovarsi è pur sempre un *dol plenier*: esso impedisce l'infinità del godimento cui si aspirerebbe; ma questo, come abbiamo visto, sarebbe comunque irraggiungibile, e, se affidato al piacere del congiungimento fisico, porterebbe alla nullificazione del soggetto, e dell'oggetto in cui questo si riconosce. Non resta che permanere sulle origini del godimento, cioè nel desiderio che prende le mosse nella visione della mancanza fallica. Donde 1) il feticismo latente o patente della poesia trobadorica (che agogna e si sofferma sulla visione del corpo della donna) il quale evoca di per sé la castrazione femminile, specchio in cui il maschile può ritrovare la propria pienezza attraverso il riflesso della mancanza altrui (8); 2) il caso come quello in questione, dove la castrazione viene assunta coscientemente sul sé e la donna non è

8f. "Tale la donna dietro il suo velo: l'assenza del pene la rende fallo, oggetto del desiderio"; J. Lacan, *Scritti*, p. 829

più il riflesso negativizzato dell'uomo, ma direttamente l'oggettivazione di lui: ella viene maschilizzata diventando *midonz*; la canzone XXVIII mette in processo l'assurgere della donna a dama ideale e inattuabile (a *midonz* appunto), mette in processo l'avvenire della coscienza secondo cui l'uomo (il maschile) nella mancanza (quella sua propria, quella che è generata dal ricondursi di "ogni godimento bramato alla brevità dell'autoerotismo" - J. Lacan, *Scritti*, p. 826) riconosce la propria interezza, quel godimento che il fallo assicurerebbe se non fosse che si trova "negativizzato al suo posto nell'immagine speculare" (*ibidem* p. 825); quel godimento in cui ci si assicura di sé ma che trova un limite nel piacere (soddisfatto) e che manda di ritorno l'immagine negativizzata (la mancanza) da cui si è partiti. Ecco quindi che dalla/nella castrazione si costituisce il desiderio, "difesa dall'oltrepassare un limite nel godimento" (*ibidem* p. 828), inattuabilità in cui il soggetto si ritrova, simbolizzato: e il simbolo ne è la donna (signore, legge, simbolo) e il suo *cors non entier* (il suo corpo "castrato") che suscita, nella visione che se ne ha, al di qua del possesso, l'immagine, il fantasma dell'interessa. È dunque l'immagine ideale dell'io a imporre il differimento (*amore lontano*) o il sacrificio (la castrazione) del godimento, salvaguardando e anzi esaltando il desiderio.

Il discorso del poeta rimane così un discorso con se stesso o col suo simile di modo che "il

rapporto tra i sessi avrebbe luogo all'interno del Medesimo" 9); il discorso e il rapporto rimane inter-maschile (e si attualizza oggettivamente nel gap); da esso la donna rimane sempre esclusa: ella non vi è mai come se stessa ma come metafora di qualcos'altro, e soprattutto ne è esclusa la sua fisicità (se non ridotta a fantasma e a visione, a ricordo nostalgico e a simbolo). Non è essere, strato ciò che vuole Rimbaut, ma vedersi tale, o, che è lo stesso, esibire la propria castrazione ai suoi simili (gli uditori del gap), al suo ideale dell'io.

Anche in questo caso la donna viene esclusa dalla società e vi può rientrare solo come simbolo, simbolo del fallo, del *signore*: si compie così quel processo di metaforizzazione mancata nel *Bisclavret*, dove la bestia rumanizzata si accostava direttamente al signore feudale senza passare attraverso il simbolo di lui. Nel /ai/ la castrazione femminile non assurge a specchio di quella maschile, ma resta all'interno di una ideologia naturalistica che assicura lo "stato delle cose", poste così per sempre, senza che di esse vi sia alcuna messa in questione e in processo, come è invece, al di qua del mito, nella poesia provenzale.

Messa in processo che assume funzione centrale per quella feudalità matura, anzi - secondo E.

9). L. Irigaray, *Così fan tutti*, p. 83 in *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1978. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Köhler 10) - minacciata e sulla via del declino, che vuole salvare la propria identità di classe (che appunto mette letterariamente in questione) in una finalità di natura etica; per cui non riuscendo più ad autoaffermarsi nel pieno possesso del mondo, posta com'è in crisi dall'emergere di nuove realtà sociali, si autoafferma nella sua propria impotenza di fatto che viene fatta assurgere a tralite trascendentale verso una finalità pura, di per sé inattingibile: quella che si manifesta nel nuovo mito letterario del Graal. Finalità inattingibile che trova il proprio paradigma nella fenomenologia della sessualità (maschile): "... questo godimento ineffabile, estatico, non sta al posto, per loro, uomini, d'un Essere supremo di cui hanno narcisticamente bisogno, ma che si sottrae ultimamente al loro sapere? Non ha forse - per loro - la funzione di Dio? Toccherà a loro, donne, essere discrete e non perturbabili nella logica del loro desiderio". 11)

Ed ecco dunque spiegarsi come "la componente feudale è così intrisa nel discorso dell'amore cortese", come "l'amore cortese ha trovato la forza di imporsi come modello culturale dominante nel-

10). Cfr. E. Köhler, *Sociologia della "Fin amor"*, Saggi trobadorici raccolti e tradotti a cura di M. Mancini, Padova, Liviana 1976; e, dello stesso, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischer Epik*, Tübingen, Nimeyer, 1970, trad. fr. *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.

11). L. Irigaray, *ibid.*, p. 80

la confusione delle due sfere [quella erotica e quella feudale], nella loro osmosi, nel crogiolo appassionato dove Donna e Feudalità sono una cosa sola". 12)

E la donna, vista come riflesso di una mancanza che è solo maschile dovrà mascherarsi da *manca* una parte del desiderio, per recuperare il desiderio dell'uomo, pagando con la rinuncia al desiderio. Nella maschera le donne si sottomettono all'economia dominante del desiderio, per tentare di restare lo stesso sul 'mercato'. Ma dalla parte di ciò che viene goduto e non di chi gode." 13) aspiré a être 'en amitié, en confiance, avec l'homme, parce que elles redoutaient de n'être pour lui qu'un objet sexuel. Elles ont toujours éprouvé un'animosité instinctive - plus ou moins dissimulée - contre les fraternités viriles, le sociétés seules dont elles étaient exclues, et surtout contre le compagnonage chavaleresque qui pouvait léser leurs intérêts et les contraindre (théoriquement), après la mort de leurs maris, à épouser des chevaliers qu'elles n'amaient pas. 14)

12). M. Mancini, *Il discorso dell'amor cortese* (per Barthes, Lacan, Irigaray), "Lectures", 7-8 (1981) pp. 11-34.

13). L. Irigaray, *Domandé*, p. 111 in *Ce sexe qui n'en est pas un*, cit.

14). R. Nelli, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, 1963, pp. 285-286.

PERCEVAL: AL DI LA' DEL MITO

E l'immagine della castrazione costituirà una tappa fondamentale nella evoluzione di Perceval, nel delinarsi cioè dell'etica cavalleresca che Chrétien vuol costituire al di là dell'azione virilistica e conquistatrice.

Cresciuto fino alle soglie della giovinezza, senza immagine paterna, e sottomesso in maniera esclusiva all'immaginario materno (in una situazione di perdurante infantilità, per cui egli non ha neppure nome, se non l'appellativo che gli altri gli rivolgono), Perceval è chiamato a ricercare l'immagine paterna, fallita; di quel fallo che il padre ha perduto con e nella sua azione cavalle-

S'est bien en plusiors lius veü
Que les mescheances avienent
As pseudomes qui se mai[n]t'ienent
En grant honor et en procèce.
Malvestiez, honte ne pereche
Ne dechiet pas, qu'ele ne puet,

Mais les buens dechaoir estuet.
 Vostre peres, si nel savez,
Fu parmi la jambe navrez
 Si que il mehaigna del cors.
 (Le Conte du Graal vv. 428-437)

Con queste parole Perceval è dalla madre messo al corrente riguardo alla situazione paterna. Ed egli, dopo la morte del padre e dei fratelli, è per la madre l'unica cosa che le rimane:

.....toz li confors
 Que jou avoie et toz li biens,
 Car il n'i avoit plus des miens;
 Rien plus ne m'avoit Diex laissiee
 Dont je fuisse joians ne liee.
 (vv. 484-488)

Per compiere il suo destino egli dovrà espellere da sé l'immagine materna, negandola attraverso l'assunzione di un'altra immagine: quella che lo cattura nell'incontro che egli ha con i cavalieri che si trovano a passare nella foresta in cui egli vive. Ma l'immagine virile che egli assume primariamente è ancora sottoposta alle modalità infantili dell'appropriamento e dell'accaparramento che si inverte attraverso la rivalità con gli altri. Sarà Gornemant de Gorhaut a proporgli l'im-

magine dell'*ideale dell'io* - a introdurlo nel simbolico - e, insieme a costituirglisi come super-io, a porre e proporre le distanze e i rapporti interpersonali al di là del narcisismo primario. Solo che per Perceval tutto ciò sarà un fatto di "codice" esteriore e oggettivato e non interiorizzato (il che costituirà il limite, ma, insieme, anche la grandezza dell'eroe): Gornemant "cherche aussi a lui inculquer les principes moraux qui font l'essence de la chevalerie, et cet enseignement plus difficile ne pénétrera qu'à dans l'esprit de Perceval; de nouvelles expériences seront nécessaires pour qu'il l'assimile parfaitement. Son tort sera de prendre à la lettre, comme des recettes à suivre en toutes circonstances, certains conseils que lui donne Gornemant après l'avoir armé chevalier" (15); le regole di comportamento sono cioè per lui "patterns of behavior which have become as good as innate for those who should be his fellows, those whose equal he is by birth. The world of normal social behavior remains a group of external rules to be consciously remembered and followed even to the extent of denying those natural impulses acceptable to society such as curiosity." (16) Gli insegnamenti sono per lui come

15). J. Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal, Etude sur Perceval ou le conte du Graal*, Paris S.E.D.E.S., 1972, p. 93.

16). P. Haidu, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: irony and comedy in Cliges and Perceval*, Genève, Librairie Droz, 1968, p. 174.

qualcosa di sovrapposto, mentre l'immagine dell'ideale dell'io (del cavaliere cortese) è solo oggettivamente - e non soggettivamente - presente di fronte a lui, egli non si identifica (narcisisticamente) con essa. Perceval, straniato nel mondo che vorrebbe far suo, pur avendo espulso da sé l'immagine materna - o meglio l'immagine della dipendenza dalla madre - può, proprio grazie a questo straniamento, ritrovare quella medesima immagine; espulsa come colei che si pone "aldiqua" dei bisogni che può colmare", (17) che nell'*anticipare la domanda*, aliena il soggetto, la madre resta, nell'orizzonte di Perceval, sempre presente. Se anche Gornemant aveva raccomandato a Perceval:

"Or ne dites jamais, biax frere,
que vostre mere
 Vos ait apris rien, se je non.
 Et sachiez que ne vos blasmon
 Se vos l'avez dit dusqu'a chi;
 Et des or mais, vostre merci,
 Vos proi que vos en chastieiz,
 Car se vos plus le disieiz,
 A folie le tenroit l'en;
 Por che vos proi gardez vos en."
 -"Coment dirai dont, biax dols sire?"

17). J. Lacan, *Scritti*, trad. it., p. 688.

- "Li vavasors, ce porrez dire,
 Qui vostre esperon caucha,
 Le vos aprist et ensaigna."
 (vv. 1675-1688)

se dunque Gornemant ha escluso la madre nell'immagine di ideale virile che Perceval deve assumere, l'immagine di lei resterà sempre in lui sotto le vesti del desiderio. E sarà proprio ciò a permettergli l'"avventura" del Graal altrimenti impossibile. Ma fra la madre, ormai al di là del bisogno, ormai inseguita come desiderio inattinabile e sempre procrastinato da una nuova avventura, e Perceval si è scavato un abisso, che Chrétien rappresenta con l'immagine del fiume impossibile da attraversare:

Et il ne finoit proier
 Damedieu le souverain pere
 Qu'il li donast trover sa mere
 Plaine de vie et de santé
 Se il li vient a volenté.
 Et tant dura celle priiere
 Qu'il esgarda une riviere
 En l'avalee d'un angarde.
 L'eve rade et parfonde esgarde,
 Si ne s'ose metre dedans,
 Et dist: "Ha! Sire toz puissans,
 Se ceste eve passer pooie,

Dela ma mere troveroie,
Mien escient, se ele est vive."
(vv. 2980-2993)

Come dice G. Chandès in Chrétien "la problematique de l'eau apparaît liée à celle de la femme, la présence hydrique signale presque toujours une intervention féminine", 18) Perceval qui si trova di fronte all'abisso che rende l'oggetto irraggiungibile, ma che, paradossalmente, viene a costituire anche un ponte che rende l'oggetto recuperabile, sia pure solo per via mediata, per una via che attraverso il riconoscimento dell'immagine, porta alla simbolizzazione di essa. Infatti "hereusement on ne trouve ni guè, ni pont, ni passeur pour aborder sur l'autre rive de cette eau sinistre et régresser dans la forêt maternelle; si bien que la quête familiale de Perceval va s'orienter, avec le séjour au château du Graal - pour accéder auquel, il ne faut pas justement traverser la rivière - vers la recherche du Père" (18). Ritrovare materialmente, "realmente" la madre sarebbe stato per Perceval perdere definitivamente la propria soggettività che ha appena, seppure ancora in maniera del tutto precaria, acquisito. Ma l'immagine simbolizzata della madre, è questa l'etica

18). G. Chandès, *Recherche sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Cahiers de Civilisation Médiévale, 74 (1976), pp. 151-164.

che Chrétien qui ci propone, è del tutto necessaria per ritrovare veramente il padre. E l'occasione si presenta propizia a Perceval, offertagli dal Re Pescatore, portatore disperato della castrazione (*Mais il fu en une bataille/Navrez et mehaigniez sanz faille Si que puis aidier ne se pot, /Qu'il fu ferus d'un gavelot/Parmi les quisses ambeuseus*, rivelerà poi a Perceval la cugina), che l'eroe non sa però riconoscere come tale sovrastato com'è dal codice impostogli dalla cavalleria, dal super-io (che si concretizza negli insegnamenti impartitigli da Gornemant in lui sempre presenti).

Al castello del Graal - questo non luogo immaginario posto al di là della dimora della madre, ma ancora al di qua dell'"avventura" e del riconoscimento di sé - Perceval non sa cogliere l'occasione. Egli non sa riconoscere nel Re *mehaigniez* la propria immagine negativizzata, preso com'è ancora dalla autosoddisfazione della propria po-tenza infantile; e infatti, come ci fa notare P. Haidu (*op. cit.*; p. 170), al Re Pescatore che lo prega di scusarlo se, a causa della sua infermità (di cui per altro il lettore, come il protagonista, è fino a quel punto all'oscuro), non può levarsi per andargli incontro, Perceval risponde con parole che sanno - e ancor più sapranno in seguito - di tragica ironia:

"Por Dieu, sire, or vos en taisiez,
.....qu'il ne me grieve point,

Se Diex joie santé me doint."
(vv. 3110-3112)

"Perceval's attempt to be polite, to reassure his host that no offense is taken at the omission of the normal greeting, comes out quite differently than intended: the host's ill health is disregarded, and the wish for good health turned back upon Perceval himself." (P. Haidu, *ibidem*, p. 170).

E, come sappiamo, Perceval manca anche nel porre la domanda concernente la persona cui viene servito il Graal. Nel porre questa domanda egli avrebbe ritrovato la madre simbolizzata, al di là dell'immaginario, nel nutrimento - archetipo materno primordiale - di quel nutrimento (qui spirituale, simbolico appunto) di cui il Graal è portatore e veicolo. E la domanda in effetti affiora sulla bocca di Perceval, ma egli sulla bocca la reprime; il codice che Gornemant (l'ideale dell'io) gli ha imposto gli impedisce di pronunciare la parola del suo desiderio che egli pertanto, a causa appunto del codice, deve misconoscere. E a questo punto si spiega come tale repressione della domanda sia posta, in seguito, in relazione con *il peccato* che l'eroe ha commesso nei confronti della madre (la morte di lei che egli ha causato infliggendole il dolore della separazione): ma non è stato lo stesso Gornemant a reprimere in lui la coscienza di tutti gli insegnamenti materni sovrapponendovi i propri? L'immagine della madre è incoscia ora in Perceval, egli deve farla riemergere, deve ri-

conoscerla e simbolizzarla; riconoscere il proprio desiderio al di là del codice, per poter arrivare al *godimento* - la cui immagine egli porta sempre dentro di sé - che egli è chiamato ad assumere, ma, in forma simbolizzata, nel Graal. Ecco posto il termine dell'"avventura" di questo romanzo, l'eroe dovrà recuperare la madre sotto la forma del godimento, della comunione (dell'*eucaresia*), che però è nella realtà inattingibile e che può essere raggiunto solo nella trascendenza e nella sacralizzazione, al di là di ogni codice-prigione. "Il peccato" della separazione è dunque *necessario* perché il soggetto si ponga, e possa istituire la nuova etica cavalleresca; la madre non sarà, non dovrà più essere raggiunta realmente: il fiume, l'abisso è e deve restare insuperabile.

Ma la via a questo godimento trascendente passa attraverso il riconoscimento della propria impotenza, dello scacco cui conduce ogni ideale codificato che trova solo in se stesso il proprio fondamento; nel riconoscimento della propria negatività, dell'impossibilità al godimento reale, sta l'ipostasi della trascendentalità.

Ma, come abbiám visto, Perceval tale impotenza non ha saputo riconoscerla, non ha saputo riconoscere l'infermità, la castrazione (l'impossibilità al godimento) del Re Pescatore. Se ciò avesse fatto, egli avrebbe verbalizzato il desiderio al di là della censura del codice-super-io che ha scavato uno iato fra la volontà e il desiderio, quel desiderio che rimane la via indiretta, ma l'unica, per

giungere alla madre, al godimento, al Graal.

È la *legge del negativo* che Perceval dovrebbe saper istituire, di quel negativo che egli dovrebbe saper riconoscere in sé attraverso l'immagine del Re Pescatore, suo riflesso autentico al di qua dell'ipostasi dell'ideale. E riconoscere nel Re *mehaigniez* la propria immagine - ma anche la realtà del padre - avrebbe significato anche garantire il portatore di quella stessa immagine, oltre che sé stesso:

Ha! Perceval maleürous
 Come iés or mal aventurous
 Quant tu tot che n'as demandé
 Que tant eüsses amendé
 Le buen roi qui est mehaigniez
 Que toz eüst regaaigniez
 Ses membres et terre tenist,
 Et si gran biens t'en avenist!
 (vv. 3583-3590)

così dirà a Perceval la cugina, il giorno seguente l'avventura del castello del Graal. E c'è da dire che il Re Pescatore si aspetta da Perceval proprio di essere riconosciuto come tale e che questi in lui si riconosca:

..... "De che et d'el

vos mestier, je quit.
 (vv. 3026-3027)

"di questo e d'*altro* avreste bisogno" egli risponde, alquanto sibillinamente, a Perceval che gli domanda albergo per la notte. Il Re riconosce proprio in Perceval la vera infermità; "Perceval, like the Fisher King next to whom he is seated, is infirm. Perhaps that is the meaning of his host's great sorrow: pity" (P. Haidu, *op. cit.*, p. 174).

Riconosciuto come manchevole, il Re Pescatore sarebbe divenuto ipostasi di ciò di cui egli stesso è manchevole e avrebbe comunicato al suo ospite la coscienza di quella manchevolezza che anch'egli porta in sé, ma che misconosce, invischiato com'è nell'immagine della propria potenza, nell'immagine ideale. Il Re Pescatore sarebbe cioè diventato tramite di quel godimento con il quale convive e di cui è l'altra faccia, ma da cui è irrimediabilmente separato (metafora dell'impossibilità di godere).

La conseguente mancata domanda sul Graal da parte di Perceval avrebbe istituito una partecipazione fra sé e il Re Pescatore, che sarebbe stato assunto - come padre-fratello (al di là del fallo), avrebbe riunito le due facce (Re Pescatore-Vecchio spirituale, colui cui viene servito il Graal; unio-scio, chiamato ad assumere su di sé. Riconosciuto, simbolizzato come via al godimento (che trascende qui i limiti dell'individuale per rendersi sociale, significato dell'abbondan-

za e dell'armonia per una società che si pone come canone universale), il re castrato avrebbe per ciò stesso vinto l'impotenza in lui ormai connaturata come effetto della castrazione. Ma sarebbe stato necessario che qualcuno si facesse carico di questa riunificazione: Perceval appunto! al castello del Graal non si aspetta che lui. Allora, essendo così il caso, il Re Pescatore non è altro che l'immagine speculare di Perceval, la sua figura narrativa va letta come destituita di un qualunque riferimento a una realtà che non sia quella immaginaria. E questa immagine Perceval deve saperla riconoscere e assumere come sua al di là dell'ideale dell'io. E infatti sono evidenti le similitudini fra la situazione del Re Pescatore e quella del padre di Perceval; si confrontino le parole della madre dell'eroe e quelle che a lui rivolge la "demoiselle hieuse":

Vostre pere, si nel savez,
Fu parmi la jambe navrez
Si que il mehaigna del cors.
Sa grant terre, ses grans tresors,
Que il avoit come preudom,
ala tot a perdition,
Si ch'è en grant poverté.
Apovri et dishireté
Et escillié furent a tort
Li gentil home après la mort
Unterpandragon qui: rois fu

Et peres le bon roi Artu.
Les terres furent escillies
Et les povres gens avillies,
Si s'en fui qui fuir pot.
Vostre pere cest manoir ot
Ichi en ceste forest gaste;
Ne pot fuir, mais en grant haste
En litiere aporter s'i fist,
Qu'aillors ne sot ou il fuist.
(vv. 435-454)

A mal eür tu [te] teüsses,
Que se tu demandé l'eüsses,
Li riches rois, qui or s'esmaie,
Fust ja toz garis de sa plaie
Et si tenist sa terre en pais,
Dont il ne tendra point jamais.
Et ses tu qu'il en avendra
Del roi qui terre ne tendra
Ne n'iert de ses plaies garis?
Dames en perdront lor maris,
Terres en seront escillies
Et puceles desconseillies,
Qui orfenines remandront,
Et maint chevalier en morront;
Tot cist mal esteront par toi.
(vv. 4669-4683)

La condizione che Perceval eredita dal padre

è del tutto uguale a quella in cui si trova il Re Perceval; ma in lui è da vedere non tanto l'immagine del padre, quanto quella dello stesso Perceval: la *gaste terre* è ormai sua ed egli non potrà alla fine che rimanere, anche lui come il padre, castrato - ciò che è conseguenza ineliminabile della cavalleria; questa, che tutto crede poter ottenere e che di tutto crede poter appropriarsi, non produce altro che morte o sterilità, non si manifesta altro che nel negativo di se stessa e della sua idealità.

Ma allora questa negatività il cavaliere (quello "vero") dovrà assumerla su di sé e rinunciare alla meta del raggiungimento e dell'ottenimento, per porsi un fine trascendente e inattingibile il cui paradigma sarà quel godimento, ormai perduto per sempre, che consiste nell'unione perfetta con la madre. È all'immaginario primitivo e presimbolico che Perceval deve ritornare, all'immagine di una società equilibrata e in stato di pienezza, metaforizzata da quel godimento che è veicolato dall'immagine-archetipo della madre-nutritrice.

Ma questa immagine deve essere simbolizzata, e simbolizzazione significa, di per se stessa, assenza del referente reale, assenza la cui metafora e il cui canone è la castrazione. La vera colpa di Perceval è allora non tanto quella di essersi separato dalla madre, ma quella di non aver incluso la immagine di lei nel simbolico, di aver adottato un "codice" fra i cui simboli ella non è compresa,

di non aver saputo valorizzarne l'assenza (19). La madre, come dato reale, non potrà, nè dovrà, come abbiamo già detto, essere nuovamente raggiunta; ella sarà recuperata solo in quanto si ponga paradossalmente come stato irrecuperabile, mediato attraverso il maschile - attraverso l'assumere su di sé la castrazione appunto! - come limite tendenziale, ma inarrivabile, così come è nell'immaginario maschile ogni godimento. La castrazione saprà insomma recuperare la madre, ma trasfigurata e metaforizzata, trascesa e sacralizzata: come Graal, come società perfetta dell'abbondanza. Come persona e come soggetto ella sarà però cancellata e potrà vivere solo come archetipo del desiderio del e per l'uomo. Ca none dell'assenza, assenza per antonomasia, la madre allora non solo sarà un elemento del simbolico, ma sarà ciò che, attraverso l'archetipicità della

19). Questa valorizzazione dell'assenza, meta principale per l'eroe, Perceval comincerà a porla nell'episodio delle gocce di sangue sulla neve; qui egli "dépasse pour le première fois le monde des apparences sensibles - ce dont il était incapable en voyant le cortège du Graal". Il accède maintenant à un certain degré de contemplation, - exactement maintenant à un prétaidat atteindre la chevalerie courtoise grâce à l'*amour de loir*, à la pensée de la dame absente et présente, présente intensions de Chrétien, à la *rencontre d'une perfection plus haute et d'ordre religieux*; mais considéré en lui-même, l'épisode n'a pas d'autre que la conquête d'un idéal mondain." J. Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, S.E.D. E.S., 1972, p. 140; (corsivo nostro).

propria immagine, fonda il simbolico stesso, azione sacralizzante che pone il soggetto come assente.

Il godimento mancato, costituisce il ritrovamento di sé, al di là della virilità autosoddisfatta e infantile: quella che crede di costituirsi attraverso l'introiettamento dell'oggetto esterno, che però, come accadeva a Guigemar, *ferisce* e annulla il soggetto; il ritrovamento dovrà però comunque avvenire attraverso il passaggio obbligato per questa *ferita* - per recuperare il fallo perduto del padre, il padre come fallo, Perceval dovrà, prima d'ogni altra cosa, riconoscere questa perdita e le ragioni che presiedono ad essa, riconoscere il nucleo di quella che è la castrazione.

Il recupero dell'interezza, inverato attraverso l'assunzione dell'archetipo materno a fondamento stesso del simbolico - ma si tratta di un archetipo connotato al maschile: godimento che la madre dà, ma che non ha, nè riceve - avverrà pertanto non come ciò che si ottiene per sé e con cui ci si identifica, nè attraverso la codificazione simbolica dell'ideale dell'io, ma nella rinuncia a sé (e alla propria autocostruzione virilistica), non nel porsi come fallo, ma nel diventare fallo per gli altri; nell'elidere la propria soggettività, per realizzarsi come desiderio attraverso il desiderio altrui; cioè "è come oggetto a del desiderio, come ciò che egli è stato per l'Altro nella sua erezione di vivente, come il *wanted* o l'*unwanted* della sua venuta al mondo, [che Perceval in quanto soggetto]

è chiamato a rinascere per sapere se vuole ciò che desidera... [...] Ecco un campo in cui il soggetto deve soprattutto *pagare, di persona, nella sua persona, per il riscatto del suo desiderio.*" (20)

L'*ideale dell'io* (la cavalleria) al di là di ogni mito socio-naturalistico, si deve porre, prima di ogni qualunque relazione simbolica che lo mette in essere, al servizio degli altri; esso non dovrà abolirsi, ma invece funzionare attraverso l'istituzione di un patto (che, in quanto tale, precede ogni codice) il quale fonda il codice stesso; patto sacrale che consiste nella realtà della "mancanza" propria ed altrui. Mancanza che dovrà essere assunta in quanto "colpa" della separazione (dalla madre, dal godimento); ma la redenzione di tale colpa dovrà passare attraverso la necessità della separazione medesima: per potersi vedere desiderante, e quindi mancante, Perceval dovrà riconoscer(si) (ne) il desiderio e (nel)la mancanza altrui, (nel)la madre come "castrata" (deprivata del figlio-fallo); il che però implica che la causa della mancanza sia egli stesso come ideale e come cavaliere; dovrà essere necessariamente lui a "castrare" la madre e se stesso: circolo vizioso del desiderio declinato al maschile!

L'esperienza personale di Perceval si farà così paradigma di una ritrovata etica sociale; di una società che, trovandosi in una reale crisi economica e di identità, insidiata com'è dall'alterità e

(20) Cfr: J. Lacan, *Scritti*, trad. it. p.679: *l'ultimo corsivo è nostro.*

dal diverso, e che pertanto si trova a vivere nella mancanza di un ruolo definito, nella mancanza insomma dell'immagine di sé, vuole recuperare tale propria immagine attraverso il negativo reale in cui essa versa, per renderlo tramite di un'etica trascendente, per paradigmatizzare la sua condizione reale in un ruolo che si fa asceti al di là del reale (e del mito che lo istituisce). La cavalleria, la feudalità si autoabolisca in sé, come autovantaggio, e si pone come vantaggio per gli altri:

Se pucele aïde te quiert,
 Aiue li, que miex t'en iert,
 Ou veve dame ou orfenine.
 Iceste almosne est enterine,
 Aiue lor, si feras bien;
 Garde ja nel laissier por rien.
 Ce weil que por tes pechiez faces,
 Se ravoïr veus totes tes graces
 Issi com tu avoïr les seus.
 (vv. 6465-6473)

È questo ciò che lo zio eremita propone a Perceval penitente, per il riscatto dei suoi peccati e della sua propria persona.

PIETRO ABELARDO: LA STILIZZAZIONE DI UN DATO REALE.

Potrà essere opportuno, a conclusione di queste

pagine, prendere in esame un testo che può porsi al di là della letteratura, ma che, a partire da un dato realmente vissuto, ama farsi, per via obliqua, letteratura. Si tratta dell'epistolario di Abelardo ed Eloisa. In esso - com'è ovvio! - il tema della castrazione appare con rilievo massimo, legato alla tematica della problematica erotica, e può suscitare, come di fatto ha suscitato, l'istituirsi di accostamenti con modelli letterari veri e propri.

E infatti la storia di Abelardo ed Eloisa non può non suscitare dei paralleli con l'eroticità trobadorica. Certo bisognerà guardarsi, col Nelli, da troppi facili accostamenti; Abelardo non ha mai propugnato - nè tanto meno vissuto! - un amore di tipo trobadorico; anche se, sempre col Nelli, bisognerà riscontrare la somiglianza del suo legame amoroso con quello di tipo trobadorico (21).

E come non notare delle connessioni che, seppure di sbieco, si pongono fra i due amori? come non notare il passo della *Ep.* V "*domina mea esse coepisti, Domini mea sponsa effecta*" in cui può scorgersi lo stesso rapporto che intercorre fra il trovatore e la dama, la Signora, la Dama di alto rango, di condizione sociale più elevata, la dama del signore feudale, *Midonz* insomma? Come non vedere in entrambi gli amori lo stesso paradigma? E come dimenticare che Abelardo, pur riconoscendo la acquisita superiorità di Eloisa in quanto elevata "*nunc in summi regis thalamis*" (*ibi*

21). Cfr. Nelli, *op. cit.* p. 299-301.

dem) e pertanto "ex huius honoris privilegio prioris viro praelata" (*ibidem*), non rinuncia a dirigerla verso la "perfezione", così come i trovatori, nonostante la loro proclamata soggezione alla dama, se se fanno pur sempre direttori?

Certo in Abelardo la castrazione assume il valore di punizione per il peccato di lussuria e di tradimento nei confronti di Fulberto, ed anche, se vogliamo, di premio e quindi di purificazione, di commiserazione divina, di via verso la salvezza: in lui la castrazione non è "cercata" come in Raimbaut d'Aurenga (anche se è pur sempre cercata a ritroso, più che subita e accettata - si vedano i paragoni che egli istituisce fra la propria condizione e quella di Origene (22)). Egli comunque non si pone mai al di qua del godimento per potervi arrivare attraverso il desiderio, o almeno non lo fa in maniera preconstituita; in lui non c'è mai né prima, né dopo l'avvenimento chiave della sua

22). "In exemplo est ille magnus Christianorum philosophus Origenes qui, ut hoc in se penitus incendium extingueret, manus sibi inferre veritus non est [...] Zelum quippe Dei habens, sed non secundum scientiam, homicidii incurrit reatum, inferendo sibi manum. Suggestione diabolica vel errore maximo id ab ipso constat esse factum, quod miseratione Dei in me est ab alio perpetratum" (*Ep. V*)

"Putabam tamen in hoc mihi magis quam illi [a Origene] divinam misericordiam propitiam fuisse, ut quod ille minus provide creditur egisse atque inde non modicum crimen incurrisse, id aliena culpa in me ageret, ut ad simile opus me liberum prepararet, ac tanto minore pena quanto brevior ac subita. ut oppressus sompno cum mihi manus inicerent nichil pene fere sentirem" (*Hist. calam. 1380-1387*)

vita (la subita mutilazione), un atteggiamento di differimento della realizzazione del suo desiderio, c'è semmai, dapprima un invischiamento nella carnalità, nella lussuria, in seguito un sentimento di liberazione nel sentirsi al di fuori e al di sopra della passione.

Resta pur sempre il fatto che egli ama vedere la sua opera creatrice e che si compiace nella contemplazione di Eloisa man mano che ella si avvicina all'immagine di perfezione che egli le ha prefigurato (a lei che ora "supera tutti gli uomini in virtù e saggezza"). E la castrazione gli facilita questo compito che egli ora si impone; e troverà nella tradizione e nel dettato evangelico non solo una giustificazione ma anche un privilegio riguardo al suo stato fisico che gli permetterà così alti compiti. Insomma siamo ben lontani da una voluta e cercata permanenza nel desiderio, siamo al di là di una castrazione fittizia, "rappresentata" (come è in Raimbaut) in quanto polo negativo dialettico del godimento; siamo invece di fronte a una castrazione reale con cui si devono realmente fare i conti, una castrazione che va cioè valorizzata attraverso le attitudini di vita reali e insieme simboliche nei confronti di essa. Diversa è dunque l'itinerario erotico di Abelardo rispetto a quello proposto e codificato nella letteratura trobadorica, perchè diverso è l'itinerario psicologico: la castrazione non è qui quell'immagine "effettiva" che viene generata dall'immagine "effettiva" (che è a sua volta la molla del desiderio);

qui la castrazione è vista, immaginata e valorizzata come un prodotto della volontà del super-io, di quell'elemento che, nel simbolico, tiene quel posto che, nell'immaginario, è corrispondentemente occupato dal fallo. Pertanto alla mancanza nell'immaginario è sostituita un'ipervalutazione nel simbolico. Si veda infatti come nella *Historia calamitatum* Abelardo dichiara di soffrire per la vergogna e il disonore inflittogli dalla mutilazione più che per la sofferenza della medesima, come l'affronto alla sua rinomanza gli pesi più gravemente e insopportabilmente di quello apportato al suo corpo: "*Maxime vero clerici ac precipue scolares nostri intolerabilibus me lamentis et ejulatibus cruciabant, ut multo amplius ex eorum compassione quam ex vulneris lederer passione, et plus erubescitiam quam plagam sentirem, et pudore magis quam dolore affligerer. Occurrebat animo quanta modo gloria pollebam, quam facili et turpi casu hec humiliata, immo penitus esset extincta*" (*Hist. calam.*, 596-602 (23)) "*Conferrebam cum his que in corpore passus olim fueram quanta nunc sustinerem; et omnium hominum me estimabam miserimum. Parvam illam ducebam proditorem in comparatione hujus injurie, et longe amplius fame quam corporis detrimentum plangebam [...]*" (*ibidem*, 919-924)

Ciò che Abelardo ha a cuore è la considerazione

23). Qui e più sotto citiamo da Abélard, *Historia calamitatum*, ed. J. Monfrin, Paris, J. Vrin, 1962

di cui può godere nei confronti degli altri (il rapporto simbolico con essi) più che il desiderio, la possibilità o l'impossibilità dell'amore; che anzi ritiene giusta la sua mutilazione fisica che gli è stata imposta come espiazione dei suoi peccati: "*quam justo Dei iudicio in illa corporis mei portione plecterer in qua deliqueram; quam justa prodicione is quem antea prodideram vicem mihi retulisset*" (*ibidem*, 602-605); "*ad illam [castrazione] ex aliqua culpa devenerim,*" (*ibidem*, 924-925)

Il super-io, l'istanza di censura (la censura del rapporto amoroso che per lui è sempre stato bisogno e mai desiderio, o almeno in questi termini lo valorizza a posteriori) dà insomma ad Abelardo un ideale dell'io tutto paterno, virile, dalla parte della legge che vuol porlo come campione di rinomanza, come soggetto che crede di possedersi nell'autonominazione, nell'esistere soltanto sul piano del simbolico; il fallo perde valore immaginario per trasformarsi in un elemento del simbolico. Si potrebbe dire che in lui immaginario e simbolico siano scollati, abbiano perso quella coesione che fa l'equilibrio del soggetto "...son tempérament de poète ne s'accordait guère avec ses tendances philosophiques: il y avait en lui deux hommes qui s'ignoraient l'un l'autre ... il n'a jamais consenti à faire entrer franchement et philosophiquement la passion charnelle, source pour lui de tant de malheurs, dans le cadre de ses

recherches morales" (24).

Diverso viene dunque ad essere, rispetto alla lirica trobadorica, il significato e il valore che in Abelardo assume la donna come moglie-signora del Signore; per lui Eloisa è l'oggetto del Super-io e non dell'io; ella può essere *sua* solo in quanto egli si identifichi col suo super-io, con la legge. Mentre la *dompna* del trovatore - che è anch'ella moglie-signora del signore - è allo stesso tempo oggetto dell'ideale dell'io, ma anche specchio in cui l'io si riflette (coscienza del fatto che la propria esistenza come soggetto dipende dall'esistenza di lei, o meglio dell'immagine - "castrata" - di lei). Il trovatore pone dunque la *dompna* come moglie del suo signore, cioè della concretizzazione materiale dell'ideale dell'io, di quell'ideale dell'io che è il versante simbolico dell'io immaginario: la sua donna deve essere *di un altro* nel simbolico, perchè possa essere *sua* nell'immaginario; processo che significa differimento illimitato del godimento nel reale, dove l'io non può, per la sua intima "reale" struttura, inverarsi come fallo. La poesia occitanica mette in processo questa trasposizione di piani che manca invece in Abelardo, il quale, come abbiamo visto, elide il piano immaginario (per lo meno nell'immagine di sé che egli ha voluto lasciarci nelle epistole) per (credere di?) realizzarsi esclusivamente sul piano del simbolico, e in questo piano egli farà tutt'uno con la legge

24) R. Nelli, *op. cit.*, p. 301.

che appunto, elidendo l'immaginario, abolisce il fallo e vi si sostituisce. In Abelardo insomma è assente ogni problematica, ogni perplessità sui rapporti fra i due piani in questione. Egli, che in un primo momento, prima della "drammatica esperienza", si era identificato come fallo, in seguito si identifica con il super-io, senza che mai vi sia un'osmosi con il piano della realtà, anche e soprattutto quella della sua passione: i due uomini, di cui parla il Nelli, che sono presenti in Abelardo restano appunto sconosciuti l'uno all'altro.

Se il trovatore rinuncia al fallo reale a causa dell'assenza di esso, rispetto all'immagine ideale, nella realtà, e riversa tale assenza nel simbolico, in Abelardo invece la castrazione è operata dal suo ingombrante super-io che "vuole" usurpare il posto del fallo (il territorio dell'immaginario) e sostituirvisi. Diverso è quindi in lui, al di là delle apparenti somiglianze con la lirica occitanica, il significato del vedere Eloisa come sposa del suo Signore: ella infatti non è sposa del suo ideale dell'io, versante simbolico dell'io immaginario - che, grazie appunto alla trasposizione nel simbolico, può possederla attraverso l'interdizione che salva il desiderio -; Eloisa è invece sposa, direttamente, senza alcuna trasposizione, del versante simbolico del fallo, del super-io cioè, il quale nega all'io di affermarsi attraverso qualunque possesso oggettivo - qualunque sia il versante (immaginario o simbolico) cui quest'io si rivolga; e ciò in quanto l'ideale dell'io viene come svincolato da

ogni dato immaginario, come se esso fosse auto-prodotto e bastevole a se stesso e senza che esso sia messo in questione dal rapporto con l'immaginario.

Manchevolezza e scollamento tutto ciò, che nonostante tutto Abelardo sente quando, nell'*Epistola V*, dice che Eloisa potrà meritare il premio della salvezza in quanto ella ha da combattere con la passione e col desiderio, deve cioè compiere quella battaglia che incollì Immaginario e Simbolico, mentre egli si trova ad essere già costituito: costituito dalla castrazione che in lui il simbolico, e solo esso, ha operato per permettergli, presuntuosamente e presuntuosamente, di costituirsi come soggetto al di là di ogni specularità di immagine. Non è dunque l'unione dell'io con l'oggetto a porre, affinché l'io sia soggetto, l'esigenza della regolazione, della legge, del simbolico, del super-io, ma è piuttosto quest'ultimo che si appropria dell'oggetto per sottrarlo all'(ideale dell') io il quale, in Abelardo, vuole identificarsi col super-io; donde i frequenti sensi di angoscia e di frustrazione, sempre in lui presenti, la sua ossessione di persecuzione incessante, la sua irrealizzazione.

E questa manchevolezza sarà specialmente sentita da Eloisa che non smette mai di parlare il linguaggio del desiderio, lei che, dissuadendo Abelardo dal matrimonio dice "*tantoque nos ipsos ad tempus separatos gratiora de conventu nostro percipere gaudia, quanto rariora*" (*Hist: calam. 549-551*); lei che, avuta in mano l'epistola di Abe-

lardo ad un amico, comincia a leggerla fremente "*ut cujus rem perdidit, verbis saltem tamquam ejus quadam imagine recreer (Ep. II)*"; lei che non teme di esclamare "*O si fas sit dici crudelem mihi per omnia Deum! O inclementem clementiam!*" (*Ep. IV*)

BIBLIOGRAFIA

Testi

Les lais de Marie de France, ed. J. Rychner, Paris, Champion, 1966.

Raimbaut d'Aurenga, vedi W. T. Pattison.

Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, ed. W. Roach Genève, Droz et Paris Minard, 1959.

Petri Abelardi Abbatis Rugensis, *Opera omnia, iuxta editionem parisiensem 1629, suppletis quae in ea desiderabantur opusculis*. Accurante J. P. Migne, Patrologiae cursus completus, series latina CLXXVIII, Parisiis, 1885

Abélard, *Historia calamitatum*, texte critique avec une introduction publié par J. Monfrin, Paris, J. Vrin, 1962.

Studi

G. Agamben, Stanze. *La parola e il fantasma nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

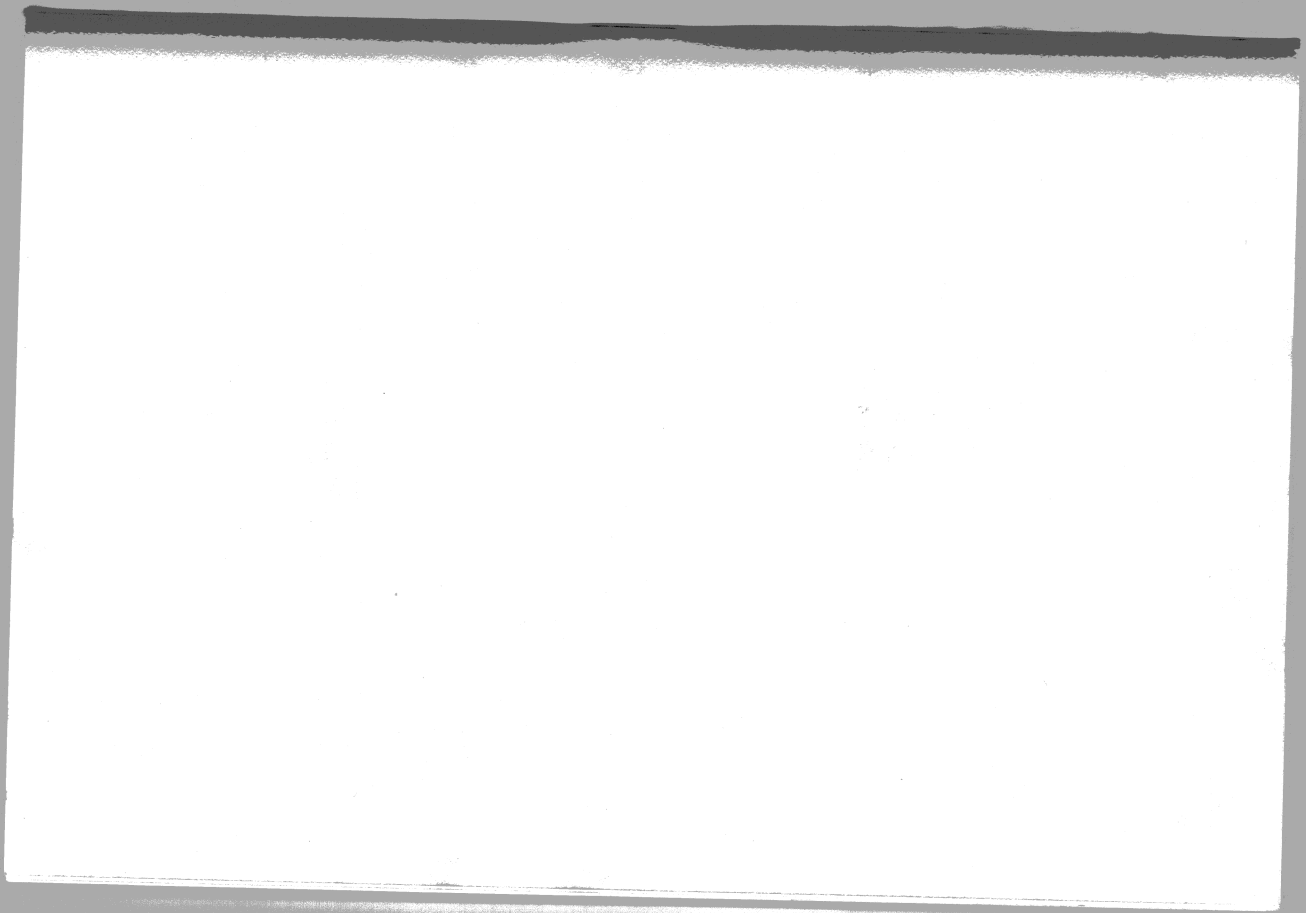
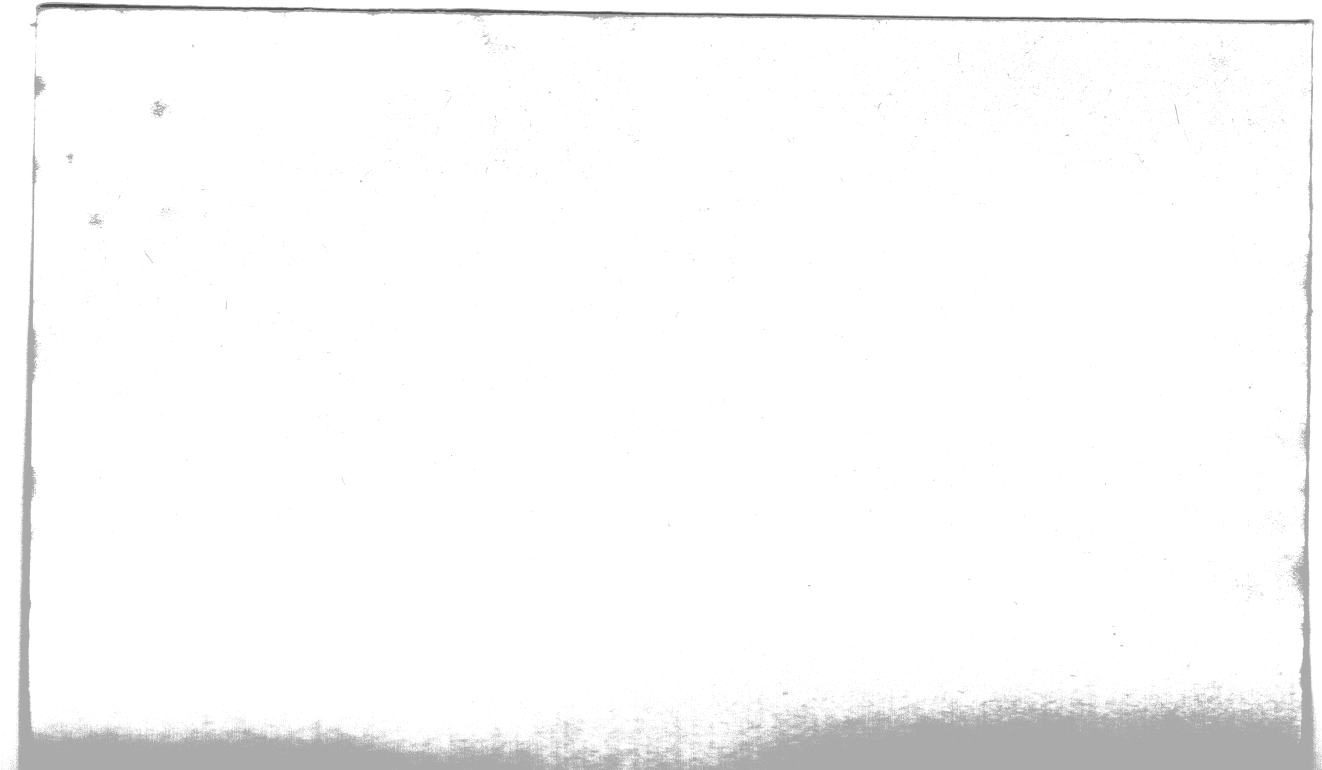
S. Battaglia, *Il mito del Icantropo nel Bisclavret di*

- Maria di Francia*, "Filologia romanza", 3 (1956), pp. 229-253.
- G. Chandés, *Recherche sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", 74 (1976), pp. 151-164.
- M. Faure, *Le bisclavret de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou*, "Revue des Langues romanes", 83, 2 (1978) pp. 345-356.
- J. Frappier, *Crétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972.
- S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. Torino, Boringhieri, 1975.
- S. Freud, *Metapsicologia*, Torino, Boringhieri, 1978.
- S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. Torino, Boringhieri, 1975.
- S. Freud, *La negazione e altri scritti teorici*, Torino, Boringhieri, 1981.
- E. Gilson, *Héloïse et Abelard*, Paris, J. Vrin, 1938, trad. it. *Eloisa e Abelardo*, Torino, Einaudi, 1950.

- E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, J. Vrin, 1947.
- R. Green, *Fin'amors dans deux lais de Marie de France: Equitan et Chaitivel*, "Le Moyen Age", 81 (1975), pp. 265-272.
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.
- A. J. Greimas, *Du Sens*, Paris, Editions du Seuil, 1970, trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- P. Haidu, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: Irony and comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.
- E. Hoepffner, *Les lais de Marie de France*, Paris, Boivin, 1935.
- J. C. Huchet, *Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age*, "Poétique", 48, 1981, pp. 407-430.
- R. N. Ilingworth, *Celtic Tradition and the Lai of Guigemar*, "Medium Aevum", 31 (1962), pp. 176-182.
- L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1977, trad. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

- E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zum Form der frühen Artus- und Galdichtung*, Tübingen, Nimeyer, 1970, traduzione fr. *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.
- E. Köhler, *Sociologia della "fin'amor"*. *Saggi trobadorici*, raccolti e tradotti a cura di M. Mancini, Liviana, 1976.
- J. Lacan, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, trad. it. *Scritti*, Torino, Einaudi; 1974.
- J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)* Paris, Editions du Seuil, 1975, trad. it. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978.
- M. Mancini, *Il principe e il "joy"*. *Sul canzoniere di Bernart de Ventadorn*, in "Studi Filologici, Letterari e Storici in onore di G. Favati, Padova, Antenore, 1977, II, pp. 369-395.
- M. Mancini, *Il discorso dell'amore cortese (Per Barthes, Lacan, Irigaray)*, "Lectures", 7-8 (1981), pp. 11-34.
- P. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

- E. Mickel jr., *Marie de France's Use of Irony as a Stylistic and Narrative Device*, "Studies in Philology", 71 (1974), pp. 265-290.
- E. Mickel jr., *A Reconsideration of the Lais of Marie de France*, "Speculum", 46, 1971, pp. 39-65.
- R. Nelli, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse, Eduard privat, 1963.
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- R. T. Pickens, *Thematic Structure in Marie de France's Guigemar*, "Romania", 95 (1974), pp. 328-341.
- E. Sienaeert, *Les Lai de Marie de France, Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, H. Champion, 1978.
- L. Spitzer, *Marie de France Dichterin von Problem-Märchen*, "Zeitschrift für romanische Philologie", 50, (1930) pp. 29-67.
- L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1944.



MAURIZIO VIRDIS

**L'IMMAGINE DELLA CASTRAZIONE:
UN TEMA RICORRENTE NELLA
LETTERATURA FRANCESE
DEL MEDIOEVO**