



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

***IL SENSO DEI CAVALIERI PER L'IMPATTO:
IL METODO D'URTO FRONTALE
E L'ARTE OCCIDENTALE DELLA GUERRA
NELLA LETTERATURA EROICA ANTICO-FRANCESE***

Relatore:
Prof. Alvaro Barbieri

Laureanda:
Laura Peron
n° matr. 1104738 / LMFIM

Anno Accademico 2016/2017

INDICE

-	PREMESSA	pag. 4
1.	L'ARTE OCCIDENTALE DELLA GUERRA	
1.1.	L'impatto frontale come paradigma di guerra occidentale	6
1.2.	Confronto con l'ideologia orientale e quella primitiva	7
1.3.	Ideologia di uno scontro	9
1.4.	Dinamica di uno scontro	10
1.5.	La nascita della tattica	11
1.6.	L'arte occidentale della guerra e la produzione letteraria	12
2.	IL PROFILO DEL CAVALIERE, L'ARTE DELLA GUERRA E LE TATTICHE DI COMBATTIMENTO	
2.1.	Definizione di cavaliere	13
2.2.	Caratteristiche e sviluppo della cavalleria	14
2.3.	Gli obblighi degli "uomini di guerra"	15
2.4.	Il ruolo fondamentale della lancia	16
2.5.	Manovre diffuse: carica frontale e duello	18
2.6.	Tattica delle armate di cavalieri	20
3.	LA COMPATTEZZA DELLA FORMAZIONE.....	23
4.	L'EUFORIA DELL'ATTACCO	25
5.	L'IMPATTO FISICO, LA SPINTA E L'URTO	31
6.	LA FONOSFERA	36
7.	LA LANCIA SPEZZATA NELL'IMPATTO	41
8.	LA DISTRUZIONE DI VESTIMENTI E ARMATURE	46
9.	I CORPI TRAFITTI DALLA LANCIA	52
10.	LE FERITE E LA DEVASTAZIONE DEI CORPI	57
11.	LA MORTE DEI CAVALIERI	63
-	CONSIDERAZIONI FINALI	69

INDICE DELLE IMMAGINI

2.1.	LANCIA IN RESTA E DETTAGLIO	pag. 14
2.2.	ESPOSIZIONI DEL MUSEO “CASTELBRANDO IN ARMI”, CISON DI VALMARINO (TV)	20

PREMESSA

Il presente lavoro assume ad oggetto di studio l'immaginario dell'impatto frontale nei duelli e nei combattimenti collettivi, con riferimento ad un *corpus* testuale trascritto dalla narrativa cavalleresca antico-francese, tanto sul versante epico come su quello romanzesco. La finalità dell'indagine consiste nel fornire un esame multi-prospettico – lessicologico, stilistico, letterario – dei modi e delle forme in cui la letteratura eroica della Francia medievale esprime la violenza e la tremenda efficacia della tecnica d'urto frontale. Il lavoro di analisi dei testi – fra i quali le opere di Chrétien de Troyes e Gautier d'Arras – è stato affiancato dagli scavi condotti sulla bibliografia specialistica inerente alle premesse storico-sociali e persino tecnologiche della scherma con la lancia (da Jean Flori a George Duby, e molti altri).

Nel quadro di una celebrazione letteraria della cavalleria che poggia principalmente sulla messa in rilievo delle qualità militari, un elemento imprescindibile per il cavaliere si vede essere l'utilizzo della lancia, la sua arma caratteristica. È però un'innovazione in particolare a costituire l'evoluzione decisiva: l'adozione del metodo di carica a lancia tesa, ovvero la scherma equestre con l'asta tenuta saldamente in posizione orizzontale fissa. L'adozione di questo metodo di combattimento diviene ben presto, almeno a partire dal XII secolo, un marchio di fabbrica dei *milites*, nonché una formidabile risorsa che li rende micidiali e temuti.

Si tratta di un aspetto decisivo per la classe cavalleresca; è una tecnica assolutamente specifica, una vera rivoluzione culturale. Prima infatti non vi era quasi distinzione tra combattimento a cavallo e combattimento a piedi; ora invece la potenza dell'impatto non viene più soltanto dalla forza del braccio, ma può essere data solamente dalla sinergia fra la lancia tenuta ferma dal cavaliere e la forza del cavallo.

I testi degli autori in analisi rendono perfettamente l'idea di cosa significhi la violenza dell'impatto con la lancia. Gli espedienti retorico-stilistici utilizzati vedono, tra gli altri, un impiego notevole di sinonimi riguardanti la violenza, le ferite e la morte, la fitta consequenzialità di azioni in pochissimi versi, rime e consonanze che legano tra loro parole-chiave dell'azione.

L'immaginario dell'impatto è poi enfatizzato nel momento in cui la narrazione scende nel dettaglio, con l'impiego di termini e immagini che toccano la sfera del macabro e del grottesco.

La presente trattazione dell'immaginario dell'impatto frontale è articolata secondo la *climax* ascendente degli argomenti, sia dal punto di vista materiale nell'ambito di uno scontro, sia dal punto di vista dell'impatto fisico ed emotivo.

L'analisi prenderà dunque avvio dalla presentazione della figura del cavaliere e delle sue peculiarità; si tratta di una figura che è

essenzialmente militare, specializzata nel mestiere delle armi. Va da sé che la figura militare sviluppi, nel corso del tempo, precise tattiche di guerra, messe poi in atto nello scontro frontale.

L'analisi proseguirà con la trattazione dei momenti che precedono l'impatto; risulta infatti essere fondamentale la compattezza della formazione bellica, che permette d'incrementare la potenza dell'urto.

Successivamente l'analisi prenderà in esame il momento topico, ovvero l'impatto fisico. Le spinte che si verificano nell'istante preciso dell'incontro/scontro fisico fra i combattenti, risultano essere di notevole violenza, come testimoniano i campioni letterati escussi. Un ulteriore aspetto analizzato, da non sottovalutare, è la sfera del suono che accompagna, terrorizza, esalta i cavalieri: i suoni sinonimo di guerra – come quello della tromba e dell'olifante, o il rumore metallico delle armi – e i suoni umani stessi, come le grida e i lamenti, verranno passati in rassegna e analizzati nel corso della trattazione.

Il lavoro proseguirà poi con lo studio del danno materiale inferto nell'impatto; si analizzerà dunque il fenomeno della lancia spezzata nell'impatto, oltre alla distruzione di equipaggiamenti e armature dei soldati.

Procedendo nella trattazione, aumenterà il *pathos* e la gravità dei luoghi presi in esame; dai corpi trafitti dalla lancia nemica, alla descrizione delle ferite inferte, fino a ciò che di più terribile la letteratura ci offre: la morte dei cavalieri, con la minuziosa descrizione delle decapitazioni e degli organi vitali danneggiati o letteralmente esplosi nell'immane violenza del cozzo frontale.

1. L'ARTE OCCIDENTALE DELLA GUERRA

1.1. L'impatto frontale come paradigma di guerra occidentale

L'arte occidentale della guerra, in quanto urto frontale e ricerca del "faccia a faccia", trova il suo momento di elaborazione originaria negli scontri tra falangi oplitiche delle città-stato greche.

Il duello e l'impatto frontale sono intesi infatti come dato culturale, dato che appartiene all'ideologia occidentale per eccellenza¹. Il duello si impone di fatto come *paradigma di guerra* della storia militare d'Occidente, assumendo una forma peculiare: l'uso totale della forza, spinto all'estremo delle possibilità.

La guerra è intramata a tal punto nel tessuto culturale di una civiltà da diventarne l'essenza stessa; come afferma, infatti, lo storico militare John Keegan, la guerra

«è sempre un'espressione della cultura, spesso un elemento determinante delle forme culturali, e in alcune società è la cultura stessa»².

Le implicazioni culturali del duello frontale in Occidente, vedono le loro radici nella virtù chiarificatrice dello scontro; la concezione basilare è la forza e la dimostrazione del proprio valore. Il guerriero che mette in atto la carica frontale e poi l'impatto non ha paura, non indietreggia e non si risparmia il ricorso a nessuno degli espedienti a sua disposizione³. Il cavaliere che attacca frontalmente rimane sempre fedele all'etichetta, preferendo morire per mano dell'avversario piuttosto che scendere dal destriero e rinunciare così alla concezione culturale che vede la sua dignità di guerriero proprio nel cavallo.

A tal proposito, l'essenza della visione eroica risulta essere proprio "la ricerca dell'onore attraverso l'azione"⁴, in cui l'azione è esattamente quella bellica. L'ideale eroico vede letteralmente nella guerra l'ambito di manifestazione dell'umano; ovvero tutto ciò che ha valore per l'uomo, viene a coincidere con la nozione di *valore guerriero*⁵. Tale valore non ha più una connotazione generica, ma è un concetto specifico, ben determinato e visibile. Si instaura perciò il nesso tra la guerra e la sua condizione di visibilità.

¹ A. Scurati, "Un sanguinoso desiderio di luce: le forme della guerra come invenzione letteraria" in *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Ombre Corte, Verona 2006, p. 18.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 19.

⁴ Scurati Antonio, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donizelli, Roma 2003, p. 12.

⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

Da questo punto di vista, l'etica del guerriero occidentale che pone la difesa dell'onore al di sopra della sua stessa vita, trae la propria origine dal desiderio di gloria e di fama immortale. Queste ultime hanno visibilità concreta nell'impatto frontale, nel duello fra gli avversari, fin dai tempi dell'antica Grecia⁶; viene definita, infatti, *ideologia del faccia a faccia*.

L'importanza storica della cavalleria medievale, in ogni caso, rimane legata alla sua supremazia nello scontro in campo aperto, momento cruciale dal momento che in quel contesto essa dà prova della sua superiorità e che proprio con la sua carica frontale si dà origine a prestigio e fama⁷.

Come per ogni civiltà, è naturale che vi siano state svariate oscillazioni nell'influenza dell'Occidente nel corso delle varie epoche storiche; ma in generale, la sua supremazia è quasi sempre indiscutibile.

Il modo di fare guerra occidentale è così micidiale proprio perché, di primo impatto, amorale⁸. Non vi è nessuna considerazione di ordine tradizionale o religioso, nulla che esuli dalla pura necessità militare; ci si può domandare da dove provenga tale concezione tipicamente occidentale di battaglia decisiva, tale idea che gli uomini debbano cercare lo scontro diretto, con il puro intento di distruggere totalmente l'esercito nemico sul campo di battaglia.

La risposta è, nuovamente, nella Grecia dell'VIII secolo; è qui che si sviluppa in origine il concetto di battaglia decisiva⁹, ovvero lo scontro breve, circoscritto e risolutivo.

Tale propensione alla battaglia d'urto, occidentale per eccellenza, sopravvivrà per lungo tempo nella storia e nell'ideologia bellica; va da sé che l'elemento imprescindibile per le logiche di combattimento è sempre l'efficacia militare, non gli stereotipi sociali o le considerazioni di ordine economico o politico¹⁰.

1.2. Confronto con l'ideologia orientale e quella primitiva

L'impatto frontale, che si è visto essere prerogativa assoluta dell'arte della guerra occidentale, si differenzia notevolmente da altri generi bellici, sia dal punto di vista concreto e materiale, sia ideologico.

Il confronto immediato che si pone alla nostra attenzione è quello con il mondo orientale, dal cui confronto storico l'Occidente si è generato per differenziazione¹¹. L'immagine che si presenta agli occhi di un esercito orientale che si scontri con uno occidentale, è quantomeno intimidatoria; tale

⁶ Ivi, p. 21.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ V.D. Hanson, *Massacri e cultura*, Mondadori, Milano 2017, p. 36.

⁹ Ivi, p. 117.

¹⁰ V.D. Hanson, *Una guerra diversa da tutte le altre*, Garzanti, Milano 2008, p. 293.

¹¹ A. Scurati, "Un sanguinoso desiderio di luce: le forme della guerra come invenzione letteraria" in *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p.21.

immagine si può cogliere dalle parole del classicista Victor Hanson, il quale ricostruisce lo scenario della battaglia di Maratona del 490 a.C, nell'ambito della prima guerra persiana:

«Tutti i vari contingenti del grande esercito persiano, il cui aspetto e fragore apparivano tanto minacciosi [...] erano vittime della tendenza più pericolosa in guerra: il desiderio di uccidere senza però sacrificarsi [...]. A Maratona credettero che una “follia distruttiva” avesse contagiato le file greche quando le videro avvicinarsi di corsa nelle loro pesanti armature, e senza dubbio – quando quegli opliti greci – inferiori per numero – si avventarono contro di loro, i persiani compresero perlomeno che quegli uomini non veneravano soltanto il dio Apollo, ma anche il feroce e irragionevole Dioniso»¹²

La guerra e, più in particolare, lo scontro frontale, è probabilmente il contesto nel quale meglio si evidenzia la compresenza di elementi apollinei e dionisiaci della cultura occidentale, che mostra netta differenza con quella orientale.

Ci si riferisce, rispettivamente, alla componente della forma classica del duello, caratterizzata da nettezza e chiarezza della vittoria, e l'elemento del furore di chi si getta nella mischia; è questo lo scarto fondamentale fra Occidente e Oriente.

Per l'Oriente la carica frontale e l'impatto mortale, appaiono come una follia e un'aberrazione¹³; la cultura orientale della guerra è cultura dell'obliquità, del aggirio, della distanza, della delazione e del procrastinare, del compromesso e della mediazione. Il combattimento per loro non è un fine, ma un mezzo per ottenere le risorse necessarie alla sopravvivenza¹⁴.

Anche la loro arma tipica è sintomatica di questa cultura della distanza e della predilezione per l'evasività, ovvero l'arco. Il Medioevo cavalleresco, per ciò che concerne l'Occidente, disprezza le armi da getto; vengono persino associate agli “strali del demonio”, al punto che l'arco era stato, per un certo periodo, addirittura proibito dalla Chiesa nelle guerre tra cristiani¹⁵.

È perciò il cavaliere occidentale a rappresentare il vero e antico ideale guerriero, assicurando una lunga sopravvivenza ideologica della cavalleria medievale, una sopravvivenza che avviene sempre sul piano del prestigio¹⁶.

Un'ulteriore differenziazione che si può esaminare è quella fra l'ideologia guerriera occidentale e quella delle società d'interesse etnografico. Queste ultime, infatti, facevano delle loro battaglie l'espressione di un cerimoniale

¹² V.D. Hanson, *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2001, p. 27.

¹³ A. Scurati, “Un sanguinoso desiderio di luce: le forme della guerra come invenzione letteraria” in *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p. 22.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*.

magico-religioso, più che di uno spirito guerriero; le loro guerre erano circoscritte da limiti naturali, ma soprattutto consuetudinari. Non era tanto l'arretratezza militare o la scarsità della popolazione a limitare la loro violenza, quanto piuttosto le convenzioni culturali cui erano sottomessi¹⁷.

Il carattere rigidamente stagionale delle battaglie, la delimitazione di un luogo circoscritto per gli scontri, l'orrore sacro per il sangue – che spesso faceva sì che gli scontri si arrestassero alle prime ferite – e la necessità dei riti di purificazione, che estromettevano un combattente dalla lotta, sono gli elementi primitivi di tipo ritualistico che caratterizzavano la loro guerra, nettamente distinta dalla concezione di carica frontale e di impatto alla maniera occidentale.

Tale “riluttanza rituale”, tipica del guerreggiare primitivo, è dunque la stessa che si può accostare al culto della guerra orientale visto in precedenza.

1.3. Ideologia di uno scontro

Sono numerose le testimonianze storiche di guerre vinte grazie alla carica frontale; ma da dove deriva l'efficacia di tale tattica e, dunque, il continuo diffondersi del suo utilizzo nel corso dei secoli?

È una cultura basata sullo scontro frontale e su schiere compatte, non su conflitti che utilizzano la mobilità, la superiorità numerica o gli agguati. Non è un caso se i cavalieri puntano le lance al volto degli avversari, i quali spesso non sono avvezzi a tale tipo di scontro ravvicinato, tanto più che vengono più di qualche volta disarcionati e fatti a pezzi¹⁸.

L'entità numerica del nemico conta poco; l'obiettivo della carica frontale è, infatti, un unico, piccolo segmento del fronte nemico.

Va da sé che la nozione occidentale di scontro frontale prevede la subordinazione dell'eroismo del singolo ad un obiettivo più ampio: il combattere in truppe d'assalto, ordinate in colonne, è infatti finalizzato all'acquisizione di una massiccia potenza e forza d'urto, capace di annientare il nemico¹⁹.

Il fenomeno dello scontro frontale, in origine, vede delle ideologie precise: non conta semplicemente contro chi o perché si combatte, ma *come* si combatte²⁰. Allora la battaglia non era meramente utilitaristica, ma aveva anche un ruolo etico. Tale mitizzazione dell'immaginario popolare, in ogni caso, sembra priva di qualunque logica razionale; da sempre i conflitti dell'epoca vengono descritti come scontri frontali fra cavalieri dotati di armatura e lancia²¹.

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ V.D. Hanson, *Massacri e cultura*, cit., p. 93.

¹⁹ Ivi, p. 123.

²⁰ V.D. Hanson, *Una guerra diversa da tutte le altre*, cit., p. 177.

²¹ Ivi, p. 178.

Ad avvalorare ulteriormente tale tesi, si può rintracciare la distinzione tra *militarismo civico* e *battaglia decisiva*²²; in riferimento a quest'ultima, si può evidenziare una macchina bellica decisamente terrificante, che riporta alla nozione di battaglia d'assalto.

Come afferma lo storico Polibio,

«Niente può resistere alla falange. Il soldato [...] non può abbattere o aprirsi un varco tra le dieci lance puntate simultaneamente contro di lui»²³.

1.4. Dinamica di uno scontro

La tecnica di combattimento che va sviluppandosi, dunque, è un metodo pressoché infallibile, in grado di distruggere forze poco organizzate ma anche eserciti fortemente disciplinati e preparati.

Tuttavia, l'unica questione che talvolta si presenta è il timore dei cavalieri per le linee di fanteria, qualora esse vi siano; questo perché esistono elementi che permettono al soldato a piedi di arrestare e contrastare quello a cavallo, come i muri di lance o gli sbarramenti di scudi²⁴. D'altro canto, se la compagnia di fanteria tende ad ammassarsi, è più facile per i cavalieri circondarla e annientarla²⁵.

Gli scontri brevi fra cavalieri, in generale, sono considerati conflitti su vasta scala; sono quasi dei "corpo a corpo", durante i quali non si risparmiano certo i colpi di lancia, gli assalti disperati con gli scudi e i tremendi impatti frontali²⁶.

Sono combattimenti feroci, se solo si pensa che nonostante i soldati siano protetti da pesanti scudi, corazze, elmi e gambali, vengono comunque pugnalati e fatti a pezzi²⁷. Generalmente la lancia fatica ad attraversare in maniera netta l'armatura; di solito riesce ad uccidere l'avversario se viene brandita dall'alto verso il basso contro l'inguine o la gola²⁸.

La dinamica dello scontro frontale non può prescindere dall'attrezzatura e gli armamenti utilizzati dai cavalieri; fondamentale è, chiaramente, la lancia, la quale aumenterà di peso e di misura nel corso del tempo²⁹. Inoltre le selle sono dotate di staffe; non solo si tratta di un aiuto per padroneggiare il cavallo, ma diviene parte integrante della figura del cavaliere dotato di lancia. Egli, infatti, può ammortizzare l'urto dei colpi delle lance contro un bersaglio fisso, senza per questo finire disarcionato³⁰.

²² V.D. Hanson, *Massacri e cultura*, cit., p. 122.

²³ *Ivi*, p. 99.

²⁴ *Ivi*, p. 168.

²⁵ *Ivi*, p. 135.

²⁶ V.D. Hanson, *Una guerra diversa da tutte le altre*, cit., p. 171.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 172.

²⁹ V.D. Hanson, *Massacri e cultura*, cit., pp. 97-98.

³⁰ *Ivi*, p. 186.

Aumenta anche il numero di file in schieramento prima dell'attacco: da tre a quattro o cinque.

L'esito di una tale organizzazione bellica è sempre e comunque un massacro; cavalieri che collidono fra loro a passo di carica, equipaggiati con armi da taglio in ferro, con l'intento finale di affondare le lame e spingere avanti, a costo di uccidersi a vicenda³¹.

In un tale massacro, la storia testimonia tragici incidenti nei quali i soldati, in preda alla confusione, hanno iniziato ad attaccare i propri compagni; nell'euforia dell'attacco che li pervade, essi hanno invertito la rotta e iniziato a scontrarsi con le loro stesse truppe che avanzavano dalla retroguardia³².

In origine, a causa delle limitate operazioni strategiche, era estremamente problematico mettere in atto manovre complesse, le quali venivano tentate molto raramente; questo finché non si assiste alla nascita della *tattica* vera e propria.

1.5. La nascita della tattica

Nel corso del tempo viene affinata la tecnica, evolvendo in quella che oggi chiameremmo la *scienza della tattica*³³. Si tratta innanzitutto dell'usanza di concentrare le forze in un solo punto preciso dell'esercito nemico, cercando di aprirsi la strada; è a questo punto che non contano più le dimensioni dello stesso, poiché lo scontro iniziale è limitato a punti o a contingenti particolari. Qualche volta si sceglie inoltre di procedere con l'attacco a scaglioni.

La *tattica occidentale*, dunque, altro non è che la conoscenza astratta di come manovrare le forze in campo per avere la meglio su nemici numericamente superiori, terreni sfavorevoli o con addestramento o armi inadeguate³⁴.

Un ulteriore e innovativo sviluppo tattico è l'impiego delle riserve; nel momento in cui l'esercito diviene vulnerabile, esse divengono elemento indispensabile per il buon esito dello scontro.

La carica frontale è calcolata, studiata nel coordinamento delle forze e nella velocità; anche nel caso del singolo cavaliere, essa diviene uno strumento micidiale, poiché affianca la forza del cavallo al galoppo, a quella del braccio teso del cavaliere, senza trascurare la posizione orizzontale fissa della lancia. Se è combattendo che il cavaliere guadagna il proprio prestigio, la tecnica dell'impatto frontale gli conferisce ora un'ulteriore aura di potenza, dal momento che risulta essere quasi sempre invincibile.

³¹ V.D. Hanson, *Il volto brutale della guerra*, Garzanti, Varese 2005, p. 207.

³² *Ivi*, p. 217.

³³ *Ivi*, p. 274.

³⁴ *Ivi*, pp. 274-275.

La letteratura eroica antico-francese presa in esame, ci restituisce testimonianza dell'efficacia di tale tecnica; gli effetti devastanti che ne derivano verranno approfonditi nel corso della trattazione.

1.6. L'arte occidentale della guerra e la produzione letteraria

La carica e l'impatto frontale, l'euforia e l'atmosfera che li accompagnano, oltre alle conseguenze di notevole suggestione che ne derivano, sono sicuramente uno degli aspetti letterari che colpiscono maggiormente il lettore che si trovi ad affrontare un romanzo di Chrétien de Troyes, o un testo come la *Chanson de Roland* o la *Chanson de Guillaume*, analizzate nel presente lavoro.

Emerge immediatamente la componente della forza fisica, da cui deriva tutta la violenza delle circostanze in esame; come già evidenziato, è attraverso il combattimento che il cavaliere accentua e mantiene la propria nomea di professionista delle armi. In particolare, i dettagli degli scontri e delle ferite che non vengono risparmiati dagli autori esaltano la drammaticità della situazione.

In particolare, i romanzi di Chrétien de Troyes restituiscono un grande realismo nella descrizione degli impatti frontali; nel corso della trattazione si prenderanno in esame l'urto frontale, gli armamenti danneggiati, le ferite e la morte dei cavalieri, oltre alle componenti da non sottovalutare dell'euforia precedente all'attacco e della fonosfera³⁵.

Talvolta gli scontri sono brevi, con il risultato immediato della morte dell'avversario; il *furor* guerriero è un elemento immancabile della letteratura eroica antico-francese, il quale porta spesso i protagonisti a condurre e vincere battaglie di notevole impatto; le conseguenze, però, sono di portata tragica e le narrazioni inerenti sono sempre ricche di dettagli.

Il realismo è dunque restituito dagli autori in analisi grazie alla natura particolareggiata di descrizioni precise, al ruolo importante rivestito dalle sonorità – rumori metallici delle armi, ma anche urla umane – dall'impiego di svariati sinonimi che arricchiscono il lessico dello scontro, delle ferite e della morte. Inoltre, da non sottovalutare sono gli espedienti retorico-stilistici utilizzati: l'elenco per enumerazioni di azioni consecutive, spesso racchiuse in pochi versi in modo da contrarre il tempo in pochi secondi, l'impiego di parole-chiave in rima per suggerire immagini eloquenti per la narrazione, la descrizione di azioni salienti – come una morte immediata – in un solo verso. L'arte occidentale della guerra trova così larga espressione nella letteratura basso-medievale in analisi, distinguendo nettamente una tecnica di scontro frontale, riconoscibile in maniera inequivocabile.

³⁵ Si vedano i capitoli seguenti.

2. IL PROFILO DEL CAVALIERE, L'ARTE DELLA GUERRA E LE TATTICHE DI COMBATTIMENTO

2.1. Definizione di cavaliere

Evocare i cavalieri e la cavalleria medievali equivale a far rivivere immagini che appaiono universali e inequivocabili: nobili eroi dalle scintillanti armature, che si materializzano fuori dalle loro fortezze brandendo spade e stendardi, per gettarsi in soccorso degli afflitti e delle dame in difficoltà.

Tali immagini sono tuttavia multiformi. Lo stesso vocabolo “cavaliere” risulta essere ambiguo; fin dalle origini indica evidentemente il guerriero a cavallo, ma la cavalleria non si riferisce soltanto alla tecnica del combattimento a cavallo. Ben presto la definizione si applica a un personaggio di rango sociale onorevole, e tardivamente diventerà anche un attributo di nobiltà³⁶.

La categoria dei *milites* trae la sua origine dalla classe sociale meno abbiente del IX secolo, la quale offre generalmente ad un signore un servizio di natura militare. Esso si traduce in un compito finalizzato alla giustizia, alla protezione e alla pace, ma all'occorrenza anche alla guerra³⁷.

Chi entra a far parte di questo gruppo, possiede generalmente cavalli e armamenti; cessa, dunque, di far parte del gruppo sociale meno abbiente cui apparteneva in precedenza. D'altro canto, ciò non significa che essi costituiscano un gruppo omogeneo; l'unico aspetto in comune è la loro funzione guerriera, e non rappresentano una classe sociale³⁸.

La cavalleria è quindi, innanzitutto, un mestiere esercitato al servizio di comandanti o signori; diventerà un'*élite* aristocratica nel momento in cui i costi delle armi e degli addestramenti necessari diventeranno particolarmente onerosi³⁹.

La specializzazione bellica diviene quindi concentrata in un'unica classe sociale, che la considera in tal modo un suo privilegio esclusivo. Nel presente capitolo verrà approfondito il ruolo rilevante e decisivo che i cavalieri ricoprono, sacrificando anche la vita stessa, come esprimono chiaramente i versi del poeta greco Tirteo:

«[...] Questi perde la vita cadendo in prima fila,
glorifica la patria, il padre, il popolo,

³⁶ J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999, premessa, p. IX (ed. originale: J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Hachette Littératures, Paris 1998).

³⁷ J. Flori, *L'ideologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Droz, Genève 2010, p. 52.

³⁸ *Ivi*, p. 58.

³⁹ J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 42.

tutto trafitto prima di morire il petto.»⁴⁰

2.2. Caratteristiche e sviluppo della cavalleria

Per molti aspetti, i valori cavallereschi – essenzialmente guerrieri – sono preannunciati dalla società germanica⁴¹. Innanzitutto il cavaliere è dotato di un *furor* di natura mistico-sacrale, acquisito con una cerimonia di iniziazione; si verifica poi il fenomeno del *compagnonnage*, momento nel quale, dopo la consegna delle armi, entra ufficialmente a far parte del *comitatus*⁴².

La caratteristica fondamentale della cavalleria rimane, dunque, di natura militare. Essa può assumere sfumature diversificate, in relazione al suo essere leggera o pesante. Ne sono un esempio gli Unni e i Visigoti, che utilizzavano una cavalleria leggera per attaccare bruscamente, sparpagliarsi in una fuga simulata per attirare dietro di sé gli avversari e solo a tal punto scoccare sui nemici le frecce. Al contrario, gli Ostrogoti avevano sviluppato una cavalleria pesante, destinata al combattimento ravvicinato e alla mischia⁴³.

La cavalleria del IX secolo rimane caratterizzata, in ogni caso, dal fatto di essere subordinata agli ordini di un superiore. I cavalieri non combattono per ideologie proprie, ma per quelle del signore a cui si sottopongono⁴⁴.

La sua importanza sociale e militare inizia a crescere man mano che i cavalieri possono permettersi di acquistare e mantenere gli equipaggiamenti e i cavalli.

A partire dall'epoca carolingia, il ruolo della cavalleria è oramai preponderante. I motivi comprendono sicuramente la sua particolare importanza in caso di spedizioni lontane, il ruolo efficace del ferro nell'armamento difensivo e gli svariati progressi tecnici e tattici, legati ad un'evoluzione sociale e mentale.

Più specificatamente, però, lo sviluppo della cavalleria vede chiamate in causa delle motivazioni politiche, sociali, economiche e tecniche⁴⁵.

In campo politico, il declino del potere centrale e la formazione delle signorie di castello sono gli elementi di maggior peso. Questi cambiamenti determinano una restrizione geografica della nozione di "patria" da difendere; la priorità è data dunque ad azioni di guerra rapide e mirate, azioni che valorizzano i guerrieri.

⁴⁰ V.D. Hanson, *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, cit., p. 117.

⁴¹ J. Flori, *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 15.

⁴² *Ivi*, p. 16.

⁴³ *Ivi*, p. 17.

⁴⁴ J. Flori, *L'ideologie du glaive*, cit., p. 57.

⁴⁵ J. Flori, *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 93.

Ciò determina anche conseguenze di stampo sociale. I cavalieri, infatti, si assimilano ai titolari dell'autorità di cui sono agenti; alla solidarietà guerriera si aggiunge quindi una solidarietà sociale, una sorta di sentimento di classe.

D'altra parte, anche lo sviluppo economico contribuisce alla formazione di queste scorte di cavalieri. Infine l'evoluzione tecnica, che interessa la pratica del combattimento a cavallo, ha per definizione una notevole responsabilità nello sviluppo della cavalleria⁴⁶.

L'insieme di tali progressi porterà gradualmente ad una sempre maggiore preminenza militare, sociale e politica, rafforzandone i connotati elitari. La cavalleria pesante diverrà ben presto la "cavalleria" propriamente detta, producendo il passaggio "dall'armato a cavallo al cavaliere"⁴⁷.

2.3. Gli obblighi degli "uomini di guerra"

Gli obblighi cavallereschi sono compiuti nel migliore dei modi nel momento in cui rispondono a tre tipi di etica⁴⁸.

Ci si riferisce in particolare alla *fedeltà*, ovverosia la capacità di mantenere la parola data e non tradire la fede giurata; è un'esigenza nata dal fatto che il ruolo del cavaliere è inquadrato in una struttura fortemente gerarchica. Egli si colloca al centro di un quadro complesso, la cui coesione è mantenuta dalla sua lealtà.

Il secondo dovere è agire con *prodezza*: si combatte con l'intento di vincere, ma sempre conformandosi a determinate leggi. La concezione cavalleresca della guerra si traduce infatti nell'accortezza di limitare, dove possibile, i rischi, grazie alla sicurezza offerta dagli armamenti⁴⁹. La prodezza significa anche agire sul campo *sans goupiller* (senza astuzie volpine), comportandosi non da volpi ma da leoni, senza tranelli e agendo alla luce del sole⁵⁰.

La terza virtù necessaria è, infine, la *liberalità*. È questa peculiarità che determina davvero la distinzione sociale del cavaliere; egli ha il dovere di non conservare nulla per sé, e tutto ciò che affluisce a lui, lo dà in dono. Dalla sua generosità trae la forza e dunque l'essenza del suo potere. La biografia di Guglielmo il Maresciallo lo esprime in maniera chiara e concisa:

⁴⁶ Ivi, p. 95.

⁴⁷ Ivi, p. 93.

⁴⁸ G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo*, Laterza, Bari 2016, pp. 108-110 (ed. originale: G. Duby, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Arthème Fayard, Paris 1984).

⁴⁹ J. Flori, *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 131.

⁵⁰ G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo*, cit., p. 109.

«La gentilezza (ossia la nobiltà) si alleva in casa della liberalità»⁵¹.

Tali regole sono parte di una morale trasmessa dalle famiglie ai fanciulli fin dall'adolescenza, oltre che tenuta presente con racconti e canzoni.

2.4. Il ruolo fondamentale della lancia

La lancia, che la letteratura romanza chiama *lance*, *espié* o *glaive* e i testi latini *hasta* o *lancea*, resta per tutto il Medioevo l'arma caratteristica del cavaliere.

Inizialmente era lunga 90-100 cm e pesava 1000-1800 grammi; si allunga e si appesantisce con l'adozione del nuovo metodo di carica a lancia tesa, oltrepassando i 350 cm di lunghezza e raggiungendo i 15-18 kg di peso⁵². Tale nuovo metodo è la principale innovazione che permette ai cavalieri di ottenere un ruolo di prestigio⁵³. La lancia è ora tenuta in posizione orizzontale fissa, e diviene un metodo esclusivamente cavalleresco per la modalità con cui viene utilizzata. La lancia *in resta* prende il nome dall'uncino metallico applicato alla corazza dell'armatura, designato espressamente alla tenuta in equilibrio della lancia stessa.



2.1. Lancia in resta e dettaglio

Se ne desume una descrizione molto precisa grazie all'opera del principe siriano Usama ibn Munqidh, *Des enseignements de la vie*, il quale la cita a proposito di un combattimento al quale prese parte nel 1119; bisogna

«assicurare la lancia contro il fianco, dopo averla stretta saldamente sotto il braccio, spronare il cavallo, afferrarsi a lui e lasciargli fare il resto»⁵⁴.

Si tratta di una vera e propria rivoluzione culturale, in quanto stiamo trattando di una tecnica assolutamente specifica; in precedenza non vi era

⁵¹ *Ivi*, p. 110.

⁵² J. Flori, *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, cit., pp. 102-103.

⁵³ *Ivi*, pp. 95-98.

⁵⁴ *Ivi*, p. 96.

quasi distinzione tra il combattimento a cavallo e quello a piedi. Ora si assiste invece ad una potenza d'impatto che non viene più solamente dalla forza del braccio, ma può essere data soltanto dall'insieme costituito dalla lancia tenuta ferma dal cavaliere e dalla forza del cavallo.

L'esito dell'utilizzo della carica a lancia tesa costituisce una rivoluzione, non tanto nel creare una "classe cavalleresca", quanto nel far sbocciare la cavalleria propriamente detta⁵⁵.

La potenza di tale impatto è spesso sottolineata in letteratura, a partire dal XII secolo. Gli autori specificano spesso che la lancia sfonda lo scudo, perfora l'usbergo anche se doppio, trapassa il corpo del nemico al punto che il ferro riappare dall'altra parte; la persistenza di queste descrizioni e delle relative rappresentazioni iconografiche porta a pensare che questo metodo si diffonda in Occidente durante il primo quarto del XII secolo. Il passaggio definitivo dal metodo antico a quello moderno si traduce, in letteratura, con la progressiva sostituzione dell'espressione *brandire la lancia* con *calare la lancia*, nelle descrizioni dell'inizio della carica⁵⁶.

Le sepolture hanno talvolta rivelato ferite estremamente profonde, membra e tronchi recisi, senza che tuttavia si possa definire con precisione l'arma responsabile di tali lesioni.

Per difendersi e contrastare efficacemente un'arma come la lancia, anche l'armamento difensivo dei cavalieri si evolve nel corso del tempo⁵⁷. Fino a metà dell'XI secolo, data la comparsa del nuovo metodo, la *lorica* – cotta di scaglie su una tunica di cuoio, o di maglia formata da anelli di ferro incrociati – protegge il cavaliere solo fino a metà coscia. Dalla metà dell'XI secolo fino alla metà del XIII, si diffonde l'*usbergo*, un po' più lungo, aperto per permettere di salire a cavallo e con due lembi posti a protezione delle cosce.

Esso garantisce una buona protezione contro la spada, abbastanza buona per frecce o giavellotti, ma non è ancora sufficiente per difendersi dalla potenza d'impatto della lancia.

Perciò dal XIII secolo l'armamento difensivo si appesantisce ulteriormente, interessando anche il casco e lo scudo.

È palese che la potenza della lancia è spazzante; la penetrazione della lancia tesa non conosce paragoni, rendendo inefficace persino l'utilizzo dello scudo in legno ricoperto di cuoio⁵⁸.

L'utilizzo di tale tecnica risulta, dunque, quasi invincibile; la sua potenza è tale che, nel fervore dello scontro,

⁵⁵ Ivi, pp. 97-98.

⁵⁶ J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 99.

⁵⁷ Ivi, pp. 104-105.

⁵⁸ Ivi, p. 107.

«les coups des antagonistes ne sont pas distingués, ni les blessures reçues. Ils frappent tous deux d'égale force, d'égale hardiesse»⁵⁹

[I colpi dei due antagonisti non si distinguono, né si distinguono le ferite ricevute. Essi colpiscono con uguale forza, con uguale ardore]

I suddetti esiti devastanti degli scontri a duello, la carica e la potenza dell'impatto frontale con l'utilizzo della lancia risultano evidenti dalla letteratura che verrà presa in analisi nel corso della trattazione⁶⁰.

2.5. Manovre diffuse: carica frontale e duello

«Avanzare significa vincere.» (Federico il Grande)

Si è affermato spesso che il Medioevo ignorava l'arte militare e trascurava gli aspetti tattici. Tuttavia, una delle opere maggiormente trascritte, tradotte e commentate è il *De re militari* di Vegezio⁶¹, dalla quale si evince con evidenza che le manovre cavalleresche hanno alle spalle un piano preparato, un rispetto collettivo e una coesione d'insieme. Una tattica particolarmente apprezzata dai cavalieri e dalle fonti storiche e letterarie, è la carica frontale. Lo scopo principale è suscitare il panico nell'avversario, spingendolo alla fuga scomposta. I cavalieri sono generalmente raggruppati in tre-cinque ranghi, in file o squadre di ventitrenta cavalieri. L'insieme di più squadre forma un battaglione; un esercito conta di solito tre o quattro battaglioni. Il carattere della carica frontale è infatti chiaramente collettivo⁶².

La decisione circa il momento in cui lanciare la carica finale di corsa viene presa inevitabilmente fidandosi del proprio buon senso; in genere i comandanti non possono calcolare con precisione quando lanciare l'attacco, perché è difficile calcolare la velocità esatta del nemico, anch'esso in movimento⁶³.

Un'altra difficoltà, oltre alla velocità, riguarda la direzione dell'avanzata. Soltanto i soldati delle prime tre file della falange vedono distintamente il nemico, e hanno perciò un'idea del punto in cui si verificherà lo scontro. È attestato che difficilmente le due parti si attaccano in linea retta, preferendo uno scontro in linea obliqua, aggravando la confusione generale⁶⁴.

⁵⁹ G. Bergeron, *Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Peter Lang, Bern 2008, p. 83.

⁶⁰ Si vedano le opere analizzate, capp. 3-11.

⁶¹ J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, cit., p. 123.

⁶² *Ivi*, p. 124.

⁶³ V.D. Hanson, *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, cit., pp. 188-189.

⁶⁴ *Ivi*, p. 190.

Le squadre caricano dunque in ordine serrato, accelerando costantemente fino all'urto frontale; va da sé che siano necessarie disciplina e solidarietà all'interno dell'esercito.

Dopo la carica, avviene quella che il poeta Callino chiamò "la prima zuffa"⁶⁵. È uno spettacolo peculiare: la collisione, la vista e i suoni che si levano da questi spaventosi scontri fra uomini sono quasi inimmaginabili.

L'impatto d'urto è violentissimo: spesso manda in pezzi le protezioni, rompe ogni sostegno che mantiene in sella il cavaliere, con fragore assordante. Sono slanci perpetuati con ferocia e violenza, le quali generano reciprocità dei colpi e confusione nell'azione. Il motivo tipico che qui si presenta, è lo spezzarsi delle lance e i pezzi che volano. È decisivo il ruolo qui giocato dallo shock dell'impatto; uno shock ben riuscito, porta spesso ad uno scontro di breve durata⁶⁶. Non c'erano mai alternative all'avanzata diretta verso le lance nemiche, spinata a pochi metri di distanza; sono numerosi i riferimenti alla paura che poteva suscitare lo spettacolo della falange nemica.

Non sempre aveva luogo una collisione frontale semplice; talvolta i soldati si spostano lungo la linea dello scontro all'ultimo momento, nell'evidente tentativo di rafforzare un contingente alleato⁶⁷. Altre volte gli scontri iniziali di cavalleria coprono i movimenti delle truppe o creano confusione tra le file nemiche, favorendo l'avanzata⁶⁸.

Si tratta di scene ampiamente drammatizzate, la cui accuratezza descrittiva mira a esaltare la forza e l'eccezionalità delle armi dei cavalieri.

Durante la carica frontale è essenziale spingere e premere; il primo presagio di sconfitta non è necessariamente un arretramento, quanto piuttosto il mancato avanzamento⁶⁹; ciò scatena un timore paralizzante e fa già presupporre la battaglia come mezza perduta.

La corsa offre inoltre le opportunità migliori per penetrare la corazza del nemico, in maniera precisa e violenta; sferrare un colpo netto ed esatto nella mischia risulta molto improbabile⁷⁰.

Vi è dunque una reale codificazione dell'impatto e della violenza d'urto negli scontri frontali fra cavalieri, che si ritrova all'interno delle narrazioni stesse⁷¹. È un impatto che viene colto, inizialmente, come terribilmente dettagliato; risulta invece essere impreciso, a causa dei numerosi colpi inferti, della loro violenza e del loro mescolarsi l'uno con

⁶⁵ Ivi, p. 197.

⁶⁶ J.F. Verbruggen, *La tactique militaire des années de chevaliers*, "Revue du Nord" 1947, vol. 29 n° 115, p. 179.

⁶⁷ V.D. Hanson, *L'arte occidentale della guerra*, Garzanti, Milano 2001, p. 177.

⁶⁸ Ivi, pp. 177-178.

⁶⁹ Ivi, p. 182.

⁷⁰ Ivi, p. 183.

⁷¹ G. Bergeron, *Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, cit., p. 30.

l'altro. Il lettore percepisce così tutta la forza e il dinamismo dello scontro frontale e dell'urto violento⁷².

Il duello d'onore si diffonde invece alla fine del Medioevo; è derivato dalla combinazione di due elementi, il combattimento individuale di chi lotta nel "giudizio di Dio" e il diritto di guerra privata⁷³.

Lo scontro armato appare infatti come la normale procedura per regolare le dispute, sia a titolo individuale che in scontri resi collettivi a seguito di solidarietà di varia natura. Come afferma Bergeron, dunque, per loro la guerra è

«la loro occupazione primaria, la loro ragion d'essere, ed essi la considerano lo stato normale della società.»⁷⁴

Questa concezione porta all'elaborazione di usanze riconosciute dalla professione, regole di condotta condivise dai cavalieri; una sorta di codice deontologico che segna profondamente la mentalità europea.

2.6. Tattica delle armate di cavalieri

Le strategie di combattimento delle armate sono più avanzate di quanto si possa pensare. In primo luogo, i cavalieri affinano la tecnica ed esercitano la loro pratica durante i tornei, spesso sottovalutati. In realtà si utilizzano anche in essi armi reali, non dalla punta smussata come sosterebbe lo storico tedesco Delbrück⁷⁵.

Le armate sono costituite da trenta-quaranta combattenti ciascuna; all'interno di tali raggruppamenti si formano le piccole unità tattiche della cavalleria. Accanto a queste piccole unità si ritrovano altre formazioni: le *batailles* o *échelles*⁷⁶.

Inoltre, l'esercito che si presenta in battaglia dispone sempre di una o due formazioni "di riserva", da schierare come rinforzo in un secondo momento, anziché tutti in una sola volta.

L'impatto morale di un esercito che attacca, è enorme; le due linee di cavalieri si lanciano l'una contro l'altra, per cui le formazioni dapprima distinte si mescolano in un unico corpo.

L'armata di cavalieri può anche avvalersi, in caso di necessità, della fuga simulata, la quale inganna i nemici e permette di voltarsi all'improvviso

⁷² Ivi, p. 83.

⁷³ Ivi, p. 130.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ J.F. Verbruggen, *La tactique militaire des années de chevaliers*, cit., p. 161.

⁷⁶ Ivi, p. 165.

e attaccarli, cogliendoli alla sprovvista. La suddetta tattica è però possibile soltanto in presenza di condizioni favorevoli del terreno⁷⁷.

Infine, il mantenimento dell'ordine all'interno della formazione è doveroso e necessario. Lo si evince chiaramente dal consiglio dato dal re Enrico I di Germania al suo esercito, durante la battaglia contro l'Ungheria del 933:

«Que personne n'essaie de dépasser ses compagnons par son cheval plus rapide. Mais, couverts de vos boucliers, recevez les premiers coups de flèches sur votre écu; ensuite, foncez sur eux, par une course rapide et une charge très violente, pour qu'il n'aient pas l'occasion de vous envoyer une seconde flèche avant qu'ils se sentent blessés par vos armes.»⁷⁸

[Che nessuno cerchi di superare i compagni, perché ha il cavallo più veloce. Ma, riparati dai vostri scudi, ricevete i primi colpi di frecce sui vostri scudi; in seguito, caricate su di essi con una corsa rapida e con carica violenta, perché non abbiano modo di scagliarvi una seconda freccia prima di essere feriti dalle vostre armi]

⁷⁷ *Ivi*, p. 175.

⁷⁸ *Ivi*, p. 176.

2.1. Esposizioni del Museo Castelbrando in Armi, Cison di Valmarino (TV)



Cotta in metallo,
o usbergo



Tipologie
di lancia



Tipologie
di lancia

3. LA COMPATTEZZA DELLA FORMAZIONE

Come sottolineato in precedenza, il mantenimento dell'ordine e di una rigorosa organizzazione è fondamentale per la buona riuscita dell'attacco. In letteratura si rintraccia, talvolta, qualche segnale di questa compattezza della formazione. È il caso di *Cligès*:

«*El qué a un frois tuit s'esleissent*»⁷⁹

[Si slanciano in frotta verso il guado]

L'immagine unitaria è data anche dall'articolo *un*, che fonde la collettività in un solo corpo.

Quest'immagine ritorna più tardi, nella medesima opera:

«*Et li Greu serré et rangié*

ne se sont pas d'aus estrangié»⁸⁰

[E i Greci, in ranghi serrati, non si allontanano da loro]

I combattenti sono serrati e schierati; sono due caratteristiche che richiamano in maniera estrema la compattezza

Il verbo *s'estrangier* (>fr. moderno *étrangeté*, estraneità) restituisce l'immagine di distanza, sia fisica che emotiva; l'intento dell'esercito, organizzato in ranghi serratissimi, è quello di non di staccarsi mai dal proprio obiettivo nemico.

Il corpo di battaglia è sempre un *unicum*, e lo si può ben notare anche nella *Chanson de Roland*:

«*Granz sunt les oz e les cumpaignes fieres,*

justees sunt trestutes les escheles»⁸¹

[Grandi gli eserciti, le compagnie son fiere; già le colonne son tutte strette insieme]

«*Par tut le camp ses cumpaignes ralient*»⁸²

[Per tutto il campo le compagnie si stringono]

Si tratta dell'azione coordinata di centinaia e centinaia di unità umane che si coalizzano ed agiscono in sincronia, al fine della buona riuscita dell'impatto dello scontro. Per dare un'immagine quantitativa di tali eserciti il più possibile precisa, la medesima opera fa già prefigurare

⁷⁹ C. De Troyes, *Cligès*, Carocci, Urbino 2012, v. 1315.

⁸⁰ *Ivi*, vv. 3563-3564.

⁸¹ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, Bur, Milano 2013, vv. 3383-3384.

⁸² *Ivi*, v. 3525.

scontri di dimensioni abnormi; lo si può infatti notare nel seguente passo, il quale sottolinea chiaramente:

«*Plus de cent milie s'en adubent ensemble*»⁸³

[S'armano più di centomila insieme].

La letteratura eroica antico-francese restituisce inoltre raffigurazioni estremamente suggestive, che concernono l'assiepamento dei soldati in formazione. Ci si riferisce qui, in particolare, al caso della *Chanson de Guillaume*, nel momento in cui si narra:

«*Mirat le ciel, ne pot mirer la terre;
vit la coverte de broines e de helmes,
et de Sarazins, la pute gent adverse*»⁸⁴

[Guardò il cielo, non poté guardare la terra; era coperta di corazze e di elmi e di Saraceni, la sozza gente nemica]

L'assembramento è tale da impedire loro qualsiasi movimento diverso dalle manovre di guerra richieste dallo scontro. Nel medesimo testo si rintraccia, infatti, poco più avanti nella trattazione:

«*Unc puis ne vi tanz chevalers armez
que ne seussent quele part turner*»⁸⁵

[Mai vidi tanti cavalieri armati da non riuscire nemmeno a muoversi]

Si può intendere, dunque, l'importanza fondamentale che ha la compattezza all'interno di una formazione bellica finalizzata sia alla sinergia dei cavalieri, sia all'ottima riuscita dell'impatto.

⁸³ *Ivi*, v. 3000.

⁸⁴ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, Pratiche, Torino 1995, vv. 101-103.

⁸⁵ *Ivi*, vv. 108-109.

4. L'EUFORIA DELL'ATTACCO

«*De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace*» (Danton)

L'atmosfera che precede e accompagna uno scontro frontale è adrenalinica e piena di tensione. È necessaria l'audacia per avanzare senza soste né esitazioni, come ricorda Danton, così com'è fondamentale l'armonia interna alla formazione per procedere senza errori.

Si assiste dunque ad uno stato di euforia che pervade i cavalieri, talvolta dato anche dall'ansia da prestazione del momento. Si veda il caso di Yvain:

«*Tantost Messire Yvains li passe,
cui tarde qu'il s'an soit partiz*»⁸⁶

[Subito Ivain, che aveva fretta di andarsene, si scagliò contro]

L'avverbio *tantost* (>fr. moderno *aussitôt*, subito) in apertura di frase, pone in rilievo l'immediatezza dell'attacco di Ivain. Anche l'utilizzo del verbo *passer* è emblematico, dal momento che è possibile tradurlo anche come *trapassare* (con la lancia), oltre che con il significato di *scagliarsi*. La fretta è un motivo che ritorna anche nella *Chanson de Roland*:

«*Puis si chevalchent, Deus! Par si grant fiertét!
Brochent ad ait pur le plus tost aler*»⁸⁷

[Dopo cavalcano, Dio, con tanta fierezza! Danno di sprone per andare più in fretta]

In ogni caso l'euforia si traduce sempre in violenza; di nuovo in Yvain si rintracciano immagini violente che fanno addirittura prostrare o cadere a terra i cavalieri:

«*Et li jaianz del pel le roille
si fort, que tot ploier le fet*»⁸⁸

[E il gigante lo colpì con il palo così forte da farlo prostrare]

«*Et cil l'en ra une donee
tel que tot le fet anbrunchier
jusque sor le col del destrier*»⁸⁹

[L'altro rispose così violento da farlo accasciare tutto sopra il collo del destriero]

⁸⁶ C. De Troyes, *Il cavaliere del leone*, ed. dell'Orso, Alessandria 2011, vv. 4194-4195.

⁸⁷ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1183-1184.

⁸⁸ C. De Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 4204-4205.

⁸⁹ *Ivi*, vv. 4216-4218.

I verbi utilizzati per il crollo violento dell'avversario, *plioier* e *anbrunchier*, vengono entrambi tradotti in maniera intensa, come *prostrarsi* e *accasciarsi*. Va da sé che l'euforia dello scontro è una componente estremamente drammatica, che inizialmente può fungere da carica emotiva ma che culmina sempre e comunque in danni enormi. Si può rintracciare, sempre nella medesima opera:

«Et messire Yvains fiert el tas,
qui tant a esté sejournez
qu'an sa force fu retornez;
si feri de si grant vertu
un chevalier parmi l'escu
qu'il mist en un mont, ce me sanble,
cheval et chevalier ansanble»⁹⁰

[Messer Ivain si lanciò nella mischia, il suo soggiorno prolungato gli aveva reso le forze; colpì così violentemente un cavaliere in mezzo allo scudo da fare un sol mucchio, mi sembra, di cavallo e cavaliere]

La forza fisica e la veemenza del cavaliere danno, come risultato, un violento attacco subito dall'avversario. Si noti la rima *vertu:escu*; la forza fisica viene riversata sullo scudo dell'altro, non solo materialmente nello scontro, ma anche da un punto di vista fonico.

Un passo non dissimile si può leggere anche in *Perceval*:

«Einçois l'anpait de tel vertu
Qu'anmi le champ l'a abatu»⁹¹

[Colpisce il suo avversario con una tale forza che lo abbatte al centro del campo]

Anche in questo caso, è sintomatica la rima *vertu:abatu*; la forza e l'euforia portano ad abbattere l'avversario, caduto al centro del campo di battaglia.

È spesso un'euforia che sfiora la follia; come si legge in *Erec e Enide*,

«Felenessemant s'antre essaient
des tranchanz, granz cos s'antre donent»⁹²

[Si colpiscono selvaggiamente con i fendenti, scambiandosi gran colpi]

Lo scontro arriva ad essere selvaggio e senza perdono; e questa condizione si esprime anche nello strepito della guerra che nasce nel

⁹⁰ Ivi, vv. 3154-3160.

⁹¹ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Flammarion, Paris 1997, vv. 4267-4268.

⁹² C. De Troyes, *Erec e Enide*, Carocci, Perugia 2016, vv. 878-879.

momento dell'attacco. Si può rintracciare infatti più tardi, nella medesima opera, la menzione dello stesso:

«D'anbes parz fremist toz li rans;
an l'estor lieve li escrois»⁹³

[Da entrambe le parti fremono i ranghi; al momento dell'attacco cresce lo strepito]

Nella condizione piena di ansia e tremore qual è l'euforia, è inevitabile anche la componente della disperazione. È il caso di *Ille et Galeron*:

«Ainz que li gius remagne mais,
iert li plus liés tols irascus»⁹⁴

[Prima che la fazione sia annientata, il più felice fra loro sarà alla disperazione]

Ed è un vero e proprio climax ascendente quando, nella medesima opera, si presenta un assembramento di azioni in versi consecutivi, ad opera di Ille, le quali fungono da vera allegoria dell'euforia da attacco:

«Ylles les plasce, Ylles les fiert,
Ylles les argue et requiert,
Ylles lor fause les obiers,
Ylles les fait chaoir enviers»⁹⁵

[Ille li piega, li ferisce; Ille li distrugge e li abbatte; Ille buca loro gli scudi; Ille li fa infuriare tutti; Ille strappa loro la cotta; Ille li fa cadere all'indietro]

Un grande rilievo viene dato al protagonista, il cui nome riecheggia e ricompare all'inizio di ogni verso. Non ci sono punti fermi che alleggeriscano la tensione, si tratta di un crescendo di euforia che accompagna i gesti sempre più dannosi del cavaliere.

La medesima ira si rintraccia in svariate opere, dipinta in svariati contesti, ma accompagna sempre e comunque lo scontro violento dei cavalieri. È il caso di *Lancelot*, in un passo che non concede un istante di tregua ai due combattenti, quando il riposo o la sosta non sono assolutamente contemplati:

«Par si grant ire s'antr'saillent
as espees que nues tiennent,
que si com eles vont et viennent
s'antr'ancontrerent et s'antrefierent,
ne tant reposer ne se quierent

⁹³ Ivi, vv. 2120-2121.

⁹⁴ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, publié par Frederick Cowper, A. e J. Picard, Paris 1956, vv. 374-375.

⁹⁵ Ivi, vv. 461-464.

*qu'aleinne reprandre lor loise»*⁹⁶

[Così con grande ira s'assalgono con le spade che nude tengono, che come quelle vanno e vengono, si danno contro e si colpiscono, né riposarsi tanto ambiscono da riprendere un po' di fiato]

Essa ritorna poi in *Yvain*, sempre più feroce e in grado di infiammare anche “più della brace”:

*«Vint, d'ire plus ardanx que breise,
uns chevaliers a si grant bruit
con s'il chaçast un cerf de ruit»*⁹⁷

[Giunse, infiammato d'ira più della brace, un cavaliere tra un grande frastuono, come se cacciasse un cervo in calore]

Se nel primo passo l'ira è *grande*, ora *infiamma*; è una condizione data nuovamente dall'euforia dell'attacco. Si tratta di un motivo particolarmente presente per ciò che concerne le cause degli scontri. L'ira si rintraccia nuovamente, infatti, in *Cligès*:

*«Alixandre molt en enuie,
quant son compaignon voit ocis.
Par po que il n'anrage vis,
de mautalant li sans li trouble»*⁹⁸

[Alixandre è molto irato nel vedere ucciso il suo compagno; per poco non diviene furioso, per l'ira gli si turba il senno]

Nuovamente si rintraccia il medesimo sentimento nella *Chanson de Roland*, in tal caso l'ira accompagna già sin dalla cavalcata dei cavalieri:

*«Icil chevalchent fierement e a ire»*⁹⁹
[Vanno a cavallo fieramente e con ira].

Si noti il rilievo assegnato all'ira, posta in chiusura di frase, ad effetto. È un caso particolare quello della *Chanson de Guillaume*; essa, infatti, proietta l'immagine fiammeggiante dell'ira sul paesaggio circostante, non attribuendola direttamente ai protagonisti:

*«Par unt qu'il passent tote a la terre fremist;
des dur healmes qu'il unt a or sartid*

⁹⁶ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, dell'Orso, Alessandria 2011, vv. 5016-5021.

⁹⁷ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 810-812.

⁹⁸ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 1896-1899.

⁹⁹ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1920.

tres lur espalles tut li bois en reflambist»¹⁰⁰

[Tutta la terra freme ovunque passano; dei forti elmi incastonati d'oro dietro a loro fiammeggia tutto il bosco]

I verbi decisivi, *fremist* e *reflambist*, presentano consonanza; il fremere e il fiammeggiare sono posti in stretta correlazione, considerata la tensione crescente (*reflamber* > fr. moderno *flamboyer*, fiammeggiare).

In tali circostanze naturalmente la forza fisica non manca mai, dato lo scontro che ne consegue; in *Lancelot* si rintraccia infatti:

«*Tantost con li uns l'autre voit,
point li uns vers l'autre a bandon,
si s'antrevient de randon»¹⁰¹*

[Appena uno vede l'altro contro, verso di lui sprona a briglia sciolta, e si incontrano con forza molta]

È di nuovo l'avverbio *tantost* ad introdurre l'azione, segno dell'immediatezza e della rapidità dello scontro. Anche l'ardore del momento ritorna in altri passi non dissimili, ad esempio in *Cligès*:

«*Moins en a les autres cremuz
et plus hardiemant requis»¹⁰²*

[Teme ancor meno gli altri e li insegue con più ardore]

E il medesimo ardore, che non lascia spazio a parole né ripensamenti, ritorna anche in *Perceval*:

«*Mes tost refurent sailli sus,
Si s'antrevient sanz jangler,
plus fieremant que dui sangler»¹⁰³*

[Ma subito si rimisero in sella e si precipitarono l'uno contro l'altro, senza parole inutili, più ferocemente che due cinghiali]

Lo slancio e la violenza necessari allo scontro portano, talvolta, persino al sangue; non è infrequente che accada, a tal proposito si veda la *Chanson de Roland*, nel momento in cui si narra:

«*Le cheval brochet, li sancs en ist tuz clers,
fait sun eslais, si tressalt un fossét,*

¹⁰⁰ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 235-237.

¹⁰¹ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2688-2690.

¹⁰² C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3730-3731.

¹⁰³ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., vv. 2210-2212.

*cinquante pez i poet hom mesurer»*¹⁰⁴

[Sprona il cavallo, ne sprizza il sangue chiaro, prende lo slancio, salta sopra un fossato che ben cinquanta piedi può misurare]

La rapidissima successione di azioni, la presenza del sangue dell'animale contribuiscono a rendere l'idea del momento drammatico e per questo pregno di tensione ed euforia dell'attacco.

Spesso e volentieri l'euforia è posta in apertura di frase, lasciando presagire il seguito; sono infatti estremamente frequenti formule quali *par grant vertu*, di cui si può trarre un esempio da *Ille et Galeron*:

*«Et cil l'ataint par grant vertu»*¹⁰⁵

[E lo colpisce con grande potenza]

È interessante come il testo dia grande rilievo alla forza euforica del cavaliere; lo scenario più probabile sarà quello di un disarcionamento da cavallo dell'avversario, se non di ferite.

La semplice menzione dell'euforia ritorna nella *Chanson de Roland*:

«Par grant irur chevalchet Charle[magnes];

desur sa brunie li gist sa barbe blanche.

*Puignent ad ait tuit li barun de France»*¹⁰⁶

[Con gran furore cavalca Carlo Magno; sopra l'usbergo gli sta la barba bianca. Spronan con forza i baroni di Francia]

Prima ancora dell'impatto frontale, è notevole l'importanza che assume l'euforia dell'attacco che vivono i cavalieri, pochi attimi prima dello scontro. Si deduce dunque essere un elemento imprescindibile nei contesti di battaglia e di guerra.

¹⁰⁴ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 3165-3167.

¹⁰⁵ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., v. 437.

¹⁰⁶ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1842-1844.

5. L'IMPATTO FISICO, LA SPINTA E L'URTO

Come viene resa, nella letteratura eroica in analisi, l'immagine del cavaliere colpito, disarcionato e gettato a terra con violenza? Va da sé che si tratti di un motivo estremamente ricorrente, il quale attraversa le pagine di molte delle opere prese in esame.

Il mezzo prediletto è, ovviamente, sempre la lancia. In particolare, si rintraccia anche in *Erec e Enide* l'immagine della groppa del cavallo:

«Guivrez le fiert par tel esforz
que par la crope del cheval
l'an porte a terre contre val»¹⁰⁷

[Guivret lo colpisce così forte che lo scaraventa al suolo dalla groppa del cavallo]

Allo stesso modo, ricorre anche in *Yvain*:

«Et li chevaliers me feri
si durement que del cheval
parmi la crope, contreal,
me mist a la terre tot plat»¹⁰⁸

[A sua volta il cavaliere mi colpì in modo così violento che oltre la groppa del cavallo mi mando giù, disteso a terra]

La diversità dei termini *col* e *crope* evidenzia la differenza per la quale nel primo caso il cavaliere riesce a rimanere a cavallo, crollando pesantemente sul collo dell'animale; nel secondo viene invece disarcionato dalla groppa, perdendo la sua posizione seduta e crollando a terra.

La violenza che viene dalla forza dell'animale è innegabile ed è decisiva ai fini del disarcionamento o comunque dei colpi inferti. In particolare riferimento a ciò, si può ben notare il ruolo del cavallo al galoppo in due passi della *Charrette*; l'animale aggiunge la violenza della propria cavalcata alla violenza del corpo inferto:

«Lors met le cheval es galos,
et des galos el cors l'abat
et fiert celui si qu'il l'abat
en mi le qué tot estandu»¹⁰⁹

[Al galoppo il cavallo ha mosso, e al galoppo in pieno lo prende e colpisce, e così lo stende in mezzo al guado rovesciato]

¹⁰⁷ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 5018-5020.

¹⁰⁸ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 536-539.

¹⁰⁹ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 768-771.

«Et lors li chevaliers adresce
son cheval et fet une pointe
ancontre un chevalier molt cointe,
et fiert si qu'il le porte jus
loing del cheval cent piez ou plus»¹¹⁰

[E allora il cavaliere drizza il cavallo, e va frontalmente contro un cavaliere eccellente;
lo colpisce e lo sbalza giù, lontano cento piedi e più]

Anche nel caso di *Erec e Enide* si presenta l'immagine del colpo decisivo che disarciona il cavaliere, in tal caso colpendolo sullo scudo. Quest'ultimo viene addirittura *rovesciato* dal proprio destriero:

«Sor l'escu, devant la poitrine,
le fiert Eerec de tel vertu
que del destrier l'a abatu»¹¹¹

[Erec lo colpisce con tal forza sullo scudo, in pieno petto, che lo rovescia dal destriero]

Anche in questo caso ricorre il verbo *abatre*, già rintracciato in precedenza. E di nuovo ritorna in *Perceval*, in un passo non dissimile:

«Einçois l'anpait de tel vertu
Qu'anmi le champ l'a abatu»¹¹²

[Ma colpisce il suo avversario con una tale violenza che egli è abbattuto al centro del campo]

Tale abilità di disarcionare l'antagonista nell'immediatezza del primo colpo, si ritrova anche in *Cligès*, in due momenti relativi a degli scontri di massa:

«Einz fiert chascuns si bien le suen
qu'ainz n'i a chevalier si buen
n'estuisse vuidier les arçons»¹¹³

[Ciascuno colpisce così bene l'avversario che non c'è cavaliere, pur valente, che non sia disarcionato]

«Si qu'anbedeus a un seul poindre
les a fez contre terre joindre,
et sa lance de fresne froisse»¹¹⁴

¹¹⁰ *Ivi*, vv. 5978-5982.

¹¹¹ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 2138-2140.

¹¹² C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., vv. 4267-4268.

¹¹³ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 1321-1323.

¹¹⁴ *Ivi*, vv. 3751-3753.

[Così che con un solo assalto li ha fatti cadere ambedue a terra e ha rotto la sua lancia di frassino]

Si noti, in quest'ultimo passo, la rima *poindre:joindre*; l'accostamento, probabilmente voluto, dei termini relativi all'assalto e alla caduta rende in maniera efficace l'idea che l'unico e il solo colpo abbatta immediatamente a terra l'avversario, con una violenza tale da mandare in pezzi anche la lancia di frassino.

La medesima forza è ripresa dal testo della *Chanson de Roland*:

«*Par grant vertu vait ferir le païen.*

Brandist sun colp e li Sarrazin chiet»¹¹⁵

[Con forza contro il Saracin si sfrena, assesta il colpo, e il pagano va a terra]

Da notare l'evoluzione del termine *vertut* > fr. moderno *vertu*, virtù; la forza e la violenza sono viste come virtù nell'ambito del combattimento. In antico-francese, in contesti militari, *vertut* ha il significato di “valore marziale, forza fisica, vigore applicato all'uso delle armi”.

Si può rintracciare il medesimo termine in *Lancelot*:

«*Et Lanceloz sore li cort,
sel hurte de si grant vertu
de tot le cors a tot l'escu,
quant d'autre part se vialt torner,
que il le fet tot trestorner
deus foiz ou plus mes bien li poist*»¹¹⁶

[E Lancillotto l'ha assaltato, e l'urta con tanta virtù con lo scudo e il corpo in più, quando di là vuole tornare, che lo fa tutto rigirare due volte e più, pur se gl'incresce]

Il disarcionamento avviene spesso nell'arco di pochi secondi, come si può rintracciare nel seguente passo di *Perceval*:

«*Que maintenant l'an porte au plain*»¹¹⁷

[Subito lo disarciona]

L'arco di tempo è qui condensato in un solo verso, così com'è immediata l'azione. La tensione e lo spirito violento non conoscono pause nello scontro, né parole; si veda in particolare il passo tratto sempre da *Perceval*, quando si narra che

«*Chascuns ot sa lance apoiiee*

¹¹⁵ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1551-1552.

¹¹⁶ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3724-3729.

¹¹⁷ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., v. 5519.

*devant son arçon sor le fautre,
et point li uns ancontre l'autre
sanz desfiance et sanz areisne»*¹¹⁸

[Ciascuno aveva assicurato la sua lancia sul feltro dell'arcione, e piombarono l'uno sull'altro, senza alcuna parola di sfida]

La presente analisi non può prescindere dal coraggio che devono avere i cavalieri in questo momento. Ricorre il paragone con il coraggio del leone, ad esempio in *Cligès*:

*«As fers des lances s'antrapruichent
si s'antrabatent et adantent;
li un les autres acravantent,
autresi fieremant ou plus
corent li un as autres sus
con li lyon a proie corent,
qui quanqu'il ateignent devorent»*¹¹⁹

[Si affrontano con le lance di ferro, si assaltano e si combattono; si abbattano l'un l'altro, si saltano addosso con coraggio uguale o superiore a quello di un leone contro la preda, che divora tutto ciò che arraffa]

Nella medesima opera, si susseguono scene di disarcionamento da cavallo, di portata più o meno violenta. L'impatto che ne deriva è comunque sempre notevole:

*«Sel vet si duremant requerre
que derechief le porte a terre»*¹²⁰

[Lo colpisce così duramente che lo rovescia di nuovo a terra]

*«Sel fiert d'une lance de fresne
a tot le chief, enmi le piz,
si que les estriés a guerpiz»*¹²¹

[Lo colpisce con la lancia di frassino, con tutta la punta in mezzo al petto, e lo disarciona]

*«A feru Cligès Perceval,
si qu'il l'abat jus del cheval»*¹²²

[Cligès ha ferito Perceval, abbattendolo giù dal cavallo]

¹¹⁸ *Ivi*, vv. 2662-2665.

¹¹⁹ C. de Troyes, *Cligès*, cit., v. 1738-1744.

¹²⁰ *Ivi*, vv. 2917-2918.

¹²¹ *Ivi*, vv. 3546-3548.

¹²² *Ivi*, vv. 4833-4834.

In tutte le opere si può sempre e comunque notare che l'impatto fisico, le spinte selvagge e gli urti violenti sono sempre pregni di carica emotiva, quella che spinge i cavalieri allo scontro e alla ricerca della vittoria.

Tali picchi emozionali, onnipresenti nella letteratura in analisi, costituiscono certamente una componente integrante del *senso per l'impatto* preso in esame, fin qui analizzato e che verrà ulteriormente approfondito nel corso della trattazione.

6. LA FONOSFERA

«Cambiava anche la *natura* del rumore: le voci umane riconoscibili – il grido di guerra e i canti – il clangore rassicurante dell’armamento durante la marcia e la cacofonia orribile del bronzo, del legno e delle ossa che si frantumavano.»¹²³

In una condizione drammatica e disperata come lo scontro bellico, non è da sottovalutare la componente fonica che accompagna e talvolta terrorizza ed esaspera i cavalieri.

Ci sono suoni che sono sinonimi di guerra per definizione: il suono della tromba e dell’olifante, o il tonfo sordo del bronzo contro il legno, quando la punta di metallo della lancia si fa strada attraverso l’anima di legno dello scudo; oppure il grido di guerra del comandante, che mette in allarme e in movimento l’esercito; o ancora, si veda quando i soldati sbattono lo scudo contro le corazze e gli elmi di bronzo dei nemici, o ancora il cozzare di metallo contro metallo.¹²⁴

I suoni umani hanno un sentore animalesco: i gemiti all’unisono di chi è sottoposto a sforzo, premendo contro la muraglia immobile del nemico, le urla di chi viene ferito, i singhiozzi e i rantoli di chi è moribondo. Sono tutti i suoni della sofferenza umana.¹²⁵

Nelle opere qui prese in esame si rintracciano tutte le tipologie foniche appena descritte.

Al primo grido di guerra, tutti si pongono in allerta e talvolta vi rispondono; è il caso della *Chanson de Roland*:

«*A icest mot sunt Franceis escriét*»¹²⁶

[E allora gridano tutti quanti i Francesi]

«*Puis si escrient l’enseigne paenime*»¹²⁷

[E il grido innalzano di guerra saracino]

Non è un caso che l’evoluzione del termine *escriér* > *criér* veda anche una possibile traduzione in *gemere*.

Un momento decisivo e drammatico per i soldati che si preparano all’impatto, è il suono dello strumento che dà il segnale di guerra; si tratta generalmente della tromba o dell’olifante, più raramente del corno o dei tamburi. Questi ultimi due strumenti si rintracciano, infatti, in

¹²³ V.D. Hanson, *L’arte occidentale della guerra*, cit., p. 198.

¹²⁴ *Ivi*, p. 199.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1180.

¹²⁷ *Ivi*, v. 1921.

pochissimi casi nella letteratura antico-francese in analisi; si veda, ad esempio, nella *Chanson de Guillaume*:

«Trente corns cornerent al piu une menee
set cent homes unt la garde muntée»¹²⁸

[Trenta corni sul monte suonano l'appello, settecento uomini montano la guardia]

Si noti l'accostamento del sostantivo e del verbo, *corns* e *cornerent*; la consonanza contribuisce all'armonia fonica del verso.

L'utilizzo del corno ritorna in un solo altro passo, nella *Chanson de Roland*:

«Li empereres ad fait suner ses corns»¹²⁹

[L'imperatore fa suonare i suoi corni]

Esulando da queste peculiarità, generalmente si rintraccia un notevole impiego della tromba e dell'olifante, come richiamo alla guerra e allo scontro. È il caso della *Chanson de Guillaume*:

«Villame leve par matin, quant l'albe pert;
un greille fait mult haltement soner,
plus de seisante l'en respondent al pré.
Reneward ot la noise del corner»¹³⁰

[Guglielmo si alza allo spuntar dell'alba; una tromba fa suonare forte. Più di sessanta sul prato le rispondono. Rainouart sente lo strepito delle trombe]

In ogni opera letteraria è evidente la portata mastodontica della risposta dell'esercito; l'enormità data dai grandi numeri, quasi sempre specificati (*plus de seisante* in quest'ultimo caso, ma anche *set cent* come poco prima nella trattazione¹³¹) restituisce l'immagine del grandissimo impatto che possono avere scontri del genere.

Un altro indice numerico che si rintraccia, è quello della *distanza* da cui vengono udite le grida. È il caso della *Chanson de Guillaume*:

«Cil huche e brait que quatre liwes lunges
poeit hom oir de celui dunques»¹³²

[Quello urla e grida, dalla distanza di quattro leghe lo si può udire]

¹²⁸ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv.489-490.

¹²⁹ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1796.

¹³⁰ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 2718-2721.

¹³¹ Si veda nota a piè di pagina n. 88.

¹³² *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 3198-3199.

Tale immagine restituisce l'idea di quanto siano penetranti e di impatto le urla i suoni in generale in un contesto drammatico come quello bellico. Si riscontra poi una grandissima presenza di tromba e olifante nel testo della *Chanson de Roland*:

«*Sunent mil grailles, por ço que plus bel seit;
granz est la noise, si l'oient Franceis*»¹³³

[Suonano mille trombe, perché sia meglio. Tanto è il frastuono che l'odono i Francesi]

«*Li empereres fait ses graisles suner*»¹³⁴

[L'imperatore fa le trombe suonare]

«*Li quens Rollant, par peine e par ahans,
par grant dolor sunet sun olifan*»¹³⁵

[Il conte Orlando, con pena e con affanno, con gran dolore or suona l'olifante]

La tromba e l'olifante, forse per il medesimo timbro prodotto, vengono utilizzati anche in simultanea, o l'uno in risposta all'altro. Si possono rintracciare, a tal proposito, un paio di passi che lo evidenziano nella medesima opera; nel primo le trombe sembrano quasi essere una risposta all'olifante:

«*Sunent cil graisle e derere e devant
e tuit rachatent encuntre l'olifant*»¹³⁶

[Suonan le trombe dietro, suonano avanti, e tutte quante fanno eco all'olifante]

Nel secondo caso in analisi, invece, i due suoni sembrano sovrapporsi e fondersi l'uno con l'altro:

«*Sunent cil greisle e derere e devant;
sur tuz les altres bundist li olifant*»¹³⁷

[S'odono le trombe suonar dietro e davanti, e su ogni suono l'olifante si sente]

In generale vi è un grandissimo *pathos* quando si odono gli strumenti risuonare, in risposta l'uno all'altro, anche a distanza; si veda, ad esempio, in riferimento alla medesima opera, il seguente passo:

«*“Sunez vos graisles, que mi paien le sace<n>t!”
Par tute l'ost funt lur taburs suner*

¹³³ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1004-1005.

¹³⁴ *Ivi*, v. 2443.

¹³⁵ *Ivi*, vv. 1761-1762.

¹³⁶ *Ivi*, vv. 1832-1833.

¹³⁷ *Ivi*, vv. 3118-3119.

e cez buisines e cez greisles mult cler»¹³⁸

[“Suonin le trombe, per dirlo ai miei pagani!”, fan per l’esercito tutto i tamburi battere, fanno squillare buccine e trombe chiare]

Ciò che di più terribile riguarda la sfera del suono, e riguarda la guerra per eccellenza, è sicuramente tutto ciò che concerne l’ambito delle armi. Il cozzare delle lame, lo scontro di usberghi e scudi è un’immagine più che ricorrente.

Un suono particolare che si ripresenta è lo stridio dell’acciaio; in particolare si può rintracciare, di nuovo nella *Chanson de Roland*:

«Cruissent osbercs e cez helmes d’acer»¹³⁹

[Gli usberghi stridono, stridono gli elmi d’acciaio]

*«Cez blancs osbercs ki dunc oist fremir
e cez es[pees] sur cez helmes cruisir»¹⁴⁰*

[Chi avesse udito i bianchi usberghi stridere e sopra gli elmi le spade stridere]

Si tratta di un suono che ben si diffonde in lontananza, com’è chiaramente evidenziato in *Ille et Galeron*:

*«La oissiés fier et achier
plus d’une liue retentir»¹⁴¹*

[Bisognava udire il ferro e l’acciaio risuonare a più di una lega di distanza]

Vi è un altro paragone che restituisce l’idea del suono violento, ed è l’immagine del tuono a cui si ricorre in *Lancelot*:

*«Et li escu hurtent ansamble
et li hiaume, si qu’il resamble
de l’escrois que il ont doné
que il eust molt fort toné»¹⁴²*

[E gli scudi si vanno a urtare insieme e gli elmi, sicché pare al fragore che ne hanno dato che molto forte abbia tuonato]

Il cozzare degli armamenti fra loro è sempre di grande impatto emotivo, fino ad essere *impressionante*; si veda, ad esempio, in *Erec e Enide*:

¹³⁸ *Ivi*, vv. 3136-3138.

¹³⁹ *Ivi*, v. 2540.

¹⁴⁰ *Ivi*, vv. 3484-3485.

¹⁴¹ G. d’Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 330-331.

¹⁴² C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3603-3606.

«An l'estor lieve li escrois,
des lances est mout granz li frois»¹⁴³

[Al momento dell'attacco cresce lo strepito, il fracasso delle lance è impressionante]

Vi è addirittura l'incredulità per i colpi mai visti prima in una tale maniera:

«Einz tel cop ne furent veu.
Ansanble hurtent lor escu,
et des armes et des chevax»¹⁴⁴

[Colpi simili non si erano mai visti. Cozzano insieme i loro scudi, le armature ed i cavalli]

E in ultima analisi, non sono da meno le urla, i pianti e gemiti che riempiono la fonosfera dello scontro bellico. Si legge nella *Chanson de Roland*:

«N'i ad cei ki durement ne plut»¹⁴⁵

[Non ce n'è uno solo che non pianga a dirotto]

E la disperazione si fa ancor più devastante nella *Chanson de Guillaume*:

«Gement et crient cels qui les almes i perdent»¹⁴⁶

[Gemono e gridano quelli che perdono l'anima].

Il riferimento nel passo appena citato è chiaramente ad un gemito di morte, qui mascherata con la perifrasi della dipartita dell'anima.

¹⁴³ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 2121-2122.

¹⁴⁴ *Ivi*, vv. 2161-2163.

¹⁴⁵ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1814.

¹⁴⁶ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fossò, cit., v. 535.

7. LA LANCIA SPEZZATA NELL'IMPATTO

Un fatto che si verifica con grandissima frequenza, che i cavalieri si trovano spesso a dover vivere, è lo spezzarsi della lancia nella violenza dell'impatto. È un danno abbastanza grave, poiché li priva della loro arma d'attacco principale; appare chiaro che i cavalieri rimangono indifesi in un passo come quello di *Lancelot*:

«*Si qu'il ne lor remaint nes poinz
des deus lances tresqu'anz es poinz*»¹⁴⁷

[Nulla più in mano si trovarono delle lance che si spezzarono]

Si verifica talvolta il tentativo di salvare l'arma, come si può leggere in *Ille et Galeron*:

«*Lor lances brisent li plusieurs.
Espargnant vont li XX les leur*»¹⁴⁸

[La maggior parte di loro rompe le proprie lance. I venti tuttavia si assicurano di salvare le loro]

I verbi più utilizzati per indicare questo tipo di situazione risultano essere *froisser*, *estroner*, e *briser*.

Un verbo interessante, il quale viene frequentemente impiegato per indicare il danno arrecato alla lancia, è *froisser*. In francese moderno, vede una traduzione più opportuna in *ammaccare*, *contundere*; la letteratura eroica antico-francese, invece, lo utilizza spesso in luogo di *spezzare*.

Se ne rintracciano vari casi, molto spesso in *Cligès*:

«*Vet ferir de tel angoisse
le conte que sa lance froisse*»¹⁴⁹

[Con tanta violenza va a ferire il conte da spezzare la lancia]

Da notare che il termine *angoisse* può essere inteso anche come *ansia*, ma nel presente caso si traduce ovviamente come *violenza*, *forza* dell'attacco. È una terminologia che ricorre anche in *Erec e Enide*, con la medesima traduzione:

«*Li uns ancontre l'autre joste,
si se fierent par tel angoisse*

¹⁴⁷ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 5007-5008.

¹⁴⁸ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 350-351.

¹⁴⁹ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 1901-1902.

*que l'un et l'autre lance froisse»*¹⁵⁰

[Si scagliano l'uno contro l'altro, e si colpiscono con tale forza che entrambe le lance si spezzano]

Prosegue l'utilizzo del verbo in analisi, in *Cligès*:

«*As premerienes acointances
percent escuz et froissent lances»*¹⁵¹

[Nei primi scontri spezzano scudi e lance]

«*Et sa lance de fresne froisse»*¹⁵²

[E ha spezzato la sua lancia di frassino]

Ed infine esso ricorre nuovamente in *Erec e Enide*:

«*Les lances esclident et froissent»*¹⁵³

[Le lance volano in pezzi]

Un altro verbo impiegato, è *estroner*, tradotto generalmente con *rompere*.
Si veda sempre *Erec e Enide*:

«*Sor un des lor sa lance estrosse»*¹⁵⁴

[Rompe la lancia su uno di loro]

Il fatto che l'azione avvenga fisicamente addosso ad un altro soggetto, "su" uno di loro, rende più immediata l'idea che la lancia si rompa, più che spezzarsi. È un termine che trova largo spazio in *Lancelot*:

«*Et si tres duremant le fiert
que sa lance a estros peçoie»*¹⁵⁵

[E gli dà tanto forte addosso, che la lancia fa a pezzi tutta]

«*Et cil qui doit le pas garder
peçoie sa lance a estros»*¹⁵⁶

[Quello che il passo ha da guardare spezza la lancia al primo impatto]

¹⁵⁰ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 5950-5952.

¹⁵¹ C. de Troyes, *Cligès*, vv. 3579-3580.

¹⁵² *Ivi*, v. 3753.

¹⁵³ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., v. 870.

¹⁵⁴ *Ivi*, v. 2202.

¹⁵⁵ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 856-857.

¹⁵⁶ *Ivi*, vv. 2230-2231.

«Que sa lance fraint et estrosse»¹⁵⁷

[Che la lancia distrusse lì]

Un ultimo esempio di utilizzo del verbo, si può rintracciare in *Cligès*:

«Cil li revet tel cop doner
que sa lance fet estroner
si que trestote esclice et fant»¹⁵⁸

[Va a restituירgli un tal colpo che manda in pezzi la lancia di ferro, di cui rimangono solo frammenti]

L'ultimo verbo che ricorre di frequente, è *briser*, anch'esso tradotto con *rompere*. Esso viene talvolta sostituito dal più antico *peçoier*. Quest'ultimo si può ritrovare in particolare in *Perceval*:

«Sagremors sa lance peçoie»¹⁵⁹

[Sagremor rompe la sua lancia]

«[...] et tel li done
de sa lance que ele arçone
et peçoie tot an travers»¹⁶⁰

[Gli dà un tal colpo sulla sua lancia che essa si piega e si rompe al centro]

In altri casi si rintraccia l'utilizzo di *briser*, in particolare in *Perceval* e in *Cligès*. Si vedano i passi:

«Keus fiert si que sa lance brise
et esmie come un escorce,
que il i mist tote sa force»¹⁶¹

[Kau colpisce così violentemente che la sua lancia si rompe a pezzi, come una semplice corteccia, poiché vi ha messo tutta la sua forza]

«Lors ont andui lor lances prises,
si s'antrevienent sanz feintise
que chascuns d'ax sa lance brise»¹⁶²

[Ambedue prendono le lance e subito si scontrano; ciascuno rompe la lancia]

¹⁵⁷ *Ivi*, v. 5949.

¹⁵⁸ C. de Troyes, *Cligès*, cit., v.1909-1911.

¹⁵⁹ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., v. 4265.

¹⁶⁰ *Ivi*, vv. 7349-7351.

¹⁶¹ *Ivi*, vv. 4304-4306.

¹⁶² C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 4046-4048.

Vi sono, tuttavia, altre terminologie che trovano impiego nel lessico della lancia spezzata nell'impatto. Si tratta di altre forme verbali, ma anche di brevi formule che affermano come la lancia *vada a pezzi, voli in mille pezzi*.

Si veda, ad esempio, in *Yvain*:

«*Si grant cop con je poi ferir
li donai, c'onques ne m'an fains,
el conble de l'escu l'atains;
s'i mis trestote ma puissance
si qu'an pieces vola ma lance*»¹⁶³

[Gli assestai il colpo più forte che potei, senza mai risparmiarmi: lo colpì al centro dello scudo, ci misi tutta la mia forza, tanto che la mia lancia andò in pezzi]

La correlazione fra la potenza del colpo e la lancia come bersaglio di tale potenza, è sottolineata dalla rima tra i due termini, *puissance:lance*.

Ricorre in *Perceval* un'espressione molto simile:

«*Et mes sire Gauvains s'esmuet
tant con chevaus porter le puet
vers celui qui pas nel redote,
einz met sa lance an pieces tote*»¹⁶⁴

[Messer Gauvain si slancia con tutta la forza del suo cavallo verso di lui, senza alcuna paura, e rompe la sua lancia in numerosi pezzi]

In ultima analisi, si ritrovano ulteriori terminologie ad indicare la lancia che vola in mille pezzi. La letteratura antico-francese offre svariate alternative; si veda, ad esempio, in *Yvain*:

«*Les lances fudent et esclident,
et li tronçon volent an haut*»¹⁶⁵

[Le lance si spezzavano e rompevano, i pezzi volavano in aria]

E ancora, in *Lancelot*:

«*Si s'antrevient de randon,
et des lances tex cos se donent
que eles ploient et arçonent
et anbedeus an pieces volent*»¹⁶⁶

¹⁶³ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv.526-530.

¹⁶⁴ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., vv. 5513-5516.

¹⁶⁵ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 820-821.

¹⁶⁶ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2690-2693.

[Si incontrano con forza molta, dandosi tali colpi di lancia ch'esse si inarcano, piegandosi, ed entrambe volano rotte]

Ed infine, in *Cligès*:

«[...] *les lances volent an clices,*
qui forz estoient et feitices»¹⁶⁷

[Le lance, anche se robuste e ben fatte, volano in pezzi]

Si noti anche la variazione terminologica per i frammenti della lancia, la quale si alterna fra *pieces*, *tronçon* e *clices*.

¹⁶⁷ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3579-3580.

8. LA DISTRUZIONE DI VESTIMENTI E ARMATURE

Uno dei momenti decisivi, che esprime chiaramente la violenza dell'impatto frontale nella letteratura antico-francese, è quello nel quale le armature, gli scudi e gli usberghi si distruggono. La condizione si verifica in svariati modi; gli scudi possono essere *perforati*, *rotti* o *martellati*, gli usberghi *smagliati*, *lacerati*, gli elmi *sfasciati* o *rotti*, oltre al fatto che tutto ciò può sempre *volare a pezzi*.

Si veda, ad esempio, in quante declinazioni viene utilizzato il verbo *rompere*; si legge in *Lancelot*:

«*Qu'il ront et fant et si depiece
escuz et hiaumes et haubers*»¹⁶⁸

[Che con i suoi colpi gli elmi spezza, e usberghi e scudi rompe e fende]

«*As espees les escuz dolent
et les hiaumes et les haubers;
tranchent les fuz, rompent les fers,
si que an plusors leus se plaient*»¹⁶⁹

[Scheggiano gli scudi con le botte delle spade, ed elmi e armature; rompono legni e ferrature, sì che in molti punti si piagano]

I punti rotti e piagati degli scudi sono testimonianza della brutalità dell'urto; ma essi possono venire anche dall'insistenza, quando gli armamenti vengono *martellati*. Si può rintracciare un passo simile in *Cligès*:

«*De son escu a fet anclume,
car tuit i forgent e martelent,
si le fandent et esquartelent*»¹⁷⁰

[Del suo scudo ha fatto incudine, tutti vi battono e lo martellano, lo rompono e lo fanno a pezzi]

Prosegue l'analisi dell'utilizzo del verbo *rompere*; esso trova largo impiego in *Ille et Galeron*:

«*Effondrent les escus valtis,
et des haubers fors et treslis
rompent les malles et les las*»¹⁷¹

¹⁶⁸ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2408-2409.

¹⁶⁹ *Ivi*, vv. 2694-2697.

¹⁷⁰ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 4848-4850.

¹⁷¹ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 352-354.

[Essi spezzano gli scudi piegati, rompono le maglie e i lacci degli usberghi solidamente ricoperti]

Anche il fatto che gli usberghi siano *solidamente* ricoperti restituisce l'idea che l'impatto sia violentissimo. Si prosegue, nel medesimo testo:

«*Et ces escus fraindre et percier,
ces obers rompre et desconfire*»¹⁷²

[Gli scudi che si perforano e si rompono, gli usberghi che si rompono e cadono in brandelli]

Anche nella *Chanson de Roland* si rintraccia ugualmente la distruzione di scudo e usbergo, i quali vengono evidenziati sempre insieme. Si può leggere, infatti

«*L'escut li freint e l'osberc li desclot*»¹⁷³

[Scudo gl'infrange e usbergo gli rompe]

«*L'escut Rollant unt frait e estroét
e sun osberc rumput e desmailét*»¹⁷⁴

[Lo scudo spezzano e forano ad Orlando, e l'usbergo gli rompono e gli smagliano]

L'impatto è spesso talmente violento che non risparmia quasi nulla dei vestimenti e delle attrezzature dei cavalieri; si legga, ad esempio, in *Lancelot*:

«*[...] il n'i remest peitrax ne cengle,
estriés, ne resne, ne varengle
a ronpre, et des seles peçoient
li arçon, qui molt fort estoient*»¹⁷⁵

[Né resta cinghia o pettorale, né staffe o redini o panciale da spezzare; alle selle vanno rotti gli arcioni, che forti hanno]

L'elenco per negazione di tutto ciò che è già andato distrutto, racchiude tutta l'azione precedente di devastazione degli armamenti e vestimenti del soldato, un impatto di sicuro molto rude e aggressivo. Un passo simile è quello che si rintraccia nella *Chanson de Roland*:

«*Tuz lur escuz i fruissent e esquassent,*

¹⁷² Ivi, vv. 5806-5807.

¹⁷³ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1199.

¹⁷⁴ Ivi, vv. 2157-2158.

¹⁷⁵ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3607-3610.

*lur osbercs rumpent e lur cengles depiecent,
les alves turnent, les seles cheent a tere»¹⁷⁶*

[I loro scudi tutti in frantumi mandano, rompono gli usberghi e le cinghie ne staccano;
ruotan sui fianchi le selle e a terra cadono]

Si noti come per ogni elemento distrutto, venga utilizzata una forma verbale differente; si può infatti rintracciare *fruisser* e *esquasser*, seguiti da *rumper* e *depiecer* nel verso seguente, anche se quest'ultimo vede una traduzione plausibile in *staccare*.

Un modo molto esplicito per evidenziare tale impatto violento è l'espressione verbale dello stesso; l'impiego di espressioni come *si fort que* e simili, esprime chiaramente l'immagine voluta.

Si legga in *Perceval*:

*«Si se fierent que les eis croissent
des escuz et les lances froissent,
si porte li uns l'autre jus»¹⁷⁷*

[Si colpiscono così forte che il legno degli scudi si ruppe, le lance si fracassarono ed essi caddero a terra]

*«[...] tel li done
de sa lance que ele arçone
et peçoie tot an travers,
si remaint an l'escu li fers»¹⁷⁸*

[Gli dà un tale colpo con la lancia che essa si piega e si rompe nel mezzo, e il ferro rimane incastrato nello scudo]

Infine si rintraccia, in *Erec e Enide*:

«[...] li escu piercent et croissent»¹⁷⁹

[Gli scudi si sfondano e si rompono]

Numerose volte vengono menzionati i pezzi degli armamenti che volano e cadono a terra, un'altra immagine di considerevole impatto per ciò che concerne la brutalità dello scontro.

Si veda, ad esempio, nella *Chanson de Guillaume*:

*«Fiert un paié sur la duple targe novele;
tote li fent e froisse e encantele»¹⁸⁰*

¹⁷⁶ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 3879-3881.

¹⁷⁷ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., vv. 2671-2673.

¹⁷⁸ *Ivi*, vv. 7349-7352.

¹⁷⁹ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., v. 869.

¹⁸⁰ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 1824-1825.

[Colpisce un pagano sul duplice nuovo scudo; tutto glielo fende e fracassa e manda in pezzi]

L'elencazione dei verbi di distruzione rende il verso molto ridondante e pregno, lasciando immaginare la devastazione che ne consegue. Essa si deduce anche quando i pezzi *volano*, evidentemente danneggiati e distaccati dal corpus dell'armamento.

Nell'analisi di *Ille et Galeron* si evince la presenza simultanea dei verbi inerenti la rottura e della menzione dei pezzi che volano. Si leggano i due passaggi seguenti, esemplificativi di tale presenza:

«*La veissciés tant escu fendre
et tant obierc ronpre et estendre
et demallier et desconfire*»¹⁸¹

[Gli scudi spezzati, gli usberghi rotti e stracciati, e smagliati e fatti a pezzi]

«*Ferir le vait par tel vertu
qu'il li esfondre son escu.
L'oberc li desront et desmalle*»¹⁸²

[Lo colpisce così forte che fa volare in pezzi il suo scudo, rompe le maglie del suo usbergo]

Un passo significativo, nella medesima opera, vede volare a pezzi uno scudo sul quale vi è la decorazione di un leone. È sintomatico come la forza e l'onnipotenza del leone vengano metaforicamente distrutte con la distruzione dello scudo:

«*Fiert Ylle si de plain eslais
et son escu point al lyon
qu'a mont en volent li tronçon*»¹⁸³

[Colpisce Ille sul suo scudo ornato d'un leone, il quale vola a pezzi]

Si rintraccia infine menzione dei pezzi anche in *Cligès*:

«*Les lances es escuz flatissent
et li cop donent tel esfrois
que totes desques es camois
esclicient et fandent et froissent*»¹⁸⁴

¹⁸¹ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 693-695.

¹⁸² *Ivi*, vv. 2220-2222.

¹⁸³ *Ivi*, vv. 398-400.

¹⁸⁴ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 4918-4921.

[Le lance si abbattono sugli scudi, e i colpi provocano un tale fracasso che fino al camoscio si rompono e si fanno a pezzi]

Sempre in riferimento all'accumulamento e varietà lessicali, si può evidenziare in *Erec e Enide* un passaggio nel quale ad ogni oggetto distrutto, rispettivamente scudi e usberghi, si vedono riferite due azioni:

«*Li escu fandent et esclicient,
lor haubers faussent et desclicent*»¹⁸⁵

[Squarciano e spezzano gli scudi, deformano e smagliano gli usberghi]

Si rintraccia, inoltre, nella medesima opera, l'impiego frequente dei verbi *fander* e *briser* (spezzare), in particolare riferimento allo scudo e alla lancia. Si leggano i seguenti passi:

«*Lances brisent et escuz troent,
li hauberc faussent et descloent*»¹⁸⁶

[Le lance si spezzano, gli scudi si sfondano, gli usberghi si deformano e si aprono]

«*Sor l'escu fiert de tel air
que d'un chief en autre le fant*»¹⁸⁷

[Colpisce lo scudo con tale violenza che lo spezza da una parte all'altra]

«*Ne lor valurent deus escorces
li escu qui as cos lor pandent:
li cuir ronpent et les es fandent*»¹⁸⁸

[Gli scudi che pendono loro al collo non li difesero meglio di due scorze: ne strappano il cuoio e spezzano le assi]

Si rintracciano poi altre terminologie per indicare la distruzione; si veda, ad esempio, la traduzione di *perforare* nei seguenti due casi, rispettivamente in *Lancelot* e in *Ille et Galeron*:

«*Si s'antrefierent maintenant
es escuz, qui bien sont taingnant,
qu'il les ont troez et perciez*»¹⁸⁹

[Colpiscono immediatamente sullo scudo, che è resistente, e se lo sono perforato]

¹⁸⁵ C. De Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 3801-3802.

¹⁸⁶ *Ivi*, vv. 2123-2124.

¹⁸⁷ *Ivi*, vv. 2878-2879.

¹⁸⁸ *Ivi*, vv. 3784-3786.

¹⁸⁹ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 7027-7029.

«C'on[n']i puist l'un d'els renterchier:

u il feront escus perchier

u obiers i desmentira»¹⁹⁰

[Li distinguo chiaramente, pronti a perforare gli scudi o a smagliare gli usberghi]

Si rintracciano, infine, verbi come *detrencher* (tagliare), *debater* (lacerare) in riferimento all'usbergo; ad esempio, nella *Chanson de Guillaume*:

«Lacent a lui guivres e aguz darz,

entur le cunte debatent sun halberc;

le fort acer detrenche le menu fer»¹⁹¹

[Lanciano giavellotti e dardi affilati, al conte lacerano tutto l'usbergo; il duro acciaio taglia il ferro minute]

E, in conclusione, si evidenzia anche il verbo *anbarrer* (sfasciare), riferito essenzialmente all'elmo, come nel seguente caso di *Lancelot*:

«Andui s'antrefierent granz cos

sor les escuz qu'il ont as cos

et sor les hiaumes d'or barrez,

que fraiz les ont et anbarrez»¹⁹²

[Grandi colpi entrambi si danno sopra gli scudi che hanno al collo e sugli elmi placcati d'oro, così che li hanno rotti e sfasciati]

L'immaginario dell'impatto frontale non può prescindere da tali immagini, articolate in svariate modalità come da analisi; il panorama dello scontro lascia sempre spazio alla distruzione materiale degli armamenti, così come alla devastazione fisica che si analizzerà nel corso della trattazione¹⁹³.

¹⁹⁰ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 393-395.

¹⁹¹ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 877-879.

¹⁹² C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 7067-7070.

¹⁹³ Si veda cap. 9.

9. I CORPI TRAFITTI DALLA LANCIA

Il senso dei cavalieri per l'impatto si fa particolarmente drammatico nel momento in cui essi sono coinvolti in prima persona con danni fisici, come ad esempio nell'eventualità non remota di essere trafitti dalla lancia nemica.

Si rintracciano svariati casi di questa tipologia di impatto, di gravità più o meno importante; a seconda di essa, i corpi vengono semplicemente feriti oppure danneggiati irreversibilmente fino alla morte, ad esempio quando ad essere colpito è il cuore.

Si veda, ad esempio, il caso di *Yvain*, nel quale la lancia si limita a trapassare la pelle:

«Enmi le piz li dona tel
messire Yvains, que la piax fausse:
el sanc del cors, an leu de sausse,
le fer de la lance li moille»¹⁹⁴

[Ivain gli diede un tal colpo nel petto da trapassare la pelle; nel sangue del corpo, non nella salsa, intinse il ferro della lancia]

In altre situazioni, la letteratura riferisce in maniera non dettagliata che la lancia trafigge genericamente *il corpo* nel corso dello scontro. Nonostante ciò questo non significa, come si potrebbe immaginare, che l'impatto sia meno violento; esso può essere talmente devastante da essere mortale, pur mancando un riferimento fisico preciso al punto di trafittura.

Si legge in *Cligès*:

«Sel vet ferir de tel randon
que parmi le cors a bandon
li met la lance, mort le ruie»¹⁹⁵

[E lo ferisce con tale violenza che gli infila a fondo la lancia nel corpo, rovesciandolo morto]

È sintomatica la rima *randon:bandon*, la quale mette in evidenza la relazione fra violenza del colpo e profondità della ferita inflitta dalla lancia. Si evince, dunque, la brutalità dell'impatto che diviene mortale.

Un'altra espressione che indica la morte a causa della lancia infilzata, è una circonlocuzione che si rintraccia nella medesima opera; vengono qui coinvolti il sangue che zampilla e l'anima che diparte:

¹⁹⁴ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 4200-4203.

¹⁹⁵ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3409-3411.

«Sa lance el cors li vet bouter,
au retreire li sans en vole,
qu'il tost l'ame e la parole»¹⁹⁶

[Gli infilza la lancia nel corpo, e nel ritirarla il sangue zampilla, che gli tolse l'anima e la parola]

È interessante notare i metri di misura impiegati per indicare la distanza di profondità della lancia infilzata; nelle opere antico-francesi è di uso comune l'utilizzo dei piedi.

Come si evince dall'analisi, basta una lancia infilzata per la lunghezza di "mezzo piede" ad uccidere un uomo. Si può rintracciare, infatti, nella *Chanson de Guillaume*:

«En sa main destre porte un trenchant dart;
treis feiz l'escust, a la quarte le lançat,
fert en la loigne de la senestre part,
grant demi pè enz le cors li en abat;
detrès le cunte en ad mort Guischart»¹⁹⁷

[Nella mano destra porta un dardo affilato; tre volte lo agita, alla quarta lo lancia, lo colpisce ai reni dalla parte sinistra, per ben mezzo piede gli trafigge il corpo; ha ucciso Guischart alle spalle del conte]

Si noti la fitta consequenzialità di rima alternata in *-art* e *-at*; essa contribuisce ad attribuire ritmo alla strofa, di per sé fitta di azioni.

La misurazione in piedi si rintraccia ulteriormente nel corso dell'analisi, in immagini molto simili alla precedente; ad esempio in *Erec e Enide*:

«En mi le piz le fraint et ront,
et de la lance li repont
pié et demi dedanz le cors»¹⁹⁸

[Lo trapassa e lo fende in mezzo al petto, e fa penetrare la sua lancia di un piede e mezzo nel suo corpo]

Ulteriori metri di misura si possono notare, ad esempio, nei seguenti passi rispettivamente di *Erec e Enide* e *Cligès*:

«Erec de sa lance le quart
li fist par mi le cors passer»¹⁹⁹

[Erec gli fece penetrare un quarto della sua lancia nel corpo]

¹⁹⁶ *Ivi*, vv. 3714-3716.

¹⁹⁷ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 1214-1218.

¹⁹⁸ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 2881-2883.

¹⁹⁹ *Ivi*, vv. 2896-2897.

«Cligès de sa lance une toise
par mi le cors li a colee»²⁰⁰

[Cligès gli infilza un'intera tesa della lancia in mezzo al corpo]

Si noti la durezza del verbo *coler*, infilzare, utilizzato in *Cligès*, in contrasto con il più generico *passer*, penetrare, di *Erec e Enide*.

Si può evidenziare inoltre un'ulteriore immagine che si riferisce genericamente al corpo nella trafittura, sempre in quest'ultima opera:

«Erec son fort espié d'acier
li fist dedanz le cors glacier»²⁰¹

[Erec fece affondare il suo forte spiedo d'acciaio nel corpo dell'altro]

Si noti anche qui la rima, *acier:glacier*, la quale pone in relazione la brutalità e durezza dell'acciaio con l'azione di affondare drammaticamente nel corpo del cavaliere.

In altre situazioni, la descrizione di situazioni nelle quali un soggetto è trafitto dalla lancia nemica sono più particolareggiate, scendendo nel dettaglio della parte corporea interessata. Si veda, ad esempio, in *Perceval*:

«[...] une blanche an antreprist
lez un ronçoi et si li mist
sor le col la lance an travers»²⁰²

[Ha preso un bianco nei pressi di un boschetto, e gli passò la lancia attraverso il collo]

O in *Erec e Enide*:

«Erec le fiert de tel angoisse,
sor l'escu qui fu tainz an jaune,
que de la lance plus d'une aune
par mi le costé li anbat,
pasmé jus del destrier l'abat»²⁰³

[Erec lo colpisce con tale rabbia sullo scudo tinto di giallo, che gli infilza nel costato più di un braccio della lancia, e lo fa cadere svenuto dal destriero]

Si noti l'utilizzo di un ulteriore metro di misura rispetto a quelli elencati in precedenza, il braccio. Sono misure non indifferenti, se si considera il fatto che si sta trattando di corpi umani; il trafiggere con la lancia può

²⁰⁰ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3722-3723.

²⁰¹ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 3597-3598.

²⁰² C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, cit., vv. 5677-5679.

²⁰³ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 3624-3628.

essere di una violenza tale da far penetrare, talvolta, anche il legno nella carne, così come si legge in *Ille et Galeron*:

«Ne li vint pas deviers senestre,
car droit en la mamele destre
l'a si feru a l'encontrer
que fier et fust i fait entrer;
de plain eslais le porte a tierre»²⁰⁴

[Gli indirizza un colpo così violento proprio sopra il petto destro, che gli fa penetrare il legno insieme al ferro, e con tutto il suo slancio lo porta a terra]

Il legno che penetra il corpo insieme al ferro restituisce un'immagine particolarmente raccapricciante. L'essere trafitti dalla lancia, in ogni caso, è una condizione ancor più tremenda nel momento in cui ad essere coinvolte sono parti del corpo interne, che si ritrovano talvolta menzionate; si vedano, ad esempio, i seguenti passi di *Erec e Enide*:

«Erec li met tot a bandon
desoz le manton an la gorge
le fer tranchant de boene forge;
toz tranche les os et les ners
que d'autre part an saut li fers»²⁰⁵

[Erec gli affonda facilmente sotto il mento, nella gola, il ferro tagliente e ben temprato; trapassa tutte le ossa e i nervi, tanto che il ferro esce dall'altra parte]

«[...] anbedui jusqu'as antrailles
sont anglaivé et anferré»²⁰⁶

[Entrambi sono trafitti e infilzati fino alle viscere]

«Einz fiert le premerain au l'uel
si par mi outre le cervel
que d'autre part le haterel
li sans et la cervele an saut»²⁰⁷

[Colpisce anzi il primo nell'occhio, tanto che gli trapassa la testa e il sangue e le cervella sprizzano dalla parte della nuca]

Un riferimento particolarmente d'impatto, è quello alla *charz nues*, la carne nuda dei cavalieri. Essa si rintraccia in due casi nella presente analisi, si veda ad esempio in *Lancelot*:

²⁰⁴ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 403-407.

²⁰⁵ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 3034-3038.

²⁰⁶ *Ivi*, vv. 3788-3789.

²⁰⁷ *Ivi*, vv. 4446-4449.

«Et sont a forces parvenues
de si qu'a lor charz totes nues»²⁰⁸

[E arrivano con forza rude sin dentro le carni nude]

La crudezza dell'immagine è avvalorata dalla presenza dell'aggettivo *totes* (> fr. moderno *tous*, tutte; fig. *completamente*).

Si veda, poi, in *Erec e Enide*:

«An mainz leus lor sont anbatues
les espees jusqu'as charz nues»²⁰⁹

[In molti punti le spade penetrano fino alla carne nuda]

Infine, lo scenario più macabro nella sfera dell'immaginario della lancia che trafigge, riguarda senz'altro l'organo più prezioso e al contempo fragile: il cuore. Se ne rintraccia menzione in *Cligès*:

«Au Sesne doner tele anpointe,
de tel vertu, tot sanz mantir,
qu'al cuer li fet le fer santir»²¹⁰

[Va a dare al Sassone un tale colpo, con tale forza, senza mentire, che gli infligge il ferro fino al cuore]

La lancia che trafigge il corpo è dunque, in qualsiasi caso preso in esame, un danno di notevole impatto per la persona; per una trattazione più dettagliata delle ferite e della devastazione fisica, si veda il capitolo seguente.

²⁰⁸ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 7043-7044.

²⁰⁹ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 3803-3804.

²¹⁰ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3696-3698.

10. LE FERITE E LA DEVASTAZIONE DEI CORPI

Le conseguenze fisiche di un impatto frontale sono, di norma, estremamente macabre. Se non è la morte stessa il tragico risultato dello scontro²¹¹, si assiste spesso a scene di ferite e contusioni estremamente dettagliate.

L'elemento più immediato che ricorre nelle ferite descritte in letteratura, è naturalmente il sangue che sgorga. Si legge, ad esempio, nella *Chanson de Roland*:

«Li sancs tuz clers par mi le cors li raiet,
encuntre tere en cheent les esclaces»²¹²

[Lungo il corpo gli scorre il sangue chiaro; sopra la terra tutti i grumi ne cadono]

Non solo il sangue *scorre* semplicemente lungo il corpo del soldato ferito; i colpi possono essere talmente *aspri* che spesso, come si legge in *Lancelot*,

«Sovant si aspremant se reent
les hiaumes et les haubers blans
qu'après le fer an saut li sans»²¹³

[Spesso offendono così aspramente elmi e usberghi bianchi, che vola il ferro e il sangue sprizza e cola]

È una presenza ricorrente anche in altre opere; si veda anche in *Perceval*:

«Si voit son sanc qui mout li grieve,
que par le braz et par le flanc
li coroit sor le hauberc blanc»²¹⁴

[Vede il suo sangue, che lo addolora; lungo il braccio e il fianco, cola sull'usbergo bianco]

Il sangue che cola e ricopre di rosso i vestimenti e gli armamenti del cavaliere, è un'immagine di notevole impatto che si ripresenta anche in *Erec e Enide*; in tal caso, però si tratta del sangue dell'avversario che è stato colpito, che tinge dunque di rosso il ferro della lancia.

«Del sanc vermoil rogist li fers»²¹⁵

[Il ferro è rosso di sangue vermiglio]

²¹¹ Si veda cap.10.

²¹² *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv.1980-1981.

²¹³ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 3620-3622.

²¹⁴ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, cit. vv. 8404-8406.

²¹⁵ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit. v. 886.

Il grado di violenza dello scontro determina di conseguenza ferite più o meno gravi, che contemplano le varie parti del corpo dei cavalieri; si rintracciano le ferite più superficiali, fino ad arrivare al danneggiamento degli organi interni.

Si rintraccia in *Perceval* una serie di ferite arrecate al corpo dell'avversario, in maniera non eccessivamente macabra:

«*Anginguerons chei toz seus
et fu parmi le cors navrez
si que li braz et li costez
le santi dolereusemant*»²¹⁶

[Angingueron fu il solo a cadere, il corpo ricoperto di ferite, al punto che avvertiva dolore al braccio e al fianco]

«*Et mes sire Gauvains s'adresce
vers lui, sel fiert si qu'il le blesce
el braz et el costé mout fort;
mes ne fu pas navrez a mort*»²¹⁷

[E Monsignor Gauvain si dirige verso di lui, e lo colpisce così forte che lo ferisce lievemente al braccio e al fianco; ma il colpo non è mortale]

Un passo non dissimile è quello che si può rintracciare in *Cligès*, nel quale anziché il braccio e il fianco, è colpita la schiena del cavaliere:

«*Et que li niés le duc s'adrece,
si fiert Cligès que il le blece
un petitet desus l'eschine*»²¹⁸

[E il nipote del duca si slancia e colpisce Cligès, ferendolo un poco sopra alla schiena]

La scelta lessicale che viene fin qui effettuata dall'autore, non contempla la descrizione particolareggiata e perciò di forte impatto emotivo che si può rintracciare in altri luoghi.

Situazione che cambia nel momento in cui il lessico dello scontro e delle ferite scende maggiormente nel dettaglio; si rintracciano, ad esempio, l'azione di *troncare*, *tagliare* oltre all'immagine del corpo infilzato nella *Chanson de Guillaume*:

«*E trenchat le braz qui li sist en l'enarme,
colpe le piz, e trenchad lui la coraille,
par mi l'eschine sun grant espee li passe*»²¹⁹

²¹⁶ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, cit., vv. 2220-2223.

²¹⁷ *Ivi*, vv. 8395-8398.

²¹⁸ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3401-3403.

²¹⁹ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 323-325.

[Tronca il braccio che sta nell'impugnatura, taglia il petto, recide le interiora, attraverso la schiena il suo spiedo gli infila]

La violenza adesso emerge dalla descrizione minuziosa che prima mancava; il coinvolgimento maggiore del corpo del cavaliere ferito restituisce un notevole *pathos* al lettore.

Anche nella *Chanson de Roland* ricorre l'immagine del corpo infilzato, nei passi seguenti:

«*El cors li met les pans del gunfanun*»²²⁰

[Gli infilza i lembi del gonfalone in corpo]

«*Sun grant espiét par mi le cors li mist
empeint le ben, que m[ul]t le fait brandir*»²²¹

[In mezzo al corpo il suo spiedo gli infligge, ben ve l'affonda, sicché il corpo vacilla]

Menzione a parte merita il colpo assestato alla gola; esso si può rintracciare in un passo di *Lancelot*:

«*Et cil an la gorge l'asanne
trestot droit par desor la panne
de l'escu, si le giete anvers*»²²²

[Lui alla gola il colpo assestò, che sopra la penna passò dello scudo, e l'ha giù riverso]

La descrizione non si sofferma a lungo sulla descrizione; si tratta semplicemente della menzione della parte del corpo interessata.

Seguendo la *climax* ascendente nell'analisi delle ferite e devastazioni, segue senz'altro la menzione di amputazioni, carni e soprattutto ossa che vengono martoriate e spezzate.

Si può leggere, sempre nella *Chanson de Roland*:

«*La destre main ad perdue trestute,
del sanc qu'en ist se pasmet e angoiset*»²²³

[La mano destra ha interamente mozza; sviene e si angoscia per il sangue che sgorga]

Si rintraccia, inoltre, un'angosciante agglomerarsi di parti del corpo che vengono colpite, dalle mani fino alle carni, nella medesima opera:

«*Franceis i ferent par vigur e par ire,*

²²⁰ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., v. 1228.

²²¹ *Ivi*, vv. 1248-1249.

²²² C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2233-2235.

²²³ *Ivi*, vv. 2574-2575.

*tren<che>nt cez poinz, cez costez, cez eschines,
cez vestemenz entresque as chars vives»²²⁴*

[Dan colpi i Franchi con vigore e con ira; tagliano mani, fianchi e schiene trafiggono,
tagliano vesti sino alle carni vive]

Per quanto possa risultare tremendo un attacco alle *carni vive* di una persona, la presente trattazione prende in esame immagini ben più raccapriccianti; la violenza dell'attacco frontale arriva a spezzare, spaccare le ossa dei cavalieri, come viene ben evidenziato nella letteratura in analisi. Si veda, ad esempio, il seguente passo in *Perceval*:

*«Si l'abati sor une roche
que la chanole li esloche
et qu'antre le code et l'eissele
ausi come une seche estele
l'os del braz destre li brisa»²²⁵*

[Lo fa cadere su una roccia così violentemente che gli sloga la clavicola, e tra il gomito e l'ascella gli spezza, come l'estremità del legno secco, l'osso del braccio destro]

La menzione della clavicola ritorna anche in *Erec e Enide*:

*«Erec si duremant le fiert
que li escuz del col li vole,
et si li brise la chanole»²²⁶*

[Erec lo colpisce così duramente che gli fa volare lo scudo dal collo e gli spezza la clavicola]

Le rappresentazioni si fanno sempre più orripilanti nel momento in cui aumentano i dettagli lessicali proposti dall'autore; nel momento in cui non si limita più semplicemente a menzionare le ossa, ma fornisce un'ulteriore descrizione dell'azione, si possono rintracciare passi come quello della *Chanson de Roland*:

*«Trenchet le piz, si li briset les os,
tute l'eschine li desevert del dos»²²⁷*

[Il petto gli apre, gli frantuma le ossa, tutte le vertebre gli separa dal dorso]

²²⁴ Ivi, vv. 1662-1664.

²²⁵ C. de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, cit., vv. 4309-4313.

²²⁶ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv.3026-3028.

²²⁷ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1200-1201.

La presenza così fitta di diversi elementi corporali in due soli versi, accompagnati da versi come *trencher* (aprire, tagliare) e *briser* (rompere, frantumare), contribuisce all'immagine di devastazione e di grottesco. Un altro verbo di notevole impatto è *esmuiller* (smidollare), che si può rintracciare nella *Chanson de Guillaume*:

«[...] l'os del col li bruse et esmuille»²²⁸

[L'osso del collo gli spezza e smidolla]

La gamma delle devastazioni fisiche nell'impatto raggiunge il suo apice con il coinvolgimento degli organi interni più importanti, ovvero il cervello e il cuore. Anch'essi vengono spaccati, tranciati, risultando visibili ad occhio nudo; e ciò costituisce la massima espressione del grottesco di un impatto a duello fra cavalieri. Si veda, ad esempio, la menzione che ne viene fatta in due passi sempre della *Chanson de Guillaume*:

«Par mi lur buches issent fors lur cerveles

*E de lur escuz se courent sur l'erbe»*²²⁹

[Le cervella escono dalla bocca e dagli scudi colano sull'erba]

«En quatre lius li ad brusé la teste,
de quinze parz li espant la cervele»²³⁰

[In quattro punti gli spacca la testa, da quindici parti gli sparge le cervella]

Si noti il numero estremamente preciso di punti in cui viene spaccato il cranio, o da cui si sparge la materia encefalica. Talvolta il cervello fracassato sporca i vestimenti o gli armamenti, come si può leggere in *Yvain*:

«Qu'il li ot desoz le chapel
le chief fandu jusqu'au cervel,
tant que del cervel et del sanc
taint la maille del hauberc blanc»²³¹

[Sotto la cuffia il cranio era spaccato fino al cervello, tanto che la maglia dell'usbergo lucido si sporcò di cervello e sangue]

²²⁸ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., v. 1839.

²²⁹ *Ivi*, vv. 531-532.

²³⁰ *Ivi*, vv. 3161-3162.

²³¹ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 865-868.

Si noti la rima *sanc:blanc*, che pone in contrasto il sangue rosso vermiglio e l'usbergo, dapprima candido e poi macchiato in maniera macabra.

Il cervello che esce dal cranio ritorna anche in *Cligès*:

«*Qui les reoignent et estaucent
et detranchent et escervellent*»²³²

[Li colpiscono, li tagliano, li spezzano e gli fanno uscire il cervello]

Quando si tratta del cuore, infine, i termini utilizzati per il suo danneggiamento sono generalmente *scoppiare*, *tranciare*, *spezzare*.

Si può rintracciare, dunque, in *Yvain*:

«*N'onques puis cil ne se leva
Qu'el vandre li cuers li creva*»²³³

[E quest'ultimo non si rialzò più, perché il cuore gli scoppiò nel petto]

Ed in conclusione, in due passi di *Ille et Galeron*:

«*Ylles vait ferir Gadifier
si durement que de son fier
li a son oberc desarti,
le cuer del ventre en II parti*»²³⁴

[Ille colpisce Gadifer così brutalmente che il ferro strappa il suo usbergo, e gli affetta il cuore nel petto in due parti]

«*Le cuer li perce et la coralle*»²³⁵

[Gli perfora il cuore e le viscere]

²³² C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 1930-1931.

²³³ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 3161-3162.

²³⁴ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 2044-2047.

²³⁵ *Ivi*, v. 2223.

11. LA MORTE DEI CAVALIERI

L'esito più tragico di un impatto è, ovviamente, la morte dei cavalieri. Nella letteratura antico-francese in esame, la circostanza si presenta accompagnata da svariati contesti, nei quali la componente drammatica è evidenziata in maniera più o meno pesante, grazie al lessico utilizzato. Vengono sfruttate talvolta perifrasi, quali ad esempio *l'ame de son cors li oste* (l'anima che esce dal corpo), *falt li le coer* (gli viene meno il cuore), oppure *la mort le tresprent* (la morte lo prende) in luogo delle descrizioni minuziose della scena mortale; si veda, ad esempio, in due passi di *Cligès*:

«*Si cruelmant le fiert an haste
que l'ame de son cors li oste*»²³⁶

[Lo ferisce con tale violenza che gli fa uscire l'anima dal corpo]

«*Fiert si par anbedeus les flans
que d'autre part an saut li sans,
et l'ame prant congié au cors,
que cil l'a espiree fors*»²³⁷

[Tanto lo ferisce tra i fianchi che il sangue esce dall'altra parte e l'anima, emessa in un sospiro, prende congedo dal corpo]

Così come nella *Chanson de Roland*:

«*Falt li coer, le helme li embrunchet,
trestut le cors a la tere li justet:
morz est li quens, que plus ne se demuret*»²³⁸

[Gli viene meno il cuore, l'elmo gli cade, s'abbatte a terra con tutta la persona. È morto il conte, più in terra non dimora]

Dal punto di vista contenutistico, si può notare la stretta vicinanza fra la descrizione del colpo inferto e, subito dopo, la perifrasi utilizzata per indicare la morte, senza menzionarla.

Viene invece nominata, senza avere però ulteriori dettagli, sempre nella *Chanson de Roland*:

«*Ço sent Rollant que la mort le tresprent,
devers la teste sur le quer li descent*»²³⁹

²³⁶ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 1770-1771.

²³⁷ *Ivi*, vv. 1775-1778.

²³⁸ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 2019-2021.

²³⁹ *Ivi*, vv. 2355-2356.

[Orlando sente che la morte lo prende, che dalla testa sopra il cuore gli scende]

Si rintraccia poi una menzione simile in *Ille e Galeron*; qui però il sostantivo della morte si trasforma in aggettivo, riferito chiaramente ai combattenti in guerra:

«*Chevaliers navrer et ocire*»²⁴⁰

[I combattenti feriti e uccisi]

Si noti come l'ordine degli aggettivi sia posto in *climax* ascendente di gravità, come se l'autore avesse voluto focalizzare l'attenzione precisamente sulla morte come elemento principale di devastazione.

Si rintracciano poi menzioni di morti improvvise, immediate; si veda ad esempio, nella medesima opera, il seguente passo:

«*Lait corre al tierç et fraint sa lance,
et si l'abat mort d'acointance*»²⁴¹

[Si slancia verso un terzo e spezza la sua lancia, e l'abbatte morto al primo colpo]

Un ulteriore contesto nel quale mancano particolari dettagli inerenti la morte, è il disarcionamento mortale da cavallo, concentrato spesso in un unico verso. Ne sono esempio i due passi seguenti della *Chanson de Guillaume*:

«*Mort le trebuche del cheval a terre*»²⁴²

[Morto a terra lo rovescia da cavallo]

«*Que mort le trebuche des arçuns de la sele*»²⁴³

[Morto lo rovescia dagli arcioni della sella]

I versi, lessicalmente molto simili tra loro, non hanno sfumature dettagliate riguardo alla modalità dell'impatto.

La letteratura eroica antico-francese, nonostante ciò, è anche testimonianza di vere e proprie scene macabre, anche per quanto concerne la morte. È degna di menzione una fitta successione di versi della *Chanson de Roland*, nei quali la morte dei cavalieri regna sovrana:

«*Sun bon espiét li me[t] en la curaille,
empeint le bien, par mi le cors li passet,*

²⁴⁰ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., v. 4903.

²⁴¹ *Ivi*, vv. 2393-2395.

²⁴² *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., v. 1827.

²⁴³ *Ivi*, v. 1833.

pleine sa hanste, mort l'abat e[n la place]»²⁴⁴

[Il buono spiedo nelle viscere gli pianta, ben gliel'affonda e il corpo gli trapassa, con tutta l'asta morto a terra l'abbatte]

«*Trenchet le coer, le firie e le pulmun,
que <mort> l'abat, qui qu'en peist u qui nun*»²⁴⁵

[Gli taglia il cuore, il fegato e il polmone; l'abbatte morto, ne soffrano oppure no]

«*Del bon espiét el cors li met la mure:
empeinst le ben, tut le fer li mist ultre,
pleine sa hanste el camp mort le tresturnet*»²⁴⁶

[Il buono spiedo gli infilza dentro il corpo, ben gliel'affonda e il ferro manda fuori: con tutta l'asta lo rovescia giù morto]

«*El cors li met sun bon espiét tre<n>chant,
que mort l'abat de sun cheval curant*»²⁴⁷

[Gli pianta in corpo il suo spiedo affilato, morto l'abbatte dal rapido cavallo]

«*Sun fort es[pié]t par mi le cors li mist,
que mort l'abat entre mil Sarrazins*»²⁴⁸

[In mezzo al corpo il suo spiedo gli infligge, l'abbatte morto fra mille Saracini]

Qui la morte irrompe in maniera improvvisa, concentrata spesso anche in un solo verso. Un motivo presente nei passi appena menzionati, spesso presente nella letteratura presa in esame, è la lancia che infilza mortalmente il corpo.

Si legga, a tal proposito, in *Cligès*:

«*Sel vet ferir de tel randon
que parmi le cors a bandon
li met la lance, mort le ruie*»²⁴⁹

[Lo ferisce con tale violenza che gli infila a fondo la lancia nel corpo, rovesciandolo morto]

Oppure in *Ille e Galeron*, nel momento in cui il corpo cade senza vita, dopo aver bruscamente ritirato la lancia infilzatagli in precedenza:

²⁴⁴ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1271-1273.

²⁴⁵ *Ivi*, vv. 1278-1279.

²⁴⁶ *Ivi*, vv. 1285-1287.

²⁴⁷ *Ivi*, vv. 1301-1302.

²⁴⁸ *Ivi*, vv. 1306-1307.

²⁴⁹ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3409-3411.

«*Sa lance a puis retraite a soi,
et cil chai mors el tornei*»²⁵⁰

[Quando ritira la sua lancia, il siniscalco cade, senza vita, al centro del campo di battaglia]

Sono due passi che possono ritrarre perfettamente, in sequenza, l'immagine della lancia infilzata e poi ritirata, dopo aver colpito mortalmente il cavaliere, trapassato nelle carni con essa.

L'immagine ritorna nella *Chanson de Roland*, ma la descrizione acquista maggiore spessore nel momento in cui si narra che l'asta viene spezzata *all'interno* del corpo, o vengono procurati danni fisici d'impatto, come il collo spezzato. Si può leggere, rispettivamente:

«*Lur dous espiez enz le cors li unt frait,
mort le tresturnent trés enmi un guarét*»²⁵¹

[Dentro il suo corpo gli spezzano gli spiedi, e lo rovesciano morto dentro un maggese]

«*Od sun espiét l'anme li getet fors;
enpeint le ben, fait li brandir le cors,
pleine sa hanste del cheval l'abat mort:
en dous meitiez li ad brisé le col*»²⁵²

[Con il suo spiedo gli getta fuori l'anima, ben gliel'affonda, sicché gli scuote il corpo, con tutta l'asta lo scavalca morto; in due metà l'ha spezzato nel collo]

I colpi mortali inferti nell'impatto, spesso coinvolgono organi vitali o parti del corpo importanti, i quali vengono evidenziati in taluni passi. Possono essere mortali i colpi inferti all'occhio; è questo il caso di *Lancelot*:

«*S'ancontre un chevalier venant
et joste a lui, sel fiert si fort
par mi l'uel que il l'abat mort*»²⁵³

[Gli viene incontro un cavaliere, e lo affronta e lo impatta così forte nell'occhio, che lo abbatte a morte]

Se l'impatto con l'occhio qui descritto appare cruento, maggiormente lo sarà il seguente passo della *Chanson de Roland*, nel quale gli occhi vengono addirittura *spiccati* fuori dalla testa ed è coinvolta anche la materia cerebrale, che *schizza* all'esterno:

²⁵⁰ G. d'Arras, *Ille et Galeron*, cit., vv. 1680-1681.

²⁵¹ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1384-1385.

²⁵² *Ivi*, vv. 1202-1205.

²⁵³ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2392-2394.

«*Fors de la teste li met les oilz ansdous,
e la cervele li chet as piez desuz;
mort le tresturnet od tut .VII.C. des lur*»²⁵⁴

[Fuori della testa gli spicca entrambi gli occhi, ed il cervello gli fa schizzare al suolo;
fra settecento dei suoi l'abbatte morto]

Si noti la posposizione di *ansdous* (entrambi) rispetto al suo sostantivo *oilz* (occhi); essa ha chiaramente lo scopo di porre in rilievo l'aggettivo, dunque la devastazione dell'impatto che comprende ambedue gli occhi.

Ruolo preponderante per la morte ha, indubbiamente, il cuore; si tratta anche in questi casi di evidenti colpi mortali, sia quando l'organo viene solo toccato, sia nei casi peggiori, quando ad esempio *scoppia*.

Si legge infatti in *Yvain*:

«*N'onques puis cil ne se leva
qu'el vatre li cuers li creva
et fu parmi l'eschine frez*»²⁵⁵

[E questo non si rialzò più, perché il cuore gli scoppiò nel petto e aveva la schiena spezzata a metà]

La crudezza della morte è concentrata nei primi due versi; il cuore scoppiato è di notevole impatto per definizione, nonostante ciò si aggiunge anche lo spezzarsi della schiena. Anche in tal caso, la densità dell'immagine si fissa in soli tre versi, rendendo la scena estremamente intensa.

E inoltre, si può rintracciare in *Erec e Enide*:

«*Et cil chei. Morir l'estut,
car li glaives el cuer li but*»²⁵⁶

[L'altro cadde e morì, poiché la punta lo colpì nel cuore]

L'immagine della morte nell'impatto è ugualmente, o anche maggiormente cruda, nel momento in cui non è il cuore ad essere colpito, ma si verifica la decapitazione del cavaliere in questione.

La letteratura antico-francese evidenzia luoghi alquanto macabri, nei quali la testa *vola* dopo la violenza dell'impatto; è questo il caso di *Lancelot*:

«*Cil fiert et la teste li vole*

²⁵⁴ *Chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, cit., vv. 1355-1357.

²⁵⁵ C. de Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 3161-3163.

²⁵⁶ C. de Troyes, *Erec e Enide*, cit., vv. 2885-2886.

en mi la lande et li cors chiet»²⁵⁷

[Lui dà il colpo, e la testa vola nella landa, ed il corpo giace]

La crudezza dell'immagine è avvalorata dall'*enjambement*, il quale pone in rilievo il volo della testa. Un passo simile si rintraccia nella *Chanson de Guillaume*, questa volta esteso a più soggetti, i quali subiscono la stessa, macabra sorte:

«*Li quons Willame n'est mie seurné.*

Car la premer qu'il ad encunré

En après l'autre si fait le chef voler;

e puis le quart unc ne passad par el»²⁵⁸

[Il conte Guglielmo non si attarda; al primo che ha incontrato e ad altri due fa volare la testa; e il quarto non ebbe sorte diversa]

Sono espressioni talmente intense, che non viene nemmeno menzionata la lancia con la quale avviene la decapitazione, mantenendo comunque tutto il suo alone angosciante e terribile.

Per terminare la *climax* ascendente inerente al tema della decapitazione, si rintraccia in *Cligès* un passo estremamente macabro; non solo il protagonista taglia la testa al suo avversario, ma addirittura la infila nella propria lancia, in segno di vittoria. Si leggano i versi seguenti:

«*Et la teste li a colpee*

de la soe meisme espee.

Quant la teste li a tranchiee,

si l'a en la lance fichiee

et dit qu'il an fera servise»²⁵⁹

[Gli taglia la testa con la sua stessa spada. Dopo avergli tagliato la testa la infila nella lancia, e afferma che la offrirà al duca]

Si noti la variazione verbale utilizzata per il taglio della testa, *colper* e *tranchier*. Un simile passo tocca l'apice della violenza e della devastazione di un impatto a duello, fondendo la tragicità della morte al gesto provocatorio e orripilante della testa infilzata nella lancia, come un trofeo.

²⁵⁷ C. de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., vv. 2930-2931.

²⁵⁸ *Chanson de Guillaume*, a cura di A. Fassò, cit., vv. 2285-2288.

²⁵⁹ C. de Troyes, *Cligès*, cit., vv. 3489-3493.

CONSIDERAZIONI FINALI

Il presente studio, inerente all'immaginario e alle rappresentazioni dell'impatto frontale nei duelli cavallereschi, ha messo in relazione una serie di opere antico-francesi, databili in epoca basso-medievale.

La produzione letteraria in esame ha visto mettere in atto svariati espedienti e trattamenti retorico-stilistici, mirati ad enfatizzare questo aspetto della letteratura antico-francese. Si è potuto infatti notare, nelle descrizioni degli scontri, un ruolo primario rivestito dal carico emotivo; l'impatto frontale presuppone audacia e precisione, ma anche adrenalina, tensione, dinamismo aggressivo. I sentimenti e i picchi emozionali che accompagnano i cavalieri prima e durante il contatto sono sempre drammaticamente evidenziati; il *senso dei cavalieri per l'impatto* è l'ideale da difendere, ma anche la paura, l'ira che infiamma, il dolore e la devastazione, psicologici e fisici.

Da un punto di vista formale, si è potuto notare l'impiego di consonanze e di rime-chiave, finalizzate a mettere in stretta correlazione fra loro termini connessi alla violenza dello scontro; il fremere e il fiammeggiare, l'assalto e la caduta sono solo alcuni dei termini volutamente accostati, che tendono a raggrupparsi in precisi reticoli semantici esprimenti la potenza e l'efficacia della carica a fondo. Si è poi verificata la presenza di una varietà terminologica, mirata a differenziare le situazioni nei vari contesti; l'impatto, le ferite e la morte assumono sfumature differenti in relazione alla circostanza.

Dal punto di vista delle tecniche narrative, una notevole suggestione è stata creata dalla fitta consequenzialità di azioni concentrata in pochissimi versi; questa scelta stilistica contribuisce a restituire l'immagine angosciante e talora devastante dell'impatto e delle sue catastrofiche conseguenze, come se avvenisse anche per il lettore una contrazione rapidissima del tempo in pochi secondi.

Il presente lavoro, dunque, ha restituito un enorme spessore all'aspetto dell'impatto frontale in tutte le sue sfaccettature, facendone emergere il ruolo e il rilievo nella letteratura eroica antico-francese.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- *La Chanson de Guillaume*, a cura di Andrea Fassò, Pratiche, Parma 1995.
- *La Chanson de Roland*, a cura di Mario Bensi, Rizzoli, Milano 2013.
- Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, a cura di Frederick Cowper, Picard, Paris 1956.
- Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, a cura di Cristina Noacco, Carocci, Roma 2016.
- Chrétien de Troyes, *Cligés*, a cura di Simonetta Bianchini, Carocci, Roma 2012.
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di Francesca Gambino, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di Pietro Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.
- Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, a cura di Jean Dufournet, Flammarion, Paris 1997.

Bibliografia secondaria

- Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Peter Lang, Bern 2008.
- Duby George, *Guglielmo il Maresciallo*, Edizione Laterza, Roma-Bari 2016 (ed. originale: *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984).
- Flori Jean, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Edizione Einaudi, Torino 1999 (ed. originale: *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Hachette, Paris 1998).
- Flori Jean, *L'ideologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Droz, Genève 2010.

- Hanson Victor Davis, *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2001 (ed. originale: *The Western way of war*, University of California Press, California, 2009)
- Hanson Victor Davis, *Massacri e cultura*, Edizione Mondadori, Milano 2017 (ed. originale: *Carnage and culture*, Knopf Doubleday Publishing Group, California 2001)
- Hanson Victor Davis, *Una guerra diversa da tutte le altre*, Edizione Garzanti, Milano 2008 (ed. originale: *A war like no other*, Random House, California 2005)
- Hanson Victor Davis, *Il volto brutale della guerra*, Edizione Garzanti, Milano 2005 (ed. originale: *Ripples of Battle. How Wars of the past determine how we fight, how we live and how we think*, Knopf Doubleday Publishing Group, California 2003)
- Scurati Antonio, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Edizione Donizelli, Roma 2003
- Scurati Antonio, *Un sanguinoso desiderio di luce: le forme della guerra come invenzione letteraria*, in *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 17-29.
- Verbruggen J.F., *La tactique militaire des armées de chevaliers*, «Revue du Nord», vol. 29, n°115, 1947, pp. 161-180.