

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

I COLORI DEL MERAVIGLIOSO IN MARIE DE FRANCE

«[...] la nouvelle n'est pas ce qui vient de se produire
ou ce qu'on vient d'apprendre, mais ce dont le récit
provoque la présence de la conscience à elle même.
La nouvelle, c'est l'excitation de l'attention.»¹

1.

Marie de France è un'autrice raffinata, che pone la sua narrazione breve sotto il segno della riscrittura, consapevole, come Chrétien de Troyes nell'ambito romanzesco, di tramandare un patrimonio in parte orale. Nel suo caso, l'enigmatico lascito dei cantori bretoni, che a loro volta avevano raccolto la memoria di avventure degne di essere ricordate. Sotto il segno della sua scrittura ci ripropone dunque dei racconti finemente cesellati e rimati che aveva udito raccontare, prolungando la catena memoriale.

Così ricaviamo ad es. dal prologo del *lai* di *Equitan* (vv. 1-12).

Mut unt esté noble barun
cil de Bretagne, li Bretun!
Jadis suleient par pruësce,
par curtesie e par noblesce,
des aventures qu'il oeient,
ki a plusurs genz aveneient,
fere les lais pur remembrance,
qu'um nes meist en ubliance.
Un en firent, k'oï cunter,
ki ne fet mie a ublier,
d'Equitan, ki mut fu curteis,
sire de Nauns, jostise et reis.²

‘Erano assai nobili baroni quelli di Bretagna, i Bretoni! Un tempo solevano per prodezza, per cortesia e per nobiltà, delle avventure che ascoltavano,

¹ Zink 2005: 17.

² Anche in seguito si cita da Maria di Francia, *Lais* (Angeli).

che avvenivano a molta gente, comporre i *lais* per lasciarne il ricordo, affinché non fossero dimenticati. Ne fecero uno, che udii raccontare,³ di Equitan, che fu molto cortese, signore degli abitanti di Nantes, giudice e re.⁷

L'origine della materia narrativa dei *lais* dell'autrice del XII sec., che ci sono giunti nel ms. Harley 978 nella loro veste linguistica anglo-normanna, è fatta di un patrimonio di narrazioni,⁴ accompagnate come dice lei stessa dalla musica, che l'autrice, edotta nelle arti della retorica e nutrita della letteratura classica e contemporanea si propone di rinnovare e proporre al pubblico, che di nuovo è immaginato ascoltare la sua voce.⁵ Le letterature volgari della Romània rielaborano infatti per un nuovo pubblico cortese materiali folclorici e classici, in una attualizzazione che dona autorevolezza letteraria a temi nuovi, col meraviglioso e la *matière de Bretagne*,⁶ e al contempo fa sfoggio della bravura di questi esperti *clercs*, realizzando così una vera e propria *translatio studii*. Alla fine di uno dei

³ Cf. anche *Fresne*, vv. 1-2: «Le lai del *Freisne* vus dirai / sulunc le cunte que jeo sai.» 'Vi racconterò il lai del *Frassino*, secondo il racconto che so.' *Milun*, vv. 531-534: «De lur amur e de lur bien / firent un lai li ancien, / e jeo, ki l'ai mis en escrit, / al recunter mut me delit.» 'Sul loro amore e la loro felicità gli antichi fecero un lai, e io, che l'ho messo per iscritto, mi sono molto divertita a raccontarlo.'

⁴ Cf. ad es. *Bisclavret*, v. 220: «Ceo m'est avis, si cum j'entent» 'Credo, da quello che ho sentito'; *Deus Amanz*, vv. 1-2: «Jadis avint en Normendie / une aventure mut oie» 'Una volta accadde in Normandia un'avventura, poi molto ascoltata'; *Yonec*, v. 257: «ç'oi cunter» 'così ho udito raccontare'. *Yonec*, vv. 555-558: «Cil ki ceste aventure oïrent / lunc tens après un lai en firent / de la pitié de la doloir / que cil souffrirent pur amur.» 'Coloro che udirono quest'avventura molto tempo dopo ne fecero un lai per la pietà e il dolore che quelli soffrirono per amore.' Cf. anche *Chaitivel*, vv. 1-9. Cf. *Eliduc*, vv. 1-4: «D'un mut ancien lai bretun / le cunte e tute la reisun / vus dirai, si cum jeo entent / la verité, mun escient.» 'Di un lai bretone molto antico la storia e il senso vi narrerò, secondo la verità che io conosco, in fede mia.' Per i riferimenti all'oralità si veda ad es. Gaunt 2001.

⁵ Cf. ad es. *Bisclavret*, v. 185: «Oëz après cument avint!» 'State a sentire quello che poi successe!'. Nel lai di *Chevrefoil* e di *Chaitivel* abbiamo una *mise en abyme* dell'operazione di scrittura, perché a narrare l'avventura del lai sono in prima persona Tristano e la dama servita dai quattro cavalieri di *Chaitivel*, cioè gli stessi protagonisti delle vicende. *Chievrefoil*, vv. 111-113: «pur les paroles remembrer, / Tristram, ki bien saveit harper, / en aveit fet un nouvel lai» 'per ricordare le parole, Tristano, che ben sapeva suonare l'arpa, ne aveva composto un nuovo lai'; *Chaitivel*, vv. 203-204: «De vus quatre ferai un lai / e *Quatre Dols* le numerai.» 'Farò un lai su voi quattro e lo chiamerò dei *Quattro Dolori*.'

⁶ Marie attribuisce al meraviglioso bretone anche la storia del lupo mannaro: cf. *Bisclavret*, vv. 259-260: «Meinte merveille avum veüe, / ki en Bretagne est avenue.» 'Abbiamo visto molti fatti meravigliosi, che sono avvenuti in Bretagna.'

suoi *lais* piú affascinanti ed elaborati, *Guigemar*, cosí Marie allude nell'*explicit* a quanto ha appena narrato (vv. 883-886):

De cest cunte k'oi avez
fu *Guigemar* li lais trovez,
que hum fait en harpe e en rote;
bone en est a oïr la note.

‘Di questo racconto che avete udito fu composto il *lai* di *Guigemar*, che si suona con l’arpa e con la viola; è bella, ad udirsi, la sua melodia.’

Se dunque come gran parte della letteratura volgare medievale i *Lais* di Marie sfruttano per il nuovo pubblico la materia orale, il meraviglioso e il patrimonio folclorico, va anche tenuto presente che l’operazione autoriale è fortemente riconoscibile nella struttura, la «*mise en recueils*», e nello stile dell’autrice: i dodici *lais* hanno un prologo in cui Marie si autorappresenta al lavoro, che è stato faticoso e l’ha costretta a veglie notturne, essa si mostra consapevole del proprio prestigio letterario e vorrebbe conservarlo,⁷ ponendosi nella schiera autorevole degli scrittori antichi.

Anche all’inizio e alla fine dei vari *lais* è evidente l’intenzione strutturale di formare una raccolta, nella menzione dei vari titoli dei racconti, che appaiono sintetizzare sotto il segno della chiarezza, della *brevitas* e della verità ma anche del nucleo di memoria l’essenza dei *contes*:⁸ forniti spesso al pubblico in piú di una lingua (normanno, bretone, francese, inglese) corrispondono a un oggetto simbolo,⁹ ai protagonisti,¹⁰ al significato riposto del racconto.¹¹

⁷ Come scrive Spitzer 2004: 51 «perché l’evento letterario del poetare è la trasfigurazione poetica della realtà e della sua problematica».

⁸ Cf. *Bisclavret*, vv. 315-318: «L’aventure k’avez oïe / veraie fu, n’en dutez mie. / De Biclavret fu fez li lais / pur remembrance a tuz dis mais.» ‘La storia che avete ascoltato fu vera, non dubitatene affatto. Di Bisclavret fu composto il *lai* per serbarne memoria eterna.’ Sulla funzione del titolo, cfr. ad es. Zambon 1992; Lachet 2000.

⁹ Si pensi al «*daüstic*», l’usignolo, simbolo dell’amore e alla cassetta d’oro che custodirà l’uccello morto, simbolo della *remembrance*, nel *lai* di *Laiüstic*, all’intreccio del caprifoglio e del nocciolo nel *lai* del *Chevrefeuille*, simbolo dell’unione degli amanti, alla *cuve*, la tinozza di acqua bollente, forse simbolo della lussuria e della mancanza di *mesure* nel *lai* di *Equitan*, o all’anello d’oro e al drappo di seta a rosoni, proveniente da Costantinopoli, che indicano la nobile provenienza di Fresne, nel *lai* omonimo, ecc. (Un drappo di seta a rosoni, ricamato d’oro è deposto poi sulla tomba di Muldumarec nel *lai* di *Yonec*, vv. 501-502). Di «*poésie emblématique*» parla ad es. Laurence Harf-Lancner in Marie de France, *Lais* (Lancner): 19.

2.1.

Auerbach nella sua *Introduzione alla Filologia romanza* (1963: 138) ricorda velocemente Marie, e i *Lais*, come «capolavori di psicologia raffinata e dolce», e inoltre si può forse estendere al modo di procedere di Marie de France in generale quanto notato da Cesare Segre (2003: 126) a proposito del *lai* del *Chevrefoil*, per cui spesso «Noi possiamo appena intravedere i resti di una *fabula* che in realtà sfugge alla nostra presa.»

Ma ora, in questo quadro rapidamente richiamato, cosa si può dire a proposito dell'uso del colore nei *Lais* di Marie de France?

Mi pare che solo mettendo a fuoco per quanto possibile il contesto di una scrittrice così sfuggente com'è Marie de France, poeta e non solo *storyteller*, si possa cercare di afferrare la funzione dei colori nei *Lais* dell'autrice. Il mondo dei suoi *Lais* è quello della cortesia e della *fin'amors*, così come appare nel lirismo cortese e nel romanzo, e dobbiamo tener conto dell'atmosfera aristocratica e feudale con il suo *epos* e patrimonio culturale, dell'esemplarità,¹² dell'utilizzo del folclore, e anche

¹⁰ Come nel caso di *Guigemar*, di *Equitan*, di *Fresne*, di *Lanval*, dei *Deus Amanz*, ecc. Marie si diverte anche a giocare apertamente col significato allusivo e pregnante dei titoli e dei nomi, cf. ad es. nel *lai* del *Frassin* i nomi delle due gemelle, Frassin e Nocciolo, che sono così commentati nelle parole dei feudatari: «Pur le freisne que vus larez / en echange le codre avrez: / en la codre ad noiz e deduiz, / li freisnes ne porte unke frui!» 'Per il frassino, che lascerete, avrete in cambio il nocciolo; quest'ultimo porta nocciole e piaceri, mentre il frassino non ha frutti!' (vv. 337-340).

¹¹ Si pensi al *lai* di *Chaitivel*, 'L'infelice', che molti, dice Marie, chiamano invece *Les Quatre Deuls* 'I quattro dolori' (*Chaitivel*, vv. 1-9). Una scelta tra due titoli possibili è menzionata anche per il *lai* di *Eliduc*, vv. 21-28: «D'eles deus ad li lais a nun / *Guilideluec* ha *Guilliadun*. / *Elidus* fu primes nomez, / mes ore est li nuns remuez, / kar des dames est avenu / l'aventure dunt li lais fu / si cum avint vus cunterai, / la verité vus en dirrai.» 'Da loro due prende nome il *lai*, *Guilideluec* e *Guilliadon*. Dapprima fu chiamato *Eliduc*, ma ora il nome è cambiato, perché delle due donne tratta la storia del *lai* e vi racconterò come si svolse, ve ne dirò tutta la verità.'

¹² La morale del racconto è ad esempio esplicitata alla fine del *lai* di *Equitan*, vv. 307-314: «Ki bien vodreit reisun entendre / ici purreit ensample prendre: / tels purca-ce le mal d'autrui / dunt tuz li mals revert sur lui. / Issi avint cum dit vus ai. / Li Bre-tun en firent un lai, / d'Equitan cument il fina, / e la dame ki tant l'ama.» 'Chi volesse intendere a fondo una morale qui potrebbe trovare un esempio: chi cerca di far male agli altri, poi tutto il male ricade su di lui. Avvenne così come vi ho detto. I Bretoni ne fecero un *lai*, a proposito di come morì *Equitan*, e della signora che tanto lo amò.' O

dell'alterità convogliata nei suoi racconti dalla tematica dell'avventura e del meraviglioso.

Marie de France nei *Lais* possiede l'oltranza tipica degli autori in lingua volgare, consapevoli di compiere un'operazione nuova per un nuovo pubblico in nuove lingue letterarie, e va tenuto senz'altro presente che il genere del racconto breve, e dunque della novella in versi, del *lai* è nel Medioevo percepito come il meno ortodosso tra i generi letterari, così legato all'oralità, al quotidiano, quasi trasgressivo ed *ex legis*, tanto che secondo Luciano Rossi: «il est bon pour amuser les gens en allant de bouche à oreille, mais sa mise en écriture est saisie comme quelque chose d'érétique dont les esprits sérieux ne peuvent que se méfier».¹³ Inoltre in Marie è percepibile anche la novità e la trasgressione di un discorso femminile:¹⁴ viene data com'è noto autorità letteraria a tutta una sfera dell'eros umano e carnale¹⁵ e della sensibilità più quotidiana, umile e creaturale: e tra l'altro la scrittrice dà voce, ancor più di Chrétien, a personaggi secondari e minori, emarginati dalla corte, come Lanval, addirittura ad *outsiders*. Sviluppa temi come quelli delle malmarritate, del cavaliere tra due donne, o quello ippoliteo di Guigemar che conoscerà infine la ferita amorosa e diverrà un “cacciatore cacciato”, o ci presenta amanti ferici evocati dal desiderio (Muldumarec, l'uomo astore, o la fata di Lanval), o tratta con grande capacità originale e anti-conformista la figura folclorica millenaria del lupo mannaro facendone un personaggio positivo, tradito dalla moglie sleale (*Bisclavret*).

Se secondo Jacques Ribard la chiave di lettura della collezione dei *Lais* è il simbolismo,¹⁶ e Spitzer¹⁷ ha magistralmente chiarito l'uso del simbolo nella raccolta e la sua funzione nella costruzione narrativa del

si veda ad es. *Fresne*, vv. 85-90: «[...] Ceo m'est avis, / sur mei en est turnez li pis! / Ki sur autrui mesdit e ment / ne seit mie qu'a l'oil li pent; de tel hume peot l'um parler / qui mieuz de lui fet a loër.» 'È chiaro, su di me è ricaduto il peggio! Chi parla degli altri e mente non vede la trave nel suo occhio; a volte si parla male di qualcuno che è più meritevole di noi.'

¹³ Citato da Frei 2005: 52.

¹⁴ A questo proposito, a rappresentare una figura femminile autorevole appare ad es. nel *lai* dei *Deus Amanz* la zia della fanciulla, ricca ed esperta nell'arte medica, che esercita a Salerno (Vv. 103-116). Sul tema dell'espressività femminile in Marie, cf. Freeman 1984.

¹⁵ Cf. ad es. *Guigemar*, vv. 505-537; *Fresne*, vv. 280-286; *Bisclavret*, vv. 37-38; *Lanval*, vv. 254-256; *Yonec*, vv. 191-194, vv. 222-226, vv. 267-268; *Milun*, vv. 53-54.

¹⁶ Ribard 1998: II 1100.

¹⁷ In Spitzer 2004.

breve *conte*, così che vediamo come esso agisca nel contesto della *brevitas*, della necessaria ellissi praticata da Marie, appunto grazie alla sua capacità evocativa e sintetica, allusiva ad un *surplus* di significato, che come sappiamo dal prologo della stessa Marie essa si aspetta venga ancora chiosato dai posteri, al modo in cui sono chiosati appunto i significati dei poeti antichi, un tratto essenziale di Marie de France, in cui è presente tra l'altro una forte componente visiva,¹⁸ è proprio la commistione di realismo e simbolismo, naturale e soprannaturale. Elementi simbolici, meraviglioso e Altro Mondo, viaggi iniziatici, ma anche particolari concreti, mondo umano, natura e psicologia, descrizioni lucide, logiche e consequenziali. D'altronde il *corpus* dei *Lais* mostra l'impronta della retorica classica, nella quale ella era istruita, e nelle sue descrizioni sono messe a frutto ed enfatizzate le arti della *memoria* e della *descriptio*.

2.2.

Riguardo al colore, dunque, troviamo nei *Lais* di Marie pochi cenni, ma ancor più significativi, ricchi di risonanza simbolica, anche se costituiti solo da alcune pennellate tenui, qualche veloce notazione, come prevede il genere della *narratio brevis*. Come i gesti, o alcuni oggetti, anche i colori, in un contesto caratterizzato dal *découpage*, dall'ellissi e dalla *brevitas*, da intendersi quest'ultima come vero e proprio modello formalizzante e qualità della narrazione,¹⁹ si caricano spesso di una capacità evocativa e simbolica e devono sintetizzare, alludere a un'atmosfera, un sentimento, una verità.

Philippe Ménard parla, a proposito dell'estetica della brevità di Marie, di uno stile neutro, quasi disincarnato, discreto, austero, con pochi elementi concreti, in cui non sempre sono evitate la monotonia e l'uniformità, o il *cliché*, poiché Maria mira all'essenziale, all'essenza delle cose, e la sua è un'estetica semplice e parsimoniosa, che si accontenta di un linguaggio sobrio e spoglio, uno stile magro e secco.²⁰

¹⁸ Cf. Braet 1998.

¹⁹ Come afferma Zumthor «[...] la brièveté n'est jamais aléatoire, mais [...] elle constitue un modèle formalisant. C'est là, à n'en pas douter, la raison pour laquelle la rhétorique latine recourut au terme de *brevitas* (*sermo brevis*) pour désigner, non il est vrai un modèle proprement dit, mais essentiellement une *virtus*, c'est -à- dire une modalité et (dans le sens scholastique) une *qualitas* de la formalisation.» Zumthor 1983: 4.

²⁰ Cf. Ménard 1979: 202-5.

Come ricordato da Ménard, Antoinette Knapton ha notato come la *palette* di colori di Marie de France è assai ristretta, perché su un totale di quasi seimila versi dei *Lais* (per la precisione 5729) non abbiamo che una quarantina di termini che rinviano a colori;²¹ alcuni colori fondamentali mancano alla sua tavolozza, e come scrive Ménard, se esaminiamo inoltre queste indicazioni, alcune di esse sono ancor più indebolite dall'apparire in contesti tradizionali e convenzionali, e dunque la sensibilità cromatica dell'autrice non risulta eccezionale, e senza essere del tutto incolore, resta una visione un po' opaca.²²

Secondo Anne Paupert–Bouchez, non vi è dubbio che nella relativa rarità delle notazioni cromatiche di Marie vi sia una scelta ben consapevole, di una scrittrice che padroneggia ammirevolmente l'arte della narrazione breve, nella quale «tous les détails portent», tutti i dettagli contano, e la rarità dei riferimenti ai colori conferisce loro ancora più risalto, rendendoli ricchi di risonanze multiple, perché se da una parte Marie nelle sue scelte di gusto partecipa a un'estetica che è quella della sua epoca, ciò non esclude d'altronde il gioco dei valori simbolici, da sempre associati ai colori, e in modo particolare nel Medioevo.²³

3.1.

Quali sono i colori usati da Marie de France? Considerando non solo gli aggettivi che indicano strettamente i colori, ma anche i nomi che indicano una materia, che rinviano in modo esplicito a un colore, come nel caso dell'oro, dell'argento, di alcune pietre preziose, Marie utilizza nei *Lais* nell'ordine di frequenza l'oro, sedici volte, il colore per eccellenza della regalità, del lusso, colore-luce e colore-simbolo;²⁴ il rosso nelle sue varianti del vermiglio, del porpora, della porpora scura a cui possiamo unire le due pietre preziose citate nell'opera, il rubino e l'ametista, per un totale di undici occorrenze; il bianco, dieci volte, utilizzato spesso in tutto il suo splendore luminoso, fatto risaltare ad es. col colore porpora

²¹ Knapton 1976-1977: 177.

²² Vd. Ménard 1979: 204-5. Come scrive Ménard: «Nulle recherche soutenue de l'expressivité comme chez Chrétien de Troyes. Point d'hyperboles ardentes, de mouvements emportés, de mises en relief fréquentes.» (*Ibi*: 205).

²³ Paupert–Bouchez 1988: 301-2 e 304. Si vedano ad es. Dronke 1984: 55-103 e Pastoureau 2015.

²⁴ Vd. *L'or au moyen âge* 1983.

di vesti e coperte, o col bruno delle sopracciglia; e poi solo qualche accenno di grigio (tre volte, *bis*, *bise*); di argento (tre volte); di verde (due volte, nel *lai* di *Guigemar*).

Abbiamo in tutto sei colori, non appare il nero, che si trova invece nei *lais* anonimi, possiamo dunque parlare senz'altro di un uso "strategico" del colore da parte di Marie, se ne deriva che è in atto una forte selezione e limitazione, Marie adotta una sobrietà che produce un effetto di semplicità,²⁵ e una tecnica profondamente evocatrice,²⁶ che si giova di pochi tocchi simbolici.²⁷

Come si è già detto in questa tavolozza così seletta e scarna questi pochi riverberi ricevono ancora più importanza e spiccano maggiormente: si può pensare per analogia al forte impatto poetico e simbolico di certi monocromi di Manzoni, Fontana, Castellani, o alle scelte cromatiche sobrie e quasi cupe di alcuni quadri di Vedova o di Pollock, e certo alle miniature dei manoscritti, all'apparato liturgico e agli oggetti d'arte del tempo di Marie o ai colori del processo alchemico.

Ma si può anche cercare di distinguere diverse "categorie" nell'utilizzo dei colori da parte dell'autrice: 1) colori-simbolo che immediatamente segnalano l'evento meraviglioso che è al cuore del *lai*, o un'emozione, un fatto meraviglioso; 2) notazioni di colori che rimandano al gusto tutto medievale per la bellezza come luce e splendore; 3) colori che rimandano in particolare alla materialità²⁸ di oggetti e manufatti; 4) colori che evidenziano il gusto e la predilezione per il lusso aristocratico, l'eleganza raffinata e quasi orientale; 5) colori come connotato tipico di una descrizione o di un evento; 6) e in un caso abbiamo nel *lai* di *Guigemar* una *camera picta*, di cui si può dire che le raffigurazioni paiono avere un fine ironico e anticipatore della vicenda narrata.

Colore-simbolo è senz'altro il colore vermiglio del sangue dell'uomo-astore del *lai* di *Yonec* ferito a morte, evento chiave del *conte*, e traccia che la dama innamorata seguirà sino al palazzo meraviglioso che accoglierà Muldumarec morente, tutto d'argento, vera rappresentazione

²⁵ Vd. Ménard 1979: 209.

²⁶ Cf. anche *ibid.*

²⁷ Sia pur ad un volume ridotto, come scrive Ménard (*ibid.*: 237), i *lais* d'altronde hanno una rara densità poetica, poiché l'arte profondamente classica di Maria non è fatta di sola ragionevolezza, ma lascia spazio all'emozione, alla passione e al sogno.

²⁸ Sulla concezione medievale del colore, la sua materialità, intensità, brillantezza e valore economico, cf. Pullian 2012.

dell'Altro Mondo: «li sans *vermeil* en sailli fors!» ‘ne uscì fuori il sangue vermiglio!’ (*Yonec*, v. 312).

La trace ensiut par mi le pré.
Asez pres ot une cité.
De mur fu close tut entour;
n'i ot mesun, sale ne tur
ki ne parust tute *d'argent*;
mut sunt riche li mandement.
(*Yonec*, vv. 359-364)

‘Seguí la traccia attraverso il prato. Lì vicino c’era una città. Era tutta cinta da mura; non c’era casa, sala o torre che non apparisse tutta d’argento; gli edifici sono assai sfarzosi.’

Una forte caratterizzazione simbolica e psicologica assume poi il vermiglio per indicare la paura della sleale moglie di Bisclavret, quando scopre che il marito nei tre giorni della settimana in cui si assenta da lei si trasforma in lupo mannaro: «La dame oï cele merveille, / de poür fu tute *vermeille*.» ‘La dama udì quella meraviglia, e fu tutta vermiglia per la paura.’ (*Bisclavret*, vv. 97-98). E Marie in questo caso glossa il cambiamento di colore: «De l’aventure s’esfrea.» ‘Rimase sconvolta per quell’avventura.’

E ancora il colore vermiglio del volto è legato alla paura, in questo caso causata dall’emozione davanti a qualcosa di meraviglioso nel *lai* di *Guigemar*, quando la dama malmaritata scorge la nave senza nessuno al timone (vv. 270-272):

La dame voelt turner en fuie:
si ele ad poür n’est merveille!
Tute fu en sa face *vermeille*.

‘La signora vuole fuggire, non c’è da meravigliarsi se ha paura! Era diventata tutta rossa in volto.’

E si noti, in entrambi i casi citati, la rima *merveille / vermeille*, complicata dal costituire un bisticcio o un anagramma. Vero e proprio fatto meraviglioso ed “effetto speciale” è anche il fiore vermiglio che consente alla donnola di salvare la sua compagna morta e poi a Guildeluec di rianimare la fanciulla Guilliadun, amata da suo marito nel *lai* di *Eliduc*: «une flur / tute de *vermeille* colur.» ‘un fiore tutto di color vermiglio.’ (*Eliduc*, vv. 1047-1048).

Un *tópos* del meraviglioso è poi la cerva bianca, con corna di cervo e accompagnata dal suo cerbiatto, che guiderà all'avventura Guigemar nell'omonimo *lai*, canonico animale-guida verso il meraviglioso e l'Altro Mondo: «*Tute fu blaunche cele beste*» 'La bestia era tutta candida' (*Guigemar*, v. 91).²⁹

Fortemente simbolico è poi il «*vert chemin*», il cammino di colore verde, colore simbolo per sé della *reverdîe*³⁰ che conduce Guigemar ferito attraverso la landa in cerca dell'avventura e di chi possa guarire la sua ferita: «Un *vert chemin* ki l'ad mené / fors a la laundë [...]» 'Un verde cammino che l'ha portato fuori nella landa' (*Guigemar*, vv. 146-147).³¹

E ancora di verde marmo sono le mura che racchiudono la fanciulla malmaritata di Guigemar, che lo farà innamorare di là dal mare (vv. 219-222):

en un vergier, suz le dongun,
la out un clos tut envirin;
de vert marbre fu li muralz,
mult par esteit espés e halz!

²⁹ E l'indicazione è ripetuta nel racconto della propria avventura da parte del cavaliere: «une *blanche bise ferî*» (v. 317) 'ho ferito una cerva bianca'. Per il motivo cf. ad es. Donà 1996 e 1997.

³⁰ Il *topos* della *reverdîe* si incontra ad es. nell'amore dei due amanti del *lai* di *Laüstic* (vv. 58-60): «tant que ceo vint a une esté, / que bruil e pré sunt reverdi / e li vergier ierent fluri» 'finché venne l'estate, quando siepi e prati rinverdiscono e i giardini sono fioriti'.

³¹ Marie ci offre in questo punto della narrazione una breve ma bellissima apertura paesaggistica: sono poche pennellate, ma l'orizzonte geografico si mostra nella sua meravigliosa varietà: «Le travers del bois est alé / un *vert chemin* ki l'ad mené / fors a la laundë; en la plaigne / vit la falaise e la muntaigne. / D'une ewe ki desuz cureit / braz fu de mer, hafne i aveit. / El hafne ot une sule nef, / dunt Guigemar choisi le tref.» (vv. 145-152) 'Ha seguito attraverso il bosco un verde sentiero che l'ha portato fuori nella landa; nella pianura gli apparve la scogliera e la montagna. L'acqua che scorreva sotto era un braccio di mare e vi era un porto. Nel porto vi era una sola nave, di cui Guigemar scorse la vela.' Come nota Andrzej Dziedzic (1995: 394): «Avant de s'embarquer sur le bateau, Guigemar suit le 'chemin vert' (ce détail est d'une importance capitale: le vert, c'est la couleur de la renaissance, du renouvellement et du changement) qui l'amène à la mer, à l'eau, symbole-archétype de la vie. La nef depose Guigemar à la terre de sa guérison; le héros laisse derrière lui tous les attachements terrestres et renaît dans une nouvelle réalité – une réalité alternative.»

‘in un giardino, sotto la torre, c’era tutt’attorno un recinto; il muro era di marmo verde, molto spesso e alto!’

Particolarmente evidente è anche l’uso simbolico dell’oro nel *lai* di *Laiüstic*, in cui l’oro innalza e impreziosisce la reliquia dell’amore e la sua memoria eterna, l’usignolo che favoriva col suo canto l’incontro dei due amanti alla finestra, e che è simbolo dell’amore, poiché la dama del *lai* invia all’amato l’uccellino ucciso crudelmente dal marito geloso avvolgendolo in una pezza di sciamito ricamato d’oro e tutto scritto, e il cavaliere a sua volta lo custodirà in un cofanetto (*vaisselet, chasse*) «d’or fin», d’oro puro e pietre preziose, portandolo sempre con sé (v. 151). Si realizza così un’operazione in cui le immagini alludono alla scrittura stessa di Marie, che intesse e ricama storie amorose, parole e avventure destinate ad essere conservate:³² «En une piece de samit / a or brusdê³³ e tut escrit» ‘In una pezza di sciamito con ricami d’oro e tutto scritto’ (*Laiüstic*, vv. 135-136).

Colore-simbolo, che contemporaneamente celebra a pieno la bellezza e la luminosità, in una descrizione in cui compare anche il gusto medievale per i colori brillanti e i contrasti netti è lo splendore bianco che connota la fata di Lanval, il cui corpo supera il candore del biancospino (vv. 104-106):

Tut ot descovert le costé,
le vis, le col e la peitrine:
plus ert blanche que flur d’espine!

‘Aveva tutti scoperti il fianco, il viso, il collo e il petto: era più bianca del biancospino!’³⁴

Da unirsi agli occhi luminosi, a sopracciglia brune, a capelli biondi e a un mantello di porpora scura che la donna farà cadere per farsi ammirare in tutta la propria bellezza nell’ultima apparizione su un cavallo bian-

³² Vd. anche Patera 2018: 227-29 e 239-51.

³³ Vestita di seta minutamente ricamata d’oro è la giovane Guilliadun che raggiunge felice il suo amato venuto a prenderla: «Vestue fu d’un drap de seie / menüement a or brosdé» (*Eliduc*, vv. 797-798).

³⁴ E si noti, riguardo alla similitudine floreale, che già poco prima Marie aveva richiamato per la bellezza della fata il giglio e la rosa, che rinviano canonicamente al bianco e al rosso: «Flur de lis e rose nuvele, / quant ele pert al tens d’esté, / trespassot ele de beauté.» ‘Il giglio e la rosa novella, quando fiorisce verso l’estate, superava ella in bellezza.’ (*Lanval*, vv. 94-96).

co. Ed il chiarore luminoso è anche sottolineato dall'esclamazione dei compagni di Lanval che osservano come ella non è fulva né bruna, ma la piú bella del mondo – «mes el n'est pas fauve ne brune: / ceo est la plus bele del mund»; (*Lanval*, vv. 590-591) –:

Un *blanc* palefrei chevauchot [...]

Ele iert vestue en itel guise

de chainse *blanc* e de chemise

que tuit li costé li pareient,

ki de deus parz lacié esteient.

Le cors ot gent, basse la hanche,

le col plus *blanc* que neif sur branche;

les oilz ot *vairs* e *blanc* le vis,

bele buche, neis bien asis,

les surcilz *bruns* e bel le frunt,

e le chief cresp e aukes *blunt*:

fils d'*or* ne gette tel luur

cum si chevel cunter le jur!

Sis manteus fu de *purpre bis*;

le pans en ot entur li mis.

(*Lanval*, v. 551; vv. 559-572)

‘Cavalcava un palafreno bianco [...] Era vestita in tal modo, di una tunica bianca e di una camicia che le lasciava scoperti i fianchi, allacciati dalle due parti. Aveva un bel corpo, l'anca bassa, il collo piú bianco della neve sul ramo; gli occhi luminosi e il viso bianco, una bella bocca, naso ben fatto, le sopracciglia brune e bella la fronte, e il capo crespo e biondo: un filo d'oro non getta tale splendore come i suoi capelli al sole! Il suo mantello era di porpora scura; se l'era tutto drappeggiato addosso.’

Valore simbolico e insieme gusto della luminosità connotano i due bacili d'acqua, destinati a lavarsi le mani prima del pranzo, portati da una delle damigelle della fata (vv. 61-62):

L'eisnee portout uns bacins

d'or esmeré, bien faiz e fins

‘La piú grande portava due bacili d'oro puro, ben fatti e raffinati’.³⁵

E ancora un'aquila d'oro, di grandissimo valore, orna e illumina la sommità del padiglione della fata (vv. 87-88):

³⁵ Ancora d'oro sono le bacinelle in cui viene portata l'acqua per pulire dal sangue la ferita del cavaliere Guigemar (v. 369).

Un aigle d'or ot desus mis;
de cel ne sai dire le pris

‘In alto era affissa un’aquila d’oro; non saprei dirne il valore.’

Il gusto elitario e aristocratico, raffinato e personale di Marie, lo sfarzo appartenente alla sua epoca e all’ambiente feudale di corte appaiono invece nella descrizione e nei colori di alcuni manufatti preziosi, in cui sono citati l’avorio, l’ebano, il cipresso, l’oro e le pietre preziose, e anche in oggetti d’uso comune.

Si vedano ad es. il manto della fata di Lanval, di bianco ermellino e di porpora alessandrina (*Lanval*, vv. 101-103):

Un chier mantel del blanc hermine,
covert de *purpre alexandrine*,
ot pur le chaut sur li geté»

‘Un prezioso mantello di bianco ermellino, coperto di porpora alessandrina, era gettato su di lei per tenerle caldo.’

O le tuniche di porpora scura in cui sono fasciate strettamente le damigelle della fata di Lanval (vv. 56-59):

Vestues furent richement,
laciees mut estreitement
en deus bliauz de *purpre bis*»

‘Erano vestite riccamente, strettamente fasciate in due tuniche di porpora scura.’

Ancora, di un drappo finissimo, uno zendado porporino sul corpo nudo, in modo da ricreare il contrasto rosso / bianco, sono vestite le ancelle della fata di Lanval, che la precedono nel tema del cosiddetto *cortège de la reine* quando ella giungerà alla corte di Artú a scagionare il suo amante:

De *çendal purpre* sunt vestues
tut senglemant a lur chars nues. (*Lanval*, vv. 475-476)

‘Sono vestite di zendado porporino, semplicemente, sulla carne nuda.’

Di zibellino foderato di porpora alessandrina è la coperta sul letto della nave incantata che porta Guigemar verso l'amore (*Guigemar*, vv. 181-182), mentre la nave stessa è completamente fatta di ebano con la vela di seta (*ibi*, vv. 156-157):

N'i out cheville ne closture
ki ne fust tute de benus.

‘Non vi era trave o commessura che non fosse tutta d’ebano’.³⁶

Montanti e spalliere d’oro sbalzato intarsiati d’avorio e cipresso e candelabri di oro puro troviamo all’interno della nave magica di Guigemar (vv. 170-183).

D’oro puro sono le spalliere del letto che ospita il meraviglioso cavaliere astore Muldumarec ferito a morte nel *lai* di *Yonec*: «Li pecol sunt d’or esmeré ‘Le spalliere sono d’oro puro’. (*Yonec*, v. 388). E i ceri e i candelabri che lo illuminano valgono iperbolicamente tutto l’oro di una città (v. 392). Ancora d’oro puro, «or fin», sono i candelieri, e di ametista gli incensieri (v. 506) che saranno posti sulla tomba di Muldumarec (v. 505).

E in questi casi ricordati, gli artefatti preziosi, di cui si specificano materiali e colori, partecipano a pieno del meraviglioso.

Il figlioletto appena nato della dama di Milun, che viene mandato dalla sorella della donna perché concepito al di fuori del matrimonio (*Milun*, vv. 99-104) viene sistemato su un «blanc lincel», un ‘lenzuolo bianco’,³⁷ in una ricca culla con un guanciale prezioso e una coperta tutta orlata di pelliccia di martora.

Si è accennato al fatto che manca il nero, mentre troviamo nei *Lais* di Marie il grigio scuro e il bruno, forse per realismo, o forse per una scelta personale da attribuirsi al gusto raffinato dell’autrice.

L’aggettivo «bis» compare da una parte in unione a «*purpre*», per indicare la tonalità rosso scura di vesti e mantelli delle donne (*Lanval*, v. 59; v. 571) e dall’altra in unione a «*marbre*», ‘marmo’: il «*grant perrun de marbre bis*» (*Lanval*, v. 634), il ‘masso di marmo scuro’ posto fuori dalla sala del castello di Artú, su cui salgono i cavalieri armati per montare in sella e dal quale Lanval balzerà dietro al cavallo della fata per seguirla

³⁶ Su questo motivo, cf. ad es. Picone 1996.

³⁷ Un bel drappo di lino bianco serve invece a detergere la ferita di Guigemar: «un bel drap de chesil blanc» (*Guigemar*, v. 371).

nella bellissima isola di Avalon, e «*De pierre bise*», ‘di pietra grigia’ è anche l’alto muro che separa le abitazioni dei due amanti del *lai* di *Laüstic* (v. 38).

Tra le notazioni più convenzionali e meno significative, anche se come si è detto proprio la scarsità delle note cromatiche le rende comunque importanti, rientrano invece:

– il colore bianco e vermiglio del viso, sia pur caratterizzato da Marie con un po’ di pallore, che indica che Guilliadun, la fanciulla del *lai* di *Eliduc* (vv. 969-974), apparentemente morta e in catalessi, è in realtà viva (e qui i colori alludono anche alla vitalità e alla vita che si celano dietro la morte apparente):

En la paumeisun la trovot:
ne reveit ne suspirot.
De ceo li semblot grant merveille
k’il la veoit *blanche*³⁸ e *vermeille*,
unkes la colur ne perdi,
fors un petit qu’ele enpali.

‘La trovava priva di sensi: non rinveniva né sospirava. Gli pareva tuttavia meraviglioso vederla sempre bianca e vermiglia; non aveva mai perduto il colorito, era solo un po’ più pallida.’

– il farsi pallido del volto della fanciulla Guilliadun, che si innamora di Eliduc, che è in questo caso uno dei canonici *signa Amoris*, vero *topos* dell’amore cortese (vv. 304-306):

Amurs i lance sun message
ki la somunt de lui amer,
palir la fist e suspirer.

‘Amore le lancia il suo messaggio che la esorta ad amarlo, e la fa impallidire e sospirare’.³⁹

³⁸ Bianche sono anche le mani della fanciulla svenuta, che pare una rosa novella e una gemma e viene ammirata dalla sua rivale, la moglie di Eliduc (v. 1015).

³⁹ Cf. anche *Guigemar*, v. 764: «La dame fu pensive e pale»; *Guigemar*, v. 282.

– e il pallore, la perdita del colore del viso che è anche un segno di abbattimento mortale, quando Guilliadun verrà a sapere dell'esistenza della moglie che l'amato ha lasciato nel suo paese (vv. 853-854):

Desur sun vis cheï paumee,
tute *pale, desculturee*.

‘Cadde svenuta a faccia in giù, tutta pallida, senza colore.’

Nell'estetica medievale, che vede la bellezza come gusto del colore e della luce, il colore dell'incarnato è considerato parte fondamentale della bellezza femminile, e quando una seconda coppia di damigelle precederà l'arrivo a corte della fata di Lanval, i più ne loderanno appunto il «*color*», il colore dell'incarnato (*Lanval*, vv. 529-532):

Mut les loërent li plusur
de cors, de vis e de *color*:
n'i ad cele mieus ne vausist
qu'unkes la reine ne fist.

‘Quasi tutti le lodarono per il corpo, il viso e il colore dell'incarnato: non ve ne era una che non valesse più della regina.’

E per il dolore dell'improvvisa partenza dell'amato Eliduc, Marie ci dice che Guilliadun perde tutto il colore dal volto (*Eliduc*, vv. 661-662):

Se pauma ele de dolur
e perdi tute sa *color*.

‘Svenne dal dolore e perdette tutto il suo colore.’

Tra le minime pennellate cromatiche dei *Lais*, rientra anche il riferimento ai capelli e alla barba canuti di Milun intravisti dal figlio sotto la celata dell'elmo del padre col quale sta combattendo senza conoscerne l'identità, un particolare che lo indurrà a fermarsi per non oltraggiare l'età matura del cavaliere (*Milun*, vv. 420-421):

Desuz la ventaille choisi
la barbe e les chevoz *chanuz*.

‘Sotto la celata scorse la barba e i capelli canuti’.⁴⁰

– del tutto comune e tipico appare nei *Lais* il riferimento all’oro e all’argento per rappresentare l’abbondanza di ricchezze, che la fata mette magicamente a disposizione di Lanval (vv. 141-142):

Cum plus despendra richement,
e plus avra *or e argent!*

‘quanto più spenderà riccamente, più oro e argento avrà!’

– e sempre oro e argento, insieme a cani, cavalli e drappi di seta, rappresentano la somma delle ricchezze offerte a Eliduc da un signore che egli ha lealmente servito (v. 645); e ancora tutto il suo oro e il suo argento insieme alla maggior parte della terra Eliduc dona alla Chiesa nella vecchiaia (v. 1157).

– canonicamente d’oro, è l’anello pegno d’amore che Milun dona alla sua dama (*Milun*, v. 39, v. 463), e l’anello o anellino («anelet») che Guiliadun farà recapitare a Eliduc come pegno che lo induca ad amarla (*Eliduc*, v. 379), e sempre d’oro è l’anello che i due amanti si scambiano quando è ormai vivo l’amore (v. 701). Di «*fin or*» ornato da un rubino (*jagunce*) è l’anello lasciato a Fresne dalla madre prima che sia abbandonata al monastero come trovatella (*Fresne*, vv. 128-130), oggetto fondamentale per l’agnizione finale e la risoluzione della vicenda (vv. 439-445).

Infine, un uso della pittura forse in senso ironico e allusivo si può intravedere nel *lai* di *Guigemar*, nel quale, all’interno dell’alta e spessa muraglia di marmo verde dove è racchiusa la malmaritata dal vecchio marito, abbiamo una vera e propria *camera picta*. Marie, che già aveva preannunciato al pubblico lo sbocciare dell’amore per il suo eroe Guigemar («Hui ad trespasé le plus fort: / ainz le vespré ariverat / la ou sa guarison avrat», vv. 204-206 ‘Oggi il peggio è passato: prima del vespro arriverà là dove avrà la sua guarigione’), sembra essersi diletata a raffigurare nella stanza della *malmaritée* un affresco che ironicamente non funge affatto di buon auspicio per la coppia così male assortita del vecchio geloso e della fanciulla, secondo quello che era l’uso convenzionale

⁴⁰ Un vecchio prete canuto per l’età custodisce la porta della malmaritata del *lai* di *Guigemar*, v. 255: «Uns vielz prestres *blancs e floriz*». ‘Un vecchio prete canuto e bianco.’

e l'“effetto” di tali dipinti, ma al contrario pare prefigurare il grande amore passionale che legherà il cavaliere venuto da un'altra terra e la dama prigioniera.

Nell'affresco⁴¹ che orna la stanza infatti, sono rappresentati, proprio in contrasto coi timori del geloso, Venere e i dettami d'amore, e nella scena la dea, abilmente ritratta, mostra come gli amanti possano mantenere l'amore e servirlo lealmente, e butta nel fuoco ardente il libro di Ovidio in cui egli insegna a rifiutare l'amore (*i Remedia Amoris*), scomunicando tutti coloro che avrebbero letto quegli insegnamenti (vv. 233-245):

La chambre ert peinte tut entour;
 Venus, la deuesse d'amur,
 fu tres bien mise en la peinture;
 les traiz mustrouit e la nature
 cument hom deit amur tenir
 e lealment e bien servir.
 Le livre Ovide, ou il enseine
 comment chascuns s'amur estreine,
 en un fu ardant le gettout,
 e tuz iceus escumengout
 ki jamais cel livre lirreient
 ne sun enseignement fereient.
 La fu la dame enclose e mise.

‘La camera era dipinta tutt’intorno; Venere, la dea dell’amore, era molto ben raffigurata; mostrava gli atteggiamenti e i modi con cui si deve mantenere l’amore, e lealmente servirlo. Il trattato di Ovidio, in cui egli insegna a ciascuno come reprimere il proprio amore, Venere lo gettava in un fuoco ardente, e scomunicava tutti coloro che avrebbero letto quel libro e seguito i suoi insegnamenti. In quella camera fu racchiusa la signora.’

E qui il riferimento di Marie alla ‘camera dipinta tutt’intorno’, se esaminato dal punto di vista della narrazione di *Guigemar*, si può ritenere un esempio dell’uso simbolico e ironico della pittura, i cui colori vengono lasciati all’immaginazione e alla chiosa del pubblico, e se considerato in senso più ampio in relazione all’insieme dell’opera potrebbe costituire anche un’abile, sapiente e maliziosa *mise en abyme*, a ribadire la filosofia “amorosa” dei *Lais*,⁴² che in questo caso, come è nella natura della nar-

⁴¹ Per cui cf. Whalen 1996; Gertz 1998.

⁴² Cf. Spitzer 2004: 31 «In fondo in tutti i *lais* si parla di un’unica cosa, dell’amore, le cui sfaccettature e i cui ‘punti di vista’ vengono contrapposti nei singoli

ratio brevis, costituzionalmente eterodossa e trasgressiva, anticipa per certi versi il *Decameron*.

3.2.

Per concludere, vorrei citare Nathalie Koble e Mireille Séguy,⁴³ che osservano come l'arte dei *Lais*, per quel che ci è dato di cogliere, è prima di tutto estetica della luce⁴⁴ e perfezione del colore, che gioca sulla contrapposizione di tinte eclatanti, valorizza la nettezza dei tracciati ed esclude le sfumature; e ad esempio il biancore ferico della fata di Lanval può essere reinterpretato al filtro di questo sentimento estetico, che si ritrova nelle miniature, nelle vetrate colorate e negli oggetti artistici profani o sacri: nuda o posta in risalto da dei colori e dal bagliore splendente dell'oro, la bianchezza è una luce che sembra irradiare dagli oggetti per imporsi immediatamente allo sguardo.

Se la poetica di Marie de France si articola tra realismo e simbolismo, natura e soprannaturale, mondo umano e meraviglioso, anche l'elemento cromatico contribuisce e partecipa in definitiva a questo equilibrio, dove nella creazione artistica la meraviglia non differisce dal reale che in intensità, e ne costituisce la manifestazione stupefatta, magnificata dallo sguardo o dalla potenza del desiderio.⁴⁵

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

componenti». Su alcuni aspetti problematici della rappresentazione nella stanza della malmaritata di *Guigemar* e il sistema di valori considerati nel *lai* da Maria, cf. Murray–Preston 2008.

⁴³ Koble–Séguy 2011: 69.

⁴⁴ Di «sottili fatti di luce» parlava Contini 1947.

⁴⁵ *Ibid.*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Roma, Carocci, 2005.
- Marie de France, *Lais* (Lancner) = *Lais de Marie de France*, par Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

LETTERATURA SECONDARIA

- Auerbach 1963 = Erich Auerbach, *Introduzione alla Filologia romanza*, Torino, Einaudi, 1963 (tit. or.: *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1948).
- Braet 1998 = Herman Braet, *Marie de France, poète du visuel?*, in J. Claude Faucou, Alain Labbé, Danielle Quéreul (éd. par), *Miscellanea Mediaevalia: mélanges offerts à Philippe Ménard*, v. I, Paris · Genève, Champion · Slatkine, 1998: 185-94.
- Contini 1947 = Gianfranco Contini, *Su Marie de France*, in Id., *Esercizi di lettura*, Firenze, 1947: 277-84.
- Donà 1996 = Carlo Donà, *La cerva divina: Guigemar e il viaggio iniziatico*, «Medioevo romanzo» 20 (1996): 321-77; 21 (1997): 3-68.
- Dronke 1984 = Peter Dronke, *Tradition and Innovation in Medieval Western Colour-Imagery*, in Id., *The Medieval Poet and His World*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984: 55-103.
- Dziedzic 1995 = Andrzej Dziedzic, *L'espace surnaturel dans les lais de Marie de France*, «Aevum» 69/2 (1995): 389-402.
- Freeman 1984 = Michelle A. Freeman, *Marie de France's Poetics of Silence: The Implications for a Feminine Translatio*, «PMLA» 99/5 (1984): 860-83.
- Frei 2005 = Peter Frei, *La nouvelle: observations sur le récit bref en France au Moyen Âge*, in Luciano Rossi, Anne B. Darmstätter, Ute Limacher-Riebold, Sara Alloatti Boller (éd. par), *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*, Actes de la journée d'études (Université de Zurich, 24 janvier 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005: 51-71.
- Gaunt 2001 = Simon Gaunt, *Fictions of Orality in Marie de France's «Lais»*, in Id., *Retelling the Tale: An Introduction to Medieval French Literature*, London, Duckworth, 2001: 49-70.
- Gertz 1998 = SunHee Kim Gertz, *Echoes and Reflections of Enigmatic Beauty in Ovid and Marie de France*, «Speculum» 73 (1998): 372-96.

- Knapton 1976-1977 = Antoinette Knapton, *La poésie enluminée de Marie de France*, «Romance Philology» 30/ 1 (1976- 1977): 177-87.
- Koble-Séguy 2011 = *Lais Bretons (XIIe-XIIIe siècles): Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. par Nathalie Koble, Mireille Séguy, Paris, Champion, 2011.
- Lachet 2000 = Claude Lachet, *De l'incipit à l'explicite: les titres des «Lais» de Marie de France*, in Claude Lachet (éd. par), *A plus d'un titre: les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XXe siècle*. Actes du colloque (18 –19 mai 2000), Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin – Lyon 3, 2000: 9-18.
- L'or au moyen âge* 1983 = *L'or au moyen âge (monnaie- métal- objets- symbole)*, «Senefiance» 12 (1983).
- Ménard 1979 = Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF, 1979.
- Murray–Preston 2008 = Sarah Jane Murray, Yancey Preston, *Of Burning Books and Scalding Bathtubs: “Equitan” and “Guigemar” in Counterpoint*, «Le Cygne» 6 (Fall 2008): 23-46.
- Pastoureau 2015 = Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points Histoire, 2015.
- Patera 2018 = Teodoro Patera, *Parler dulcemente d'amur. Identità, desiderio, racconto nei testi antico-francesi della leggenda di Tristano (XII sec.)*, Macerata, EUM, 2018.
- Paupert–Bouchez 1988 = Anne Paupert–Bouchez, *Blanc, rouge, or et vert: les couleurs de la merveille dans les lais*, in *Les couleurs au Moyen Âge*, «Senefiance» 24 (1988): 301-28.
- Picone 1996 = Michelangelo Picone, *Il motivo della nave magica: da Marie de France a Petrarca*, in Luciano Rossi (éd. par), avec la collaboration de Christine Jacob-Hugon et Ursula Bähler, *'Ensi firent li ancessor': mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996: 813-30.
- Pullian 2012 = Heather Pullian, *Color*, «Studies in Iconography» 33 (2012): 3-14.
- Ribard 1998 = Jacques Ribard, *Le Symbolisme dans les «Lais» de Marie de France*, in *Mélanges Ménard* (1998), II: 1099-108.
- Segre 2003 = Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Spitzer 2004 = Leo Spitzer, *Maria di Francia autrice di favole problematiche* (1929), in Id., *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 2004: 15-65.
- Whalen 1996 = Logan E. Whalen, *A Medieval Book-Burning: objet d'art as Narrative Device in the lai of «Guigemar»*, «Neophilologus» 80/2 (1996): 205-11.
- Zambon 1992 = Francesco Zambon, *Il titolo e la finzione dell'origine nei «Lais» di Maria di Francia*, in Michele A. Cortelazzo (a c. di), *Il titolo e il testo*, Atti del XV convegno interuniversitario (Bressanone 1987), Padova, Editoriale Programma, 1992: 145-53.

- Zink 2005 = Michel Zink, *Le nouveau au Moyen Âge*, in Luciano Rossi, Anne B. Darmstätter, Ute Limacher-Riebold, Sara Alloatti Boller (éd. par), *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*, Actes de la journée d'études (Université de Zurich, 24 janvier 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005: 13-7.
- Zumthor 1983 = Paul Zumthor, *La brièveté comme forme*, in Michelangelo Picone et alii (éd. par), *La nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*. Actes du colloque international de Montréal (14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983: 3-8.