



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Tesi di Laurea

*Cavalieri colorati: l'incognito e la rotazione
delle armi monocromatiche nei romanzi
arturiani*

Relatore
Professor Alvaro Barbieri

Laureanda
Isabella Dalle Rive Carli
n° matricola 2130907

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Introduzione

Capitolo 1: Importanza e ruolo del torneo e dei colori nella società medievale

1.1. Storia e diffusione del torneo

1.2. Il torneo come momento di esibizione dello *status symbol*

1.3. I colori nella società medievale e nel torneo

1.4. Il torneo nei testi letterari

Capitolo 2: Il torneo e la figura del cavaliere monocromo nei romanzi arturiani: un gioco che trasgredisce le regole sociali

2.1 Chrétien de Troyes, *Cligès*

2.2 Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*

2.3 Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*

2.4 Hue de Rotelande, *Ipomedon*

2.5 Jean Froissart, *Meliador*

2.6 *Partenopeus de Blois*

2.7 Il ciclo del *Lancelot-Graal*

2.7.1 La guerra tra il re di Oltre le Marche e re Artù; la battaglia tra re Artù e Galehaut

2.7.2 Il torneo di Roevent

2.7.3 Il torneo dello sparviero

2.7.4 Il torneo di Camelot

2.7.5 Il torneo di Peningue

2.7.6 Il torneo di Winchester

2.8 *Le Roman de Fergus*, Guillaume le Clerc; *Le Roman de Tristan en Prose*; *Meraugis de Portlesguez*, Raoul de Houdenc

2.9 Considerazioni finali

Capitolo 3: Simbologia e significato dei colori nei romanzi arturiani e costanti dal punto di vista stilistico-formale

3.1 Simbologia e significato dei colori nei romanzi arturiani

3.2 Costanti stilistiche e formali nella rappresentazione dei tornei nei romanzi arturiani

Conclusioni

Introduzione

«Il colore non è soltanto un fenomeno fisico e percettivo: è anche una costruzione culturale complessa, resistente ad ogni generalizzazione se non ad ogni analisi, e che mette in gioco problemi numerosi e complessi. [...] Il colore è innanzitutto un fatto di società».¹

Con queste parole, lo storico francese Michel Pastoureau, uno dei più importanti studiosi della storia e della simbologia dei colori, porta alla luce un dato fondamentale: i colori, al di là della percezione visiva che se ne può avere, hanno prima di tutto un valore e un significato a livello sociale, spesso venendo a costituire, con differenze anche significative nel corso delle varie epoche, degli importanti indicatori dello status sociale di una persona.

Il Medioevo, a causa degli avvenimenti verificatisi in quest'epoca, è stato spesso definito "il secolo buio", in contrapposizione allo splendore della successiva epoca rinascimentale. Questa definizione ha spesso contribuito a gettare su questo secolo un generale velo di oscurità, facendolo percepire ai più come un'epoca interamente dalle tinte fosche, e tuttavia bisogna al contrario rilevare che in questo secolo il colore ha in realtà ricoperto un ruolo di capitale importanza.

La vita degli uomini e delle donne medievali, anche di quelli appartenenti alle classi sociali più umili, era infatti pervasa dal colore.²

Il colore svolgeva un ruolo centrale sia nella vita di tutti i giorni, dove spiccava soprattutto negli abiti indossati dalle persone, sia in eventi specifici e di considerevole importanza all'interno della società: festività, celebrazioni importanti, messe, e anche giostre e tornei.

Il torneo in modo particolare era considerato un evento di capitale importanza all'interno della società medievale, essendo un momento in cui un'ingente massa di persone, di differenti estrazioni sociali, si riuniva per assistere a combattimenti e duelli tra i cavalieri. Per i nobili il torneo costituiva un importante momento in cui poter fare sfoggio del loro potere e della loro ricchezza, attraverso le armature e gli stemmi finemente decorati indossati dai cavalieri.

Vista la loro importanza nella vita degli uomini medievali, i tornei venivano frequentemente rappresentati anche nei romanzi cavallereschi, dove spesso venivano descritti con dovizia di particolari.

Lo scopo della presente tesi è quello di fornire un quadro (per quanto parziale, data la considerevole mole dei testi) dei ruoli e dei significati assunti dai colori all'interno delle rappresentazioni letterarie dei tornei.

In particolar modo, si vuole prestare attenzione alle raffigurazioni testuali che vedono come protagonisti dei cavalieri portatori di armi monocrome all'interno dei romanzi cavallereschi arturiani.

Come si analizzerà maggiormente nel dettaglio in seguito, infatti, oltre al loro valore più puramente visivo, all'interno dei tornei i colori assumono anche un significato simbolico-rituale: ad ogni colore era infatti associata una valenza ben precisa.

Il ricorso ad un determinato colore rispetto ad un altro nell'armatura di un cavaliere non è dunque mai frutto del caso, bensì risponde a dei richiami simbolici ben precisi e radicati nella cultura medievale.

Oltre alle valenze simboliche di queste specifiche cromie, il *topos* dei cavalieri monocromati, che spesso potevano agire in incognito all'interno del combattimento proprio grazie alla loro armatura monocolora, permetterà di portare alla luce alcune importanti questioni inerenti un confronto tra le

¹M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005, p. 101.

² Tuttavia, è anche bene tenere a mente, come ci ricorda anche lo stesso Pastoureau (ivi, p. 114), che «sono considerati colori veri (*colores pleni*) solo quelli squillanti, brillanti, saturi, resistenti, quelli che producono luminosità e sembrano fonte di vita e di gioia, quelli che aderiscono profondamente al supporto sul quale prendono posto e resistono agli effetti del tempo, dei lavaggi e del sole». Naturalmente, simili colori simili erano prerogativa delle classi clericali, o, in ambito profano, delle famiglie più agiate, che vi facevano ricorso in occasioni di particolare importanza, quali solenni cerimonie oppure occasioni di festa, inclusi i tornei.

rappresentazioni letterarie che venivano fatte dei tornei, e quello che invece era il loro effettivo svolgimento nella realtà, portando così ad analizzare alcune caratteristiche centrali della società del Medioevo (quali, prima tra tutte, quella della necessità di una immediata riconoscibilità dei combattenti).

Proprio per questo motivo, all'interno di questo studio si adotterà una prospettiva il più possibile anche storica, con attenzione alla contestualizzazione del momento storico in cui le opere letterarie prese in considerazione sono state composte, e dei relativi costumi in uso.

Al fine di fornire un quadro il più completo possibile, nel primo capitolo si tratterà dunque del ruolo svolto dai tornei nella cultura medievale e della loro importanza.

Come già ricordato in precedenza, i tornei erano infatti dei veri e propri momenti di “*social gathering*”, che vedevano riuniti grandi numeri di persone di differenti classi sociali.

Il torneo costituiva il contesto all'interno del quale i cavalieri avevano la possibilità di dimostrare le loro abilità e affermare il proprio valore, ed era al contempo l'occasione durante la quale il ceto egemone poteva esibire il proprio status symbol, entro quella che però era comunque una dimensione festosa e allegra.

In questo ambito, il colore veniva ad assumere un ruolo centrale, essendo associato proprio ad elementi di festosità, ed essendo poi legato ad un altro elemento cardine della dimensione della nobiltà cavalleresca: quello dell'araldica e degli emblemi di famiglia.

Il secondo capitolo si concentrerà invece sulle rappresentazioni letterarie dei tornei e sul “gioco” che tali riproduzioni venivano a creare.

I testi presi in analisi, afferenti principalmente al ciclo dei romanzi arturiani, avranno infatti al centro una particolare figura di eroe cavalleresco: quella del cavaliere monocromo, che agisce combattendo nel più totale anonimato proprio grazie all'uniformità del colore della sua armatura, che lo rende impossibile da riconoscere agli occhi degli spettatori.

Come si avrà modo di constatare, poi, tale armatura veniva frequentemente cambiata durante le varie giornate in cui si svolgeva il torneo, creando così ulteriore confusione relativamente all'identità del valoroso combattente e contribuendo a mantenerne incognita l'identità.

Una simile rappresentazione appare nettamente in contrasto con quanto accadeva invece durante i tornei che si svolgevano nella realtà medievale, dove, come si è già fatto accenno, simili incontri erano invece un'occasione in cui la riconoscibilità del cavaliere e della casata di appartenenza di quest'ultimo erano di vitale importanza.

Il terzo capitolo, infine, verterà sui significati attribuibili ai colori ricorrenti nei testi, analizzando il sistema coloristico in uso in epoca medievale.

Oltre ad un ruolo eminentemente estetico, i colori avevano (e hanno) prima di tutto anche una valenza simbolico-rituale: ad ogni colore veniva associata una valenza ben precisa, e nei romanzi arturiani questi significati vanno iscritti anche all'interno di quello che è l'intricato percorso di crescita del cavaliere protagonista, che nel corso della sua *quête* deve superare una serie di prove per poter infine ottenere il riconoscimento del suo statuto di cavaliere.

Per quanto concerne la storia e i significati attribuibili ai colori, sono risultati di imprescindibile valore le imponenti opere di Johann Wolfgang von Goethe, *La teoria dei colori* e *La storia dei colori*, e l'importante studio di Brent Berlin e Paul Kay, *Basic color terms: their universality and evolution*.

Da ultimo, verranno trattate anche questioni di carattere stilistico-formale, essendo stato possibile riscontrare, nella trattazione del *topos*, diverse costanti che accomunano i romanzi presi in analisi.

Capitolo 1:

Importanza e ruolo del torneo e dei colori nella società medievale

1.1 Storia e diffusione del torneo

Decretare con certezza quando sia nato il torneo non è impresa semplice, e forse nemmeno pienamente possibile.

Forme diverse di giochi ed esercitazioni militari sono riscontrabili sin dai tempi più antichi, da quando gli uomini hanno iniziato a fare la guerra gli uni contro gli altri, e prima ancora come modalità attraverso le quali forgiare i fisici dei giovani e raffinare le loro abilità.³

Un testo dell'inizio del Duecento, riguardante la cronaca di Saint-Martin di Tours, attribuisce l'invenzione del torneo a Geoffroy de Preuilly, un signore della Loira: di lui, oltre alla data del decesso avvenuto nel 1066, viene scritto "*torneamenta invenit*".⁴ Tuttavia, pur essendo plausibile, questa informazione tende a non essere ritenuta pienamente affidabile dagli storici.⁵

Il termine "torneo" «compare con significato generico nell'XI secolo»⁶, originariamente a designare «vari esercizi militari propri dei cavalieri, ed è solo con il tempo che esso prende il significato di scontro non finalizzato a uccidere ma, al contrario, solo a sconfiggere, far prigioniero l'avversario e costringerlo a pagare il suo riscatto».⁷

Inizialmente, il torneo non ha una forma e struttura ben definite, e si viene più che altro a configurare come uno scontro armato nel quale si mescolano modalità diverse di combattimento, ed è forse proprio questa mescolanza di forme e stili a suscitare la curiosità delle persone e ad attirare un numero così elevato di spettatori e di aspiranti partecipanti.

Il torneo conosce la sua massima diffusione nel XII secolo, e il centro nevralgico per il loro svolgimento è, senza ombra di dubbio, la Francia.

Con tempistiche differenti, questa forma di incontro tra cavalieri viene recepita anche dai Paesi vicini: in Italia nel XII secolo, dalla seconda metà del secolo in Germania e nel XIII secolo anche in Austria; fa eccezione la Spagna, dove non si riscontrano tracce di tornei prima del XIV secolo.⁸

Il torneo giungerà naturalmente anche in Inghilterra, dove tuttavia rimarrà una pratica vietata fino al 1194, anno in cui ne verrà infine concesso lo svolgimento grazie all'intervento di re Riccardo Plantageneto, detto "Cuordileone".

I tornei, in realtà, conosceranno varie vicissitudini che tenteranno di impedirne lo sviluppo e lo svolgersi.

Ad opporsi a simili spettacoli di virtù cavalleresca è, in primis, la Chiesa.

Per le autorità ecclesiastiche risultava infatti inconcepibile il fatto che dei cavalieri (che più di tutti avrebbero dovuto farsi portatori del messaggio della fede cristiana) si dedicassero con tale ardore a dei combattimenti aventi come scopo esclusivamente la gloria e il tornaconto economico.

Una prima presa di posizione arriva nel 1130, con il concilio di Clermont, e l'anno seguente con il concilio di Reims, che decretano che al cavaliere morto durante un combattimento in torneo non debba essere data sepoltura con cerimonia cristiana. Tale drastica misura verrà ribadita anche dai concili Lateranensi del 1139 e del 1179.

³ R. Barber and J. Barker, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1989, p. 13: «Military games and exercises are as old as the history of war itself. The advantages of training and discipline from early youth in the bearing of arms and practice of martial skills had been realised since the days of ancient Sparta and Rome. The example of the classical world, particularly that of Rome, was cited and emulated throughout the medieval centuries and tournaments too were seen as a continuation of this tradition of military exercise».

⁴ G. Duby, *La domenica di Bouvines – 27 luglio 1214*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977, p. 103

⁵ J. Flori, *La cavalleria medievale*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2002, p. 77

⁶ D. Balestracci, *La festa in armi*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2001, p. 4

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 8

Tra le motivazioni di questo astio nei confronti dei tornei, la Chiesa adduce quella secondo cui questi spettacoli, con la promessa di una gloria tanto terrena quanto effimera, distoglierebbero l'attenzione dei cavalieri da quella che dovrebbe essere la loro unica e vera missione: quella della riconquista della Terrasanta (come tra l'altro esplicitamente dichiarato nel IV concilio Lateranense del 1215).

Inoltre, i tornei mettevano in serio pericolo le vite degli uomini che vi combattevano, e, per quanto questo non fosse lo scopo del gioco e fosse anzi motivo di profondo rammarico tra i partecipanti, non era raro che qualcuno vi rimanesse ucciso (portando così l'avversario a macchiarsi del peccato capitale di omicidio).⁹

Ciononostante, simili disposizioni non sono sufficienti a far desistere i nobili signori dall'indire i tornei e i cavalieri dal parteciparvi, e, con il tempo, la Chiesa si vedrà sempre più costretta a rivedere ed ammorbidire le proprie posizioni.

L'usanza dei tornei era infatti ormai troppo radicata per poter essere estirpata, e inoltre, come ricordano Richard W. Barber e Juliet Barker nel loro studio sull'argomento, «most knights expected to go on crusade only once in their lifetime and therefore did not recognize any incompatibility between spending time at tournaments and going on crusade. The two were not mutually exclusive, despite the church's attempts to depict them as such».¹⁰

Già con il sopracitato concilio Lateranense del 1215 si assiste ad una parziale ammissione di sconfitta sul tema, in quanto il divieto per i tornei viene fissato a tre anni, e non è più dunque un'interdizione totale come lo era in precedenza.

Un passo ulteriore si ha nel 1316, quando papa Giovanni XXII revoca una precedente ordinanza di papa Clemente V con la quale si vietavano i tornei in Francia, Inghilterra e Germania, portando come motivazione – e qui risiede il vero tratto degno di nota – che l'impossibilità a partecipare ai tornei a causa di questi divieti avrebbe potuto impedire a valorosi e abili cavalieri di allenare le proprie capacità in battaglia, rischiando così di renderli meno prestanti durante il combattimento nella crociata.

La repulsione nei confronti dei tornei non cesserà certamente di animare le schiere degli ecclesiastici, che non smetteranno di paventare la punizione di questo peccato con l'Inferno per chi vi partecipa, tuttavia si assisterà ad una sempre maggiore indulgenza della Chiesa nei confronti di questi eventi.

Con un atteggiamento opposto rispetto a quello clericale, i nobili e i principi si dimostravano perlopiù favorevoli ai tornei, tanto che a volte li organizzavano in prima persona. Come spiega Georges Duby, «tale voga ebbe ragioni tecniche. Il torneo serviva all'addestramento della cavalleria nella pratica, nuova e difficile, della scherma con la lancia [...]. [...] Ma la fortuna di questa moda deve anche esser messa in relazione con l'evoluzione delle strutture politiche, il rafforzamento dei principati e il successo stesso ottenuto dai grandi signori che si adoperavano per meglio assicurare la pace. Non è un caso se questo gioco si è sviluppato nelle province più strettamente tenute a freno. Necessario sfogo, valvola di sicurezza, palestra per disinibirsi, il torneo occupa i cavalieri che le restrizioni poste alla vera guerra lasciano disoccupati, mantenendo nel contempo in efficienza la loro bravura».¹¹

All'interno della società, infine, i tornei venivano a ricoprire anche un ruolo simbolico: «Ma quei simulacri di guerra che sono i tornei forse svolgevano ancora un'altra funzione: simbolica questa volta. Non erano forse una specie di danze rituali della pace ritrovata e della fine dei vecchi rancori, alle quali venivano invitati, come a un rito, i giovani guerrieri?».¹²

⁹ R. Barber and J. Barker, op. cit., p. 139

¹⁰ Ivi, p. 140

¹¹ G. Duby, op. cit., p. 105

¹² Ivi, p. 106

La forma del torneo, soprattutto in Italia, è destinata a lasciare gradualmente il posto alla giostra, un tipo di combattimento che ha origine dal torneo, ma che se ne distanzia per alcuni aspetti fondamentali.

Come spiega Balestracci, «il torneo è un combattimento collettivo (il nome deriva da *tornare*: in francese *tourner* = girarsi intorno), mentre la giostra – termine che si ritrova in questa forma nel volgare non prima del XIII secolo – è un combattimento individuale, che infatti deriva il suo nome da *juxta* (vicino), da cui *juxtare* (giostrare)».¹³

Inoltre, il torneo era solito svolgersi in campo aperto, in un luogo esterno particolarmente esteso, al contrario la giostra si svolgeva solitamente in uno spazio limitato.

La giostra, almeno in una fase iniziale, è parte integrante del torneo. Durante un torneo, infatti, prima del combattimento collettivo vi era una fase preparatoria composta da duelli individuali, inizialmente dedicata principalmente ai cavalieri ancora “in erba”, che avrebbero difficilmente potuto fare sfoggio delle loro doti militari durante lo scontro generale.

A rendere così popolare la giostra sarà, infine, «l’accentuata tendenza dei cavalieri all’esibizione personale»¹⁴: lo scontro testa a testa è sicuramente la modalità preferenziale per acquisire beni materiali e gloria, e per gettare onta sull’avversario sconfitto.

Contrariamente a quanto si potrebbe essere portati a pensare leggendo i romanzi cavallereschi, che spesso sembrano veicolare l’idea che i tornei siano combattuti singolarmente dai cavalieri, esaltando le gesta di singoli eroi, nella realtà essi erano invece rigorosamente organizzati in squadre.

Vi deve essere un numero consistente di persone al seguito, e al combattimento si partecipa sempre in gruppo.

Le squadre hanno naturalmente una persona al capo, il cui compito è quello di organizzare gli incontri, stabilendo di volta in volta chi debba prendervi parte, e provvedere ad altre questioni di tipo organizzativo-burocratiche (come ad esempio designare gli araldi e stabilire la giuria).

La scelta delle armi era una delle cose di primaria importanza, e prevedeva accordi tra le due parti in merito a quali armi potessero essere utilizzate.

Naturalmente, la scelta ricadeva su armi che riducessero ai minimi termini la possibilità che i cavalieri potessero essere feriti, o, peggio, uccisi. Per questo motivo, l’arma maggiormente usata (nella giostra ancor più che nel torneo) era la lancia, in quanto, venendo scagliata da una certa distanza, ed essendo lo scopo primario esclusivamente quello di far cadere l’avversario da cavallo, essa risultava sicuramente meno pericolosa rispetto ad uno scontro corpo a corpo.

Con il passare del tempo, per ridurre ulteriormente i rischi connessi a questi giochi e per distanziarli dalla guerra, cominceranno ad essere usate delle armi aventi degli “espedienti” per ridurne la pericolosità: si useranno ad esempio lance con la punta smussata, come la lancia cosiddetta “di cortesia”, diffusasi a partire dalla metà del XIII secolo, che consisteva in una lancia dalla punta lievemente arrotondata, spesso a forma di corona, siffatta proprio per evitare che potesse penetrare nel corpo dell’offeso.

Anche altre tipologie di armi vengono rese meno pericolose, e l’armatura viene con il tempo resa meno pesante e ingombrante (si pensi al fatto che da un certo punto in poi verranno eliminate le protezioni per le gambe, in quanto l’area che era consentito colpire era solo quella del torace).

Un ruolo di primo piano era sicuramente riservato ai colori delle armature, le quali erano solite raffigurare anche molti disegni, spesso con significati allegorici.

¹³ D. Balestracci, op. cit., p. 10

¹⁴ Ivi, pp. 10-11

Non era raro che il cavaliere che indossava l'armatura avesse come scopo quello mandare un messaggio, spesso in codice, rivolto a tutti gli spettatori, o, talvolta, solo ad alcuni, utilizzando come mezzo proprio i colori e i motivi rappresentati sul suo capo da combattimento.

I colori potevano voler rappresentare uno stato d'animo, oppure nascondere dei messaggi più complessi.

Usanze di questo tipo vengono rappresentate anche nei romanzi cavallereschi: si pensi al *Cligès* di Chrétien de Troyes (del quale si tratterà più approfonditamente nel secondo capitolo dell'elaborato): l'eroe omonimo del racconto, dopo aver deciso di prendere parte al torneo di Oxford, della durata di 4 giorni, incarica i suoi scudieri di procurargli quattro armature, una per ogni giornata del torneo e tutte di un colore diverso: nero, verde, rosso e bianco.

Scelte peculiari come questa sembrano non discostarsi così tanto dalla realtà, anzi, paiono esservi piuttosto aderenti: Duccio Balestracci riporta come durante il "torneo della gola del drago", svoltosi all'inizio del XV secolo presso Chinon in Francia, Renato d'Angiò si presentò con un'armatura nera, una cavalcatura del medesimo colore, una lancia nera e uno scudo a sua volta nero con dettagli argentati.¹⁵

I colori utilizzati erano sempre molto intensi, e ogni cavaliere aveva dei colori e un'insegna che lo identificavano (e "sottrarre" i colori di un altro cavaliere avrebbe quasi sicuramente comportato l'insorgere di un'aspra contesa).

Naturalmente, insegne e colori venivano utilizzate anche dalle squadre per distinguersi e identificarsi: come scrive Georges Duby, «le bande dei tornei sono gruppi di fortuna, pertanto eterogenei; la loro unità è svelata da segni particolari, il grido comune, gli emblemi dipinti sugli scudi: ai tornei più che alle guerre son dovuti senza dubbio i rapidi progressi conseguiti in quel tempo dall'araldica».¹⁶

Come si può dedurre, dunque, i tornei e le giostre avevano costi molto alti, in quanto l'equipaggiamento necessario per parteciparvi era senz'altro molto oneroso.

Non è raro che alcuni cavalieri arrivassero ad indebitarsi, non essendo in grado di sostenere questo tipo di spesa, o che tutto il bottino che erano stati in grado di guadagnare durante i giochi venisse quasi immediatamente dissipato per coprire l'esborso fatto inizialmente.

Anche i romanzi descrivono spesso situazioni di questo tipo, e, ancora una volta, in molti casi non si distanziano troppo dalla realtà fattuale.

1.2 Il torneo come momento di esibizione dello *status symbol*

I tornei erano vissuti come dei veri e propri spettacoli, e come tali attiravano vaste schiere di persone, di diverse estrazioni sociali: dalla gente del popolo, a nobili, a dame e principesse, tutti desiderosi di assistere allo scontro e di veder trionfare il cavaliere per il quale facevano il tifo.

Per quanto riguarda invece la componente dei combattenti, originariamente la partecipazione ai tornei era una prerogativa dell'aristocrazia.

Appartiene a loro, infatti, la prerogativa dell'uso delle armi, e basta d'altronde pensare che la società medievale era suddivisa in *ordines*, ovvero in categorie che rappresentavano una scansione dei diversi "ruoli" affidati ad ognuno nella società: *oratores* erano i sacerdoti e gli ecclesiastici, che avevano il compito di occuparsi della salvezza spirituale della popolazione, *laboratores* erano i contadini, mentre *bellatores* erano gli aristocratici, ovvero i combattenti, i guerrieri della società, coloro i quali avevano il compito di armarsi per difendere la città e i suoi abitanti.

Inizialmente, inoltre, erano solo gli aristocratici a potersi permettere di sostenere gli ingenti costi che la partecipazione ad un torneo comportava: armature, destrieri, armi, abiti preziosi e

¹⁵ Ivi, p. 37

¹⁶ G. Duby, op. cit, p. 111

riccamente ornati, comportavano spese non indifferenti, alle quali, almeno fino all'emergere e all'arricchirsi del ceto medio, solo i nobili erano in grado di far fronte.

Il torneo diventava così anche un momento per esibire la propria ricchezza materiale e il proprio potere, oltre che l'occasione per dimostrare il proprio valore in combattimento.

Analizzando la fascia d'età dei partecipanti ai tornei, Georges Duby conclude che «si tratta per la maggior parte di “giovani”. Con ciò vogliamo dire che questo gioco viene normalmente a occupare un periodo dell'esistenza cavalleresca che si può, esso pure, considerare come un gradino, un intervallo più o meno lungo fra gli anni di tirocinio e il periodo in cui, accasato, padre di famiglia, l'uomo di sangue nobile si sistema infine nella piena responsabilità della gestione del suo feudo, dentro il quadro ordinato composto dalla casa, dalla famiglia, dall'amministrazione del patrimonio e dalla parentela. Così il torneo appare ancora meglio come una posizione di rifiuto, di proiezione fuori dalle strutture d'ordine, atta a immobilizzare le turbolenze. Poiché riguarda propriamente giovani già adulti, già cavalieri, ma ai quali gli anziani del lignaggio non vogliono o non possono dar moglie, che quindi non sono ancora collocati, sistemati tra i *seniores*, che non hanno alcuna indipendenza economica, non sanno cosa fare nella casa paterna, vi si sentono d'ingombro e spesso ne sono espulsi».¹⁷

Dunque, vi erano delle precise ragioni sociali dietro alla grande partecipazione dei giovani ai tornei.

Oltre che per la gioventù nobiliare, il torneo poteva rappresentare un'importante opportunità anche per i giovani cavalieri che non avevano a disposizione notevoli quantità di beni materiali, ma che erano ugualmente desiderosi di mettere alla prova la propria abilità in battaglia, e, auspicabilmente, di emergere e guadagnarsi un posto migliore nella società.

La speranza, in questi casi, era quella di distinguersi tra tutti gli altri, e di trovare un nobile signore disposto a prendere al proprio servizio un nuovo cavaliere, oppure quella di fare colpo su qualche ricca damigella in età da marito.¹⁸

Come ricorda anche Balestracci¹⁹, infatti, il *topos* letterario secondo cui un giovane cavaliere si distingue per il suo valore riuscendo così a conquistare il cuore di una dama e ottenerne la mano non è assolutamente un'invenzione letteraria, ma corrisponde perfettamente a quella che era la realtà di quei tempi.

Il caso più famoso in questo senso è sicuramente quello di Guglielmo il Maresciallo: da poco ammesso al rango di cavaliere, il suo signore gli offrì l'opportunità di entrare nella sua squadra di cavalieri.

Inizialmente Guglielmo partecipa ai tornei senza essere nemmeno in possesso di una cavalcatura di sua appartenenza, ma, grazie al suo valore, riuscirà ad arricchirsi (nel 1167 concluderà un torneo vincendo ben quattro cavalli da combattimento, un cospicuo numero di palafreni per i suoi scudieri e un bottino monetario non indifferente) e, soprattutto, a guadagnarsi una grandissima fama, che da quel momento in poi lo precederà sempre.

¹⁷ G. Duby, op. cit., p. 107

¹⁸ Anche le donne, infatti, assistevano ai tornei, e in particolare l'assegnazione dei premi avveniva di fronte a loro; in alcuni casi, erano loro stesse a consegnare direttamente la ricompensa ai cavalieri (G. Duby, *La domenica di Bouvines – 27 luglio 1214*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977, p. 118). A tal proposito, in Guglielmo il Maresciallo, parlando del torneo di Joigny, Duby descrive con queste parole la reazione dei cavalieri all'arrivo delle dame: «I cavalieri non si tengono più, rompono le file; muovono incontro a loro, fatti più gagliardi, vinti dalla loro attrattiva, spronati dalla visione di quelle creature incantevoli: “raddoppia l'audacia nel loro cuore”. Potere femminile, questa volta fuori discussione. Osserviamo tuttavia da vicino la parte assegnata alle donne. Esse sono là per incitare i guerrieri a maggiore audacia. Sotto i loro occhi ci si batte meglio; la guerra, o la finzione della guerra, assume allora il carattere di una competizione di maschi, di una di quelle parate erotiche di cui gli etnologi ci persuadono che entrano in giuoco al livello più elementare dei meccanismi della vita» (G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1985, pp. 51-52)

¹⁹ D. Balestracci, op. cit., p. 18

Il suo successo come “torneante” è tale, che egli, ad un certo punto della sua carriera, verrà persino “conteso” tra i vari signori.²⁰

Inizialmente, dunque, il torneo «è la promessa di una fortuna mirabolante e rapida. La permanente rivalità, l'incessante inseguimento della gloria, qui più che in altro luogo, fanno scorrere il denaro dalle mani dei più ricchi. Più della vera guerra, il torneo, che non ha quasi mai interruzione, è il mezzo per ridistribuire tra la cavalleria modesta il denaro raccolto dai principi, denaro che di qui affluisce anche a molta altra gente. Perché, prima di ogni raduno, bisogna naturalmente equipaggiarsi, acquistare quei delicati strumenti che sono i cavalli».²¹

Il torneo, dunque, era anche un'opportunità per le persone meno abbienti di arricchirsi; Duby sostiene che nel panorama economico del XII secolo il ruolo svolto dai tornei fosse analogo a quello dapprima ricoperto dalle donazioni fatte dalle persone devote, il cui sistema era severamente regolato dai curati. A maggior ragione, dunque, si può spiegare la netta opposizione della Chiesa di fronte ad attività di questo tipo.²²

Tra XIV e XV secolo si assiste tuttavia ad un cambiamento per quanto riguarda queste dinamiche del torneo: a parteciparvi sono ormai solo coloro che già dispongono di una certa ricchezza, mentre le possibilità per chi spera di arricchirsi si riducono drasticamente, in quanto i costi per armarsi diventano sempre più alti, mentre i premi diventano sempre meno significativi.

I tornei rappresentano ormai quasi solo «la periodica rassegna delle gerarchie sociali all'interno della nobiltà»²³, e non a caso vengono anche istituiti i “libri dei tornei” (*turnierbücher*) per tenere traccia dei partecipanti.

I tornei, dunque, sono primariamente delle occasioni sociali create per consentire all'aristocrazia di incanalare l'aggressività (come in una sorta di *adventure* cavalleresca controllata, domata) quando non ci sia una vera guerra da combattere, e per permettere ai nobili di fare sfoggio delle loro ricchezze e di affermare il proprio potere: «Giostra e torneo, insomma, sono occasioni di costruzione del prestigio, di ostentazione della ricchezza, di organizzazione del consenso, di dissuasione nei confronti degli avversari, di esaltazione del ruolo della famiglia».²⁴

In questi termini, dunque, quella medievale può essere definita come una società basata primariamente sulla visibilità e sulla riconoscibilità: ciò che una persona aveva di più importante era sicuramente il suo posto nella società e il riconoscimento che ad esso veniva dato, un dato che spiega il motivo per il quale degli eventi come i tornei fossero così importanti e soprattutto così diffusi e numerosi, in quanto permettevano ai nobili di affermare il loro potere e il prestigio del loro rango, e fornivano a personalità meno abbienti l'opportunità di elevare la propria condizione ed effettuare quella che era a tutti gli effetti una vera e propria scalata sociale.

Il fattore identitario, dunque, era preponderante: era di fondamentale importanza essere riconoscibili e facilmente individuabili, cosicché eventuali meriti e prove di valore potessero essere attribuiti con certezza; oltre a ciò, la speranza di riuscire ad acquisire gloria in combattimento, e dunque la possibilità di diventare un cavaliere di spicco e di guadagnare fama e notorietà, era una componente che, al di là dell'ottenimento di ricchezze e beni materiali, attirava

²⁰ G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1985, p. 121

²¹ G. Duby, *La domenica di Bouvines – 27 luglio 1214*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977, p. 112

²² A tal proposito è tuttavia bene sottolineare che la realtà dei fatti si trovava in contrasto con quella che era la morale cavalleresca del tempo: secondo l'etica guerriera, infatti, i cavalieri avrebbero dovuto mostrarsi totalmente disinteressati di fronte alla prospettiva di un guadagno materiale che poteva loro derivare dai tornei. Per dirla con Duby, «il buon cavaliere ha il dovere di non essere interessato. La prodezza non vale niente senza la liberalità. Il mondo dei torneanti ostenta quindi di anelare non al guadagno, bensì al “premio”, cioè alla gloria. [...] Il valore supremo (fonte d'altra parte anche di profitto per coloro che vi si avvicinano, perché avere un buon posto nell'albo d'onore permette di ottenere maggior paga dai capitani) sta nel premio conferito al migliore alla fine del torneo, secondo le deliberazioni dei “grandi”. Una ricompensa simbolica [...]» (Ivi, p. 117)

²³ D. Balestracci, op. cit., p. 20

²⁴ Ivi, p. 21

tutti i giovani duellanti, in particolar modo coloro che appartenevano a degli strati sociali meno agiati (come dimostra l'esempio precedentemente riportato di Guglielmo il Maresciallo).

In questi termini, dunque, si spiega anche la diffusione di un fenomeno che, a partire dalla sua nascita nella prima metà del XII secolo, sarà destinato a mutare ed influenzare tutte le usanze simboliche e rappresentative precedentemente in uso: quello dell'arme.

Come ricorda Pastoureau, «per parecchi secoli, infatti, tutti i segni visivi relativi all'identità, alla parentela, al colore e all'immagine sembrano essere stati influenzati, più o meno direttamente, dall'arme».²⁵

Il processo che portò all'istituzione delle arme fu progressivo: a partire dagli anni 1080-1120, tra i guerrieri cominciò a diffondersi l'abitudine di far dipingere delle immagini (a motivo faunistico, floreale, o geometrico) sulla superficie del loro scudo, con l'intento di rendersi riconoscibili nella mischia della battaglia o del torneo.

Le armature, infatti, oltre ad essere molto ingombranti, rendevano praticamente impossibile riconoscere chi vi fosse al di sotto di esse: il cappuccio dell'usbergo non solo copriva la testa, ma salendo verso il mento la incorniciava nella sua totalità, mentre l'elmo, provvisto anche di un nasale, scendeva sul viso coprendolo quasi interamente.

Le arme, naturalmente, sono state il frutto dell'evoluzione e della regolamentazione di forme emblematiche precedentemente esistenti: insegne e tessuti, sigilli, monete, hanno fornito la base di partenza per la nascita di questo nuovo sistema.

Le insegne e i tessuti, in particolare, sarebbero stati importanti soprattutto per quanto riguarda i colori da utilizzare e le combinazioni tra questi, così come alcune figure geometriche, mentre i sigilli e le monete avrebbero fornito l'ispirazione per le numerose immagini che raffiguravano, come animali, piante, o altri oggetti di diversa entità.

Inoltre, per quanto riguarda le figure rappresentate su questi ultimi due tipi di supporti, esse avevano spesso carattere familiare ed ereditario, e se ne registra la diffusione già nell'XI secolo, se non addirittura in epoche anteriori in alcuni casi particolari.²⁶

Dalla rielaborazione di questi sistemi antecedenti nacque dunque il codice che regola l'impiego dell'arme, altresì detto blason.

Il problema della datazione della diffusione delle arme ha da sempre interessato molto gli storici, e tuttavia non è possibile giungere ad una soluzione univoca e sicura in tal senso.

Pastoureau indica tre fasi principali per quanto riguarda lo sviluppo e il propagarsi di questo sistema: una fase gestazionale iniziale, che andrebbe dall'inizio dell'XI secolo al 1120-1130; una seconda fase di comparsa negli anni ca. 1120-1130/ca. 1160-1170, e infine un'ultima fase, detta di diffusione, che va dal 1170 ca. al 1230 ca.²⁷

Quest'ultimo stadio è proprio quello che presenta il maggior numero di interrogativi e punti critici: in quell'arco temporale, infatti, non è raro constatare come siano coesistite arme di famiglia e arme individuali, o ancora arme feudali; arme già affermate e altre ancora in via di sviluppo, arme militari e arme civili; una stessa persona può essere in possesso di più di un'arme, e allo stesso modo all'interno dello stesso nucleo familiare vi possono essere parenti con arme differenti tra loro.

Il vero punto cruciale, tuttavia, appare essere un altro: il sempre maggiore impiego delle arme è primariamente un importante indicatore di una spinta e di un'istanza sociali, che rispondono alla necessità degli uomini medievali di esprimere la loro identità.²⁸

²⁵ M. Pastoureau, op. cit., p. 193

²⁶ Ivi, p. 195

²⁷ Ivi, p. 198

²⁸ «Al di là dei suoi interessi propriamente militari, tale sistema è legato ad un fenomeno di maggiore ampiezza che attraversa l'intero XII secolo e che riguarda tutti gli individui e tutti i gruppi sociali: la ricerca, l'affermazione e la

La nascita delle arme e dell'araldica avviene infatti in un momento di grandi mutamenti per la società medievale, durante il quale si fa sempre più pressante il bisogno di affermare la propria identità e di essere riconosciuti e riconoscibili a livello sociale.

Oltre alle arme, si sviluppano e si modificano così anche altri sistemi di riconoscimento, come quello dei patronimici (che nascono e si diffondono più o meno contemporaneamente alle arme) e quello degli abiti: gli abiti maschili, ad esempio, cominceranno ad essere maggiormente decorati e ornati, caratteristica che in precedenza era prerogativa quasi esclusivamente degli abiti femminili, e cominceranno inoltre a venire utilizzati colori diversi e nuovi per tingergli.

Nel corso del XII secolo, dunque, si assiste al proliferare di questi nuovi sistemi identitari, i quali hanno come finalità anche quella di rendere manifesta a colpo d'occhio l'estrazione sociale di una persona e la sua condizione, la sua origine familiare, il suo rango, i suoi eventuali meriti e onori.

In questo contesto così pluriforme e variegato, le arme occupano senz'altro un ruolo di primo piano, e, se in origine la tendenza era quella di adottarne una differente per ogni individuo, già a partire dagli anni intorno al 1170 esse cominceranno ad essere ad uso familiare, e dunque a venire anche tramandate di generazione in generazione.

Il ruolo di affermazione identitaria svolto dalle arme divenne di tale importanza che, se all'inizio esse risultavano essere prerogativa dell'alta nobiltà (principi, conti, duchi, signori di grado sociale particolarmente elevato), in un arco di tempo relativamente breve vennero adottate dalla totalità dell'aristocrazia occidentale: all'inizio del XIII secolo anche i componenti della piccola e della media nobiltà dispongono dei loro stemmi ed emblemi, ma ciò che risulta ancora più degno di nota è il fatto che questo sistema di riconoscimento venga fatto proprio anche da coloro che non erano né nobili né cavalieri: dispongono di arme anche i patrizi e i borghesi, gli artigiani, le città, in taluni casi persino le donne e i contadini, e, anche se in modo molto più graduale a causa di una iniziale diffidenza, le arme verranno con il tempo adottate anche dagli ecclesiastici.

In epoca medievale, a riprova di quanto l'aspetto dell'identità fosse importante per gli uomini e le donne di questo tempo, era in uso anche un'ulteriore modalità di riconoscimento: il sigillo.

Esso era appannaggio di tutte le categorie sociali, e su di esso, al fine di renderlo ancora più personale e distintivo, potevano anche esservi rappresentate le arme.

La funzione primaria dei sigilli era proprio quella di rendere nota l'identità di una persona: un individuo mostrava la matrice del suo sigillo per farsi riconoscere, e, allo stesso tempo, l'impronta dell'oggetto, che poteva essere impressa su vari supporti (documenti, carte, lettere, etc.), rivelava le generalità del soggetto nonostante la distanza fisica di quest'ultimo.

In particolar modo a partire dagli anni 1100-1150 vi sarà una sempre maggiore attenzione rivolta a questi indicatori di identità, che molto spesso rivelavano in realtà molto di più dei semplici dati anagrafici del soggetto: «L'immagine sigillare, come l'immagine araldica, fa conoscere non soltanto l'identità e la condizione sociale del suo possessore, ma anche, attraverso la scelta di questo o quel tipo, di questa o quella legenda, la sua personalità, le sue aspirazioni, le sue ambizioni. In questo senso, essa è insieme emblema e simbolo».²⁹

Gli elementi presi in esame sono senz'altro molto significativi per portare alla luce quanto la questione dell'identità e della riconoscibilità fosse cruciale nel Medioevo.

Era necessario poter essere riconosciuti facilmente, ed essere in grado di dimostrare le proprie origini.

Soprattutto per la classe nobiliare, poi, il fattore identitario era spesso una componente di vanto, e dunque il fatto che la propria famiglia, e i meriti e le ricchezze ad essa associati, fossero noti quasi

proclamazione dell'identità. Quest'ultimo è il punto essenziale. La trasformazione dell'equipaggiamento militare è certamente la causa materiale che ha provocato la comparsa progressiva delle arme sui campi di battaglia e nei tornei. Ma altre cause, più profonde, concorrono a spiegarla, facendone un vero fatto sociale» (Ivi, p. 199)

²⁹ Ivi, p. 203

a colpo d'occhio a qualunque individuo grazie a dei simboli specifici e di uso esclusivo era un elemento irrinunciabile.

Durante combattimenti e tornei, infine, la riconoscibilità e la visibilità diventavano delle componenti assolutamente necessarie e ineludibili: nella confusione della battaglia era fondamentale, in primo luogo, poter essere riconosciuti dai propri compagni ed essere a propria volta in grado di riconoscerli, in modo tale da evitare inconvenienti a dir poco spiacevoli (nel caso dei tornei), o incidenti gravi, se non addirittura potenzialmente letali (qualora ci si trovasse invece nella mischia di una battaglia vera e propria); secondariamente, era importante poter essere identificati per consentire una corretta attribuzione dei meriti (e dunque, nel caso del torneo, anche dei premi): il campo di battaglia, fosse esso quello di un torneo oppure di un'autentica guerra, era il luogo nel quale gli uomini medievali potevano più sperare di ottenere gloria e ricchezze, e di costruire una fama che non si sarebbe limitata alla loro persona, ma sarebbe bensì stata tramandata anche alle loro generazioni future.

I combattenti si allenavano duramente, e il momento dello scontro era l'occasione per dare prova delle loro abilità e del loro valore come cavalieri.

Proprio per questo motivo, le insegne delle diverse fazioni militari in campo erano spesso di colori vivi e sgargianti, e anche le arme dipinte sugli scudi erano spesso di colori molto vividi: il loro scopo era proprio quello di rendere identificabili a colpo d'occhio le diverse parti in campo, permettendo agli spettatori del torneo di riconoscere i cavalieri; diversamente, l'identità di costoro sarebbe con ogni probabilità rimasta ignota fino al termine della competizione, celata al di sotto delle pesanti e ingombranti armature in uso al tempo.

1.3 I colori nella società medievale e nel torneo

GLI ABITI

Come anticipato nell'introduzione, il colore era parte integrante della vita quotidiana degli uomini e delle donne medievali.

I colori erano dovunque: nei palazzi e nelle corti, nei luoghi di culto (che, in netto contrasto con quanto predicato da alcune correnti religiose, erano spesso dei veri e propri "tempi del colore"³⁰), e, soprattutto, negli abiti indossati dalle persone.

E' necessario però fare una doverosa distinzione: per quanto anche nella vita delle persone meno agiate il colore fosse sempre presente, ciò che differiva profondamente era la qualità che questo colore poteva avere.

Gli indumenti indossati dalla gente del popolo, infatti, erano caratterizzati da tinte sbiadite, per nulla sgargianti, e i colori risultavano spesso opachi e tendenti ad una tonalità grigiastra.

Ad essere considerati *colores pleni*, ovvero colori veri e propri, erano solo quelli saturi, luminosi, e in grado di mantenere queste loro qualità per un lungo periodo di tempo sul supporto al quale venivano fatti aderire.

Colori di questo tipo erano naturalmente molto costosi, ed erano pertanto prerogativa delle classi più abbienti, dunque delle nobili famiglie aristocratiche oppure del clero.

Questo aspetto è senz'altro molto importante: un esponente della nobiltà e un appartenente al popolo potevano senz'altro vestire abiti del medesimo colore, ma la tonalità e l'intensità dei loro indumenti non sarebbero mai state in alcun modo paragonabili, in quanto la componente della luminosità e della brillantezza del colore giocavano un ruolo centrale.

Per gli uomini di scienza medievali, d'altronde, il colore, essenzialmente, è luce, «luce che si è attenuata o oscurata attraversando differenti oggetti o mezzi. Il suo indebolimento riguarda la quantità, l'intensità e la purezza e, così facendo, fa nascere i diversi colori».³¹

³⁰ La definizione è di Michel Pastoureau, op. cit., p. 114

³¹ Ivi, p. 112

A questa teoria si oppone il pensiero di alcuni teologi, come quello di San Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), che credeva che il colore fosse materia, e dunque in quanto tale da disprezzare ed evitare in nome della morale e degli insegnamenti del cristianesimo.

Per quanto riguarda la conoscenza che possiamo avere riguardo al rapporto che l'uomo medievale intratteneva con il colore, il vestiario costituisce dunque una fonte di informazioni imprescindibile.³²

Nella società medievale, la funzione del colore era quella di associare, mettere in relazione oppure in contrasto, definire delle gerarchie, catalogare, mettere in evidenza e sottolineare qualcosa: il colore ha dunque valore primariamente a livello sociale, è qualcosa che influisce direttamente sulla percezione che le persone avevano di loro stesse e di coloro con i quali entravano in relazione.

Per dirla ancora una volta con Pastoureau, i cui interessi di ricerca si sono spesso concentrati sull'argomento, «la couleur est une étiquette; sa fonction est avant tout emblématique et taxonomique».³³

Fino all'Alto Medioevo, i colori principali della cultura occidentale erano i tre colori antropologici fondamentali: bianco, nero e rosso.³⁴

Secondo la sensibilità del tempo, questa triade consisteva più che altro nell'opposizione del bianco agli altri due colori, opposizione che avrebbe permesso di esprimere un'ampia gamma di categorie come chiaro/scuro, luminoso/opaco, sbiadito/colorato, caldo/freddo, gioioso/triste, e via discorrendo.

Gli altri colori non godevano di uno statuto vero e proprio, ed erano relegati ad un ruolo marginale: ad esempio, il giallo era molto spesso assimilato al bianco, o talvolta al rosso, mentre colori come il blu e il verde (che pure avevano goduto di grande importanza in altre culture del passato, come quella egizia, e che in futuro conosceranno un rinnovato interesse nei loro confronti anche da parte della stessa società medievale) erano spesso considerati come delle sfumature, delle diverse *nuances* del nero.

Tuttavia, tra la metà dell'XI e la metà del XIII secolo, si assisterà ad una graduale rottura di questo schema ternario, che lascerà spazio all'emergere di un nuovo colore, che acquisirà sempre maggiore importanza nella vita delle persone, anche in contesti di spicco: il colore in questione è proprio il blu.

Il XIII secolo è sicuramente il periodo durante il quale questo colore vive una vera e propria esplosione, al punto tale da iniziare a fare concorrenza al rosso persino nei contesti regali.

Per molto tempo, infatti, era stato il rosso il colore prediletto dagli strati più alti della società. In origine, questo era senz'altro dovuto anche a motivazioni pratiche: in epoca romana, ad esempio, tingere un tessuto voleva sostanzialmente dire farlo diventare di una tonalità appartenente alla vasta gamma dei rossi (dall'ocra, al porpora, al vermiglio, e via discorrendo), e questo perché i

³² «La couleur a toujours entretenu des rapports privilégiés avec les supports textiles. Par la même, pour l'historien, étoffes et vêtements constituent le domaine documentaire le plus riche et le plus nuancé pour tenter de retracer l'évolution du statut et du fonctionnement des couleurs dans une société donnée» (M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 20)

³³ M. Pastoureau, *Figures et couleurs : étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 39

³⁴ Gli studiosi B. Berlin e P. Kay, nel loro studio *Basic color terms*, hanno dimostrato come la maggior parte delle culture inizino distinguendo dapprima tra bianco (o colori chiari) e nero (o colori scuri), con l'aggiunta poi del rosso: «Stage I in the evolution of lexical color categories is represented by just two terms: *black* plus most dark hues, and *white* plus most light hues. [...] At stage II a third category emerges which we call RED. RED includes all reds, oranges, most yellows, browns, pinks, and purples (including violet). WHITE and BLACK continue to segment the middle-range hues» (B. Berlin and P. Kay, *Basic color terms: their universality and evolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 17)

materiali necessari per tingere di rosso un capo tendevano a penetrare più in profondità nelle fibre del tessuto, e conseguentemente a risultare più durevoli nel tempo.³⁵

Questo ruolo di spicco del rosso sembra avere origini ancora più antiche dell'epoca romana, e con ciò si spiegherebbe anche l'opposizione prima citata del bianco agli altri due colori, rosso e nero: con il bianco, infatti, si identificava in genere un tessuto trattato, ma non tinto; di colore nero erano invece i capi che non erano stati né lavati o trattati in altro modo, né colorati; una stoffa rossa indicava invece un materiale che era stato sia pulito sia colorato.

La nuova importanza acquisita dal blu è senz'altro significativa, e permette di mettere in luce un dato fondamentale: al tempo, la rilevanza sociale e simbolica attribuita ad un colore era molto spesso (anche se non esclusivamente) legata a fattori pratici, come la possibilità di produrre delle tonalità soddisfacenti di un dato colore.

Il blu, infatti, fino al XIII secolo era stato relegato ad essere il colore degli abiti del popolo, e spesso degli abiti da lavoro. Il motivo principale che si celava dietro a questo suo utilizzo era che la chimica tintoria del tempo non era ancora in grado di produrre una qualità di blu che avesse la caratteristica di donare un colore luminoso e saturo, e di durare a lungo nel tempo.

Grazie ai progressi fatti in questo campo, tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII gli uomini medievali cominciano a saper produrre una qualità di questo colore in grado di soddisfare i parametri richiesti all'epoca: cominciano dunque ad essere prodotti dei vestiti di un blu luminoso e brillante, e così questo colore fa il suo ingresso anche nei ranghi nobiliari, diventando in breve tempo un colore spesso usato anche in abiti molto sontuosi o cerimoniali.

Il blu diventerà un colore indossato anche dai re, e, soprattutto, diventerà il colore associato alla Vergine Maria, e dunque a ideali come quelli della purezza, della castità, della devozione.

I colori (e, soprattutto, la loro intensità), dunque, servono anche a poter ricondurre un individuo ad una determinata classe sociale, a saperne indicare la provenienza, e, se colori come il blu erano ormai associati alla nobiltà o a virtù ecclesiastiche, ve n'erano invece altri che erano riservati e associati alle classi più umili e a figure considerate riprovevoli (come prostitute, eretici, musulmani, lebbrosi, assassini e criminali, ma anche personalità un po' al limite tra follia e normalità, personalità anticonformiste, come i moderni *bohémien*).

Al fine di permettere il riconoscimento di queste categorie sociali, con un'azione che favoriva senz'altro anche una loro discriminazione e maggiore esclusione dalla vita in società, le istituzioni promulgarono dei regolamenti che le obbligassero a vestirsi solo di determinati colori. Tra questi colori, spiccano in particolare il rosso e il giallo: «le rouge est ainsi la couleur que doivent afficher les chrétiens se livrant à des activités déshonorantes (prostituées, bourreaux) ou bien atteints d'infirmités qui, pour la mentalité médiévale, sont presque toujours assimilées à des signes extérieurs du pêché (cagots et lépreux, par exemple [...]); tandis que le jaune est la couleur discriminatoire des non-chrétiens, juifs ou musulmans surtout».³⁶

Per quanto riguarda il giallo, esso è passato dall'essere un colore considerato di statuto elevato in epoca romana, talvolta persino un colore sacro (era il colore del sole, dell'amore di Dio e della ricchezza), venendo ampiamente utilizzato nelle raffigurazioni o nelle cerimonie religiose, all'essere declassato a colore dell'inganno e del tradimento nel Medioevo: significativo in tal senso è il fatto che Giuda, il traditore di Gesù Cristo, sia frequentemente rappresentato con indosso delle vesti di colore giallo.

Si pensi ancora, poi, anche all'associazione giallo-verde, diffusa sia in letteratura sia nella realtà quotidiana, e simboleggiante il disordine e la perdita del senno, la follia: in particolar modo tra XIV e XV secolo, molto spesso gli abiti indossati dai giullari di corte (figure centrali nelle corti medievali, che avevano il compito di intrattenere gli abitanti del palazzo con spettacoli di vario

³⁵ M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 20

³⁶ M. Pastoureau, *Figures et couleurs : étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 41

genere, e ai quali era tra l'altro concesso, secondo un "gioco regolamentato", di farsi beffe delle persone e di esporre contraddizioni e scomode verità; la loro, dunque, era una sorta di follia contenuta, e le loro esibizioni costituivano dei momenti di evasione dalla realtà e dalle sue regole, talvolta soffocanti) presentavano questo abbinamento di colori.

Anche in ambito letterario questo accostamento di colori viene utilizzato per indicare personaggi con caratteristiche ambivalenti oppure che hanno perduto il senno: è il caso di Sagremor, un cavaliere della Tavola Rotonda (il suo nome compare anche in *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, così come in *Cligès* e in *Perceval ou Le conte du Graal*), descritto come un personaggio talvolta incapace di controllare i propri impulsi e le proprie manifestazioni di forza e spesso privo di misura, rendendolo così non esattamente aderente all'ideale del cavaliere cortese. Significativo è il fatto che a questo personaggio arturiano sia dato in dotazione uno scudo gheronato, i cui colori sono proprio il giallo e il verde: lo scudo gheronato non è così diffuso (né in letteratura, né nella vita reale), e si caratterizzava per una suddivisione in aree triangolari, tutte della medesima ampiezza. Questo motivo richiama proprio l'impossibilità di essere richiamati all'ordine, il caos, la follia, e, in associazione ai colori giallo e verde, questa connotazione diventa ancora più forte e pregnante.

Basti pensare che Tristano, che rappresenta per eccellenza il cavaliere che ha perduto il senno per amore, viene rappresentato con uno scudo verde che ha disegnato sulla sua superficie un leone dorato.

Tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo, dunque, il giallo comincia a subire un progressivo declassamento, e inizierà a diffondersi l'idea di una varietà di giallo "positiva" e di una "negativa": quella positiva è indubbiamente quella dell'oro, che comincerà dunque anche ad essere trattato come un colore a sé, e non più come una particolare sfumatura di giallo.

Per quanto concerne il verde, invece, la questione è più complessa: questo colore infatti indica da sempre la gelosia e l'invidia, e in alcuni casi viene anche visto come il colore del diavolo, in quanto associato agli eretici e ai musulmani; tuttavia, è anche il colore della speranza e della giovinezza, della freschezza, di un amore appena sbocciato e della libertà. In questi termini, dunque, viene anche interpretato come il colore che indica un sovvertimento del consueto ordine delle cose, sia esso in campo amoroso o sociale.³⁷

Oltre alle usanze delle persone laiche, in ambito vestimentario sono altrettanto importanti anche le tradizioni ecclesiastiche.

³⁷ Nonostante si tratti di un'epoca e di una cultura molto distante rispetto a quella di cui ci si sta occupando, è interessante notare come nell'Antico Egitto il verde, e anche il blu, avessero un valore e un'importanza completamente diversi: per gli egiziani del tempo, le pietre di colore verde avevano un valore magico-religioso (allo stesso modo, alcune civiltà precolombiane dei sassolini verdi all'interno delle tombe, definendole "il principio della vita", e in Cina vi era l'usanza di porre una pietra di giada sotto la lingua dei defunti).

Naturalmente, il simbolismo associato a questo colore e il suo uso così diffuso derivano evidentemente dalla facilità con cui si potevano reperire i pigmenti necessari a crearlo: inizialmente, il verde era ottenuto mescolando/miscelando della malachite con olio o grasso vegetale; successivamente, sia il verde sia il blu cominciarono ad essere ricavati dalla lavorazione del rame.

Per quanto riguarda il blu, è degno di nota il fatto che esista un colore chiamato proprio "blu (o azzurro) egiziano", ad indicare un blu dalle tonalità solitamente molto accese e brillanti. Alcune ricerche hanno evidenziato come questa particolare varietà di blu fosse probabilmente ottenibile grazie a dei particolari composti di sodio presenti nelle pietre arenarie in Egitto, i quali non sarebbero invece stati presenti nelle rocce sedimentarie nell'area dell'Europa o dell'Asia.

Considerata l'esclusività di questo pigmento, esso deve sicuramente aver avuto un gran valore commerciale, e, di conseguenza, devono essergli stati attribuiti anche dei significati simbolici e religiosi.

Non a caso, vi erano statuette e rappresentazioni blu della dea Hathor, una delle principali divinità egizie, dea dell'amore, della bellezza, della fertilità e della maternità, della musica e della danza, e anche del dio Amon, in origine divinità associata al vento, poi divenuto re degli dei a seguito della sua fusione con il dio-sole Ra, dando vita ad Amon-Ra (D. MacKenzie, *Colour Symbolism, Folklore*, vol. 33, no. 2, 1922, pp. 139-141).

Per gli uomini di Chiesa, le questioni legate al colore pongono dei veri e propri problemi teologici, in quanto il colore viene posto in relazione con la luce, e di conseguenza essi sono portati ad interrogarsi anche su quale sia il suo legame con il divino.

Oltre a ciò, il colore pone anche dei colori etici e morali, in quanto gli ecclesiastici, da un certo punto in poi, inizieranno ad interrogarsi su quali colori sia più lecito indossare per trasmettere i valori del Cristianesimo, senza peccare di vanità.

Agli albori del Cristianesimo, pare che i sacerdoti fossero soliti celebrare le cerimonie religiose indossando i loro abiti ordinari, i quali molto probabilmente erano dunque di colore bianco, o comunque non trattati e non tinti.

Con il passare del tempo, il bianco acquisì uno statuto e una dignità ancora maggiori, in quanto venne associato alle festività pasquali e ad altre importanti ricorrenze liturgiche.

A partire dal IX secolo cominciarono a fare la loro apparizione nei vestiti ecclesiastici anche l'oro e dei colori molto luminosi e saturi.

Per avere una vera e propria sistematizzazione del sistema dei colori in ambito liturgico, tuttavia, bisognerà attendere il 1195 ca., periodo in cui l'allora cardinale Lotario (futuro papa Innocenzo III) redasse il trattato *De sacrosanti altaris mysterio*.

All'interno di quest'opera vi è una sezione dedicata appunto anche ai colori, che così riassume il significato e l'utilizzo dei colori durante l'anno liturgico: il bianco è il colore della purezza, ed è usato per diverse festività, quali il Natale e l'Epifania, ma anche le feste degli angeli, delle vergini, dei confessori, e per la Pasqua; il nero è il colore simbolo della penitenza e del lutto, ed è pertanto usato durante le messe in memoria dei defunti; il rosso è invece il colore legato alla Passione di Gesù Cristo e al sacrificio da lui compiuto, e anche a coloro che hanno sacrificato la loro vita in nome della loro fede cristiana, ed è dunque riservato alle giornate in commemorazione degli apostoli e dei martiri, così come per quelle della Croce e della Pentecoste; vi è infine un quarto colore, il verde, che viene utilizzato nei giorni durante i quali non vengono utilizzati gli altri tre colori, in quanto viene visto come un colore "intermedio" tra i primi tre.

E' interessante notare come anche questa suddivisione si basi sui tre colori antropologici fondamentali (bianco, rosso, nero), con l'aggiunta di un quarto colore, che costituisce, si potrebbe dire, "l'eccezione alla regola".³⁸

Il sistema descritto da Lotario, grazie anche all'autorità che egli acquisì a seguito della sua elezione papale, contribuì a donare maggiore uniformità alle consuetudini adottate nelle vesti e durante le messe, laddove prima regnava una maggiore libertà, legata principalmente a tradizioni locali.

Questa graduale sistemazione dei colori liturgici va inoltre messa in relazione con un altro importante fenomeno, di cui si è già parlato in precedenza e sul quale seguiranno ulteriori approfondimenti nel prossimo paragrafo: si sta parlando, naturalmente, della nascita delle arme e dell'araldica.

L'araldica costituisce infatti «il più elaborato dei codici sociali che l'Occidente medievale abbia costruito attorno ai colori. In un secolo, il XII, con riferimento al colore, la messa, come la guerra, come il torneo, come la società, come le immagini, si è propriamente "araldizzata"».³⁹

Così come i colori delle arme, anche quelli liturgici sono in numero limitato, hanno dei significati precisi e, cosa ancora più importante, corrispondono a delle categorie pure, vale a dire che sono dei colori ideali e idealizzati, astratti: sono dei colori archetipici, nei quali non si tiene conto delle sfumature o delle piccole variazioni d'intensità.

³⁸ In questo senso, e anche a completamento di quanto detto prima relativamente ai colori verde e giallo e al loro uso combinato, risulta interessante riprendere quanto evidenziato dagli studiosi Berlin e Kay, che hanno constatato che: «1. All languages contain terms for white and black; 2. If a language contains three terms, then it contains a term for red; 3. If a language contains four terms, then it contains a term for either green or yellow (but not both); 4. If a language contains five terms, then it contains terms for both green and yellow; 5. If a language contains six terms, then it contains a term for blue [...]» (B. Berlin and P. Kay, op. cit., p. 3)

³⁹ M. Pastoreau, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005, p. 136

Anche in ambito monastico si assiste ad una progressiva “araldizzazione” per quanto concerne gli abiti indossati dai monaci.

Se agli inizi vi era una sostanziale morbidezza nelle consuetudini e nelle indicazioni da seguire (gli abiti dovevano comunque essere all’insegna della sobrietà, anche per rispecchiare all’esterno quelli che erano primariamente un atteggiamento e una scelta interiori), con il passare del tempo cominceranno ad esserci indicazioni sempre più precise e rigide da seguire.

Come predica la regola di san Benedetto da Norcia, la vita dei monaci deve essere all’insegna della modestia: per questo motivo, il colore viene visto come qualcosa di superfluo, e pertanto i monaci tendono a vestire alla stessa maniera dei contadini e delle persone più umili, senza tingere o trattare in alcun modo i loro abiti, che dunque avevano spesso delle tonalità, se non proprio nere, quantomeno scure.

Già a partire dal IX secolo, infatti, il nero è spesso associato a valori come quelli della penitenza, dell’umiltà, della semplicità, venendo così identificato come il colore monastico per antonomasia.

In seguito, nel X e nell’XI secolo, in risposta alla nascita e allo sviluppo del monachesimo cluniacense, caratterizzato da un maggiore lusso e sfarzo negli usi e nei costumi, questa volontà di ricercare la sobrietà anche nell’abito divenne ancora più pressante (soprattutto da parte di alcuni ordini eremitici formatisi proprio come protesta nei confronti dei monaci di Cluny), e si assisterà dunque ad un allontanamento ancora più deciso nei confronti del colore e di qualsiasi tipo di trattamento volto a migliorare la qualità dei tessuti.

Questa ricerca dell’austerità non è tuttavia limitata agli ordini monastici, ma riguarda anche il clero secolare: nel 1215, ad esempio, in occasione del IV concilio Lateranense, si stabilì il divieto per il clero ad indossare stoffe rosse o verdi, in quanto ritenute troppo sgargianti ed eccessivamente costose.

Ad essere presi di mira sono poi anche gli abiti policromi, in particolare quelli a righe o a scacchi, che stavano registrando un successo crescente tra gli strati laici della società.

Alla fine del XIII secolo non saranno più solo gli ecclesiastici a dover seguire delle regole precise per quanto riguarda il codice di abbigliamento da seguire, ma l’intera società, anche quella laica, dovrà sottostare a dei precisi regolamenti in materia di vestiario.

La funzione di queste leggi è triplice: in primo luogo è economica, in quanto l’obiettivo era quello di limitare le spese fatte per questo genere di beni, in quanto si riteneva che accessori e abiti ricercati nei colori o nei tessuti non fossero beni di prima necessità; in secondo luogo vi era una motivazione di tipo morale e religioso, dal momento che si esigeva il rispetto e l’osservanza di precetti cristiani come quelli della modestia e dell’umiltà; infine, vi era alla base di queste regole una funzione sociale estremamente importante, dal momento che il divieto o il permesso per indossare un abito erano basati sull’appartenenza ad una determinata classe sociale, sul ruolo e sulla professione che un individuo svolgeva all’interno della società. Erano dunque delle leggi che permettevano di dividere facilmente la società in categorie, di gerarchizzare, e contemporaneamente di controllare il commercio di abiti e tinture ritenute costose.

Vengono persino istituiti dei colori da destinare agli emarginati e agli esclusi dalla società, in modo tale da renderli facilmente riconoscibili: si tratta di colori vistosi, tra i quali i più ricorrenti sono il rosso, e, naturalmente, il giallo e il verde.

L’ARALDICA

Oltre che negli indumenti, ai colori, come già anticipato nel paragrafo precedente, era assegnato un ruolo di primaria importanza anche nel blasone: durante i combattimenti o in occasioni festive come i tornei, l’elemento cromatico aveva una funzione non solo visiva, ma anche (e forse soprattutto) simbolica e rituale.

All'interno del codice del blasone, i colori fondamentali sono sei: bianco (*argent*), giallo (*or*), rosso (*gueules*), blu (*azur*), nero (*sable*) e verde (*sinople*). A questi se ne aggiunge talvolta un settimo, il viola (*pourpe*, descritto in realtà più che altro come una tonalità di grigio tendente al violaceo), ma il suo impiego risulta alquanto raro, tanto che alcuni studiosi sono stati portati a pensare che esso sia stato aggiunto esclusivamente per raggiungere la cifra di sette colori, dal momento che questo numero era considerato quello della compiutezza e dell'armonia.

Considerata l'ampia diffusione delle arme, nel Medioevo questi colori sono sicuramente sotto gli occhi di tutti e pervadono la vita di uomini e donne del tempo, e lo saranno ancora di più a partire dalla fine del XIII secolo, quando a riempirsi di arme saranno le chiese.

Le arme, anche quando sono scolpite, sono sempre colorate, in quanto i colori sono un elemento indispensabile per permettere all'osservatore di decifrarle.

Data la loro presenza così pervasiva, le arme hanno sicuramente contribuito a plasmare la sensibilità al colore degli uomini del tempo, e a fare dei sei colori sopra citati i colori principali della vita delle persone occidentali.

Il dato maggiormente degno di nota per quanto riguarda i colori del blasone riguarda il fatto che essi erano dei colori astratti, esprimibili solo in termini concettuali: le sfumature non venivano prese in considerazione e non avevano alcun valore, i colori potevano avere qualsiasi tonalità, senza che questo comportasse il venir meno della loro dimensione simbolica.

A ricondurre a questa dimensione puramente teorica dei colori del blasone sono anche i termini usati per identificarli: parole come *sinople*, *gueules*, *sable* sono infatti poco ricorrenti nel linguaggio comune, e costituiscono più che altro delle espressioni specifiche dell'araldica.⁴⁰

Questo carattere astratto dei colori del blasone è risultato essere molto utile agli storici per condurre le loro ricerche: quando si parla di arme, infatti, essi possono prescindere dalle sfumature di colore e dagli effetti che queste possono aver subito nel tempo (risulta infatti molto complesso talvolta stabilire quale fosse l'intensità originaria di un colore su un dato supporto), e questo consente loro anche di condurre degli studi riguardanti la frequenza con la quale un colore veniva usato nelle arme, da quali categorie sociali e in quale epoca esso venisse maggiormente usato.

E' proprio grazie a studi di questo genere che, ad esempio, è stato possibile evidenziare il progressivo affermarsi del colore blu tra il XII e il XVIII secolo: inizialmente colore usato molto raramente, il blu comincia ad essere utilizzato nel XIII secolo, arrivando a fare concorrenza al rosso; a partire dalla metà del XVII secolo, il blu diventa il colore più ricorrente nelle arme in Italia, Francia e Inghilterra.

Studi di questo tipo, se contestualizzati, possono essere molto importanti a livello documentario, in quanto permettono di stabilire quali fossero gli usi e i costumi delle popolazioni, e le loro preferenze in materia di colori, facendo spesso venire alla luce anche questioni di carattere etico e ideologico sentite al tempo.

Un'altra caratteristica importante del sistema del blasone riguarda le indicazioni che regolano gli utilizzi dei colori e gli accostamenti tra di essi.

Queste combinazioni appaiono essere molto precise, e venivano rispettate pedissequamente. I sette colori sopra elencati erano ripartiti in due gruppi: nel primo gruppo, vi erano il bianco e il giallo; nel secondo vi erano invece tutti gli altri colori, e dunque il nero, il rosso, il verde, il blu e il viola.

La regola fondamentale era che due colori appartenenti al medesimo gruppo non dovessero essere usati l'uno di seguito all'altro, che non potessero dunque essere giustapposti o sovrapposti.

Data la grande diffusione dell'araldica e la presenza pervasiva che essa ha assunto nella società occidentale, questo sistema combinatorio si affermò anche in altri ambiti, andando a plasmare il gusto degli uomini occidentali e la loro sensibilità rispetto a quelli che sono ritenuti degli accostamenti di colore più o meno appropriati.

⁴⁰ M. Pastoreau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 43

1.4 Il torneo nei testi letterari

Volendo tornare anche all'altro argomento centrale di questa tesi, quello dei tornei, essi sono naturalmente ampiamente presenti anche in ambito letterario.

Per quanto difficilmente essi costituiscano il punto centrale della narrazione, ne sono nondimeno una parte importante, con descrizioni che arrivano ad occupare anche un ampio numero di versi.

Come ricorda anche Balestracci⁴¹, il primo romanzo in cui è possibile trovare la descrizione di un torneo è *Le Roman de Thèbes*, un romanzo francese medievale in ottosillabi, scritto intorno al 1150 da un autore normanno la cui identità ci è ignota.

Il torneo che ha luogo nel racconto viene così descritto (vv. 4409-4422):

*Icil torneis fu merveillos,
Onc hon ne vit tant perillos
Ne si espès ne si meslé
Maint franc home i ot afolé:
Tante sèle i veïssiez vuée
Et de saietes si grant pluée
Et tant cop doner a travers
Et tant vassal gésir envers!
Tant chevalier veïssiez joindre,
Entre les rens brochier et poindre!
Onc nus ne vit en nule terre
Chevalerie si requerre ;
Icel jor fu bien essauciee
Et maintenue et esdreciee.⁴²*

Le descrizioni dei tornei pullulano spesso di particolari, fornendo una visione molto dettagliata di quanto doveva effettivamente verificarsi nella realtà. Nell'*Histoire de Guillaume le Maréchal* i resoconti dei tornei abbondano, fornendo una preziosa testimonianza; Georges Duby, nel suo libro *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, riporta i seguenti versi:

*... Grande noise et grand bruit
Tous tendaient à bien féir.
Là vous eussiez pu entendre si grand éclat
de lances, de quoi les fragments
tombant à terre jusq' à se joindre
empêchaient le chevaux de poindre.
La presse fut grande en la plaine.
Chaque conroi crie son enseigne...
Là vit-on prendre des chevaliers
au frein, d'autres venir à rescousse.
De toutes parts vit-on courir
chevaux, et suer d'angoisse,
Chacun s'applique autant qu'il peut
à bien faire, car en tel ouvrage
prouesse se montre et se découvre.
Vous auriez vu la terre trembler*

⁴¹ D. Balestracci, op. cit., p. 80

⁴² *Le Roman de Thèbes*, édité par L. Constans, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1890 (2 voll.)

*quand le jeune roi dit: «Ça suffit,
 poignez, je n'attendrai plus».
 Le roi poignit, mais le comte [son frère,
 comte de Bretagne], se tint
 prudemment et ne vint point...
 Ceux qui étaient auprès du roi
 se mirent en mouvement avec tant d'outrance
 qu'ils ne firent plus attention au roi.
 Ils se poussaient si avant
 qu'ils mirent les autres en déroute.
 Ce ne fut pas retraite mais déroute
 quand ils les eurent acculés
 parmi les vignes, parmi les fossés.
 Ils allaient parmi le ceps
 de vigne qui étaient épais,
 et là tombaient souvent les chevaux.
 Étaient défolés vite
 ceux qui tombaient, et enlaidis...
 [...]*

*La mêlée dura longtemps
 et la faisait très durement
 le Maréchal, qui harcelait,
 et s'y employait à grand coups...*

*(... Gran rissa e gran rumore, tutti miravano a colpire bene. Avreste potuto sentire gran fragore di lance i cui frammenti cadendo a terra fino ad ammucchiarsi impedivano ai cavalli di attaccare. Gran calca nella pianura. Ogni unità grida la sua insegna... Si vedono catturare dei cavalieri afferrando il morso, altri se ne vedono accorrere alla riscossa. Da ogni parte si vedono correre cavalli; ovunque sudori angosciosi. Ognuno cerca, per quanto può, di comportarsi da valoroso, poiché qui si mostra e si rivela la prodezza. Avreste potuto vedere la terra tremare quando il giovane re disse: «Basta, attaccate, non aspetterò più oltre». Il re attaccò, ma il conte [suo fratello, il conte di Bretagna] si tenne prudente e non avanzò [...]. Quelli che erano accanto al re si misero in movimento con tanta foga che non badarono più a lui. Si spingevano così avanti che misero in rotta gli avversari. Ché non fu ritirata ma rotta quando li ebbero costretti fra le vigne e i fossati. Andavano fra i ceppi di vite che erano folti e là spesso cadevano i cavalli. Quelli che cadevano, tosto erano calpestati e deturpati...
 [...] La mischia durò a lungo, e molto aspramente vi partecipava il Maresciallo, che s'impegnava in azioni di disturbo, buttandocisi a tutta forza [...]).⁴³*

A riscuotere un discreto successo sono i componimenti afferenti al ciclo carolingio, ma ad attecchire e ad influenzare maggiormente nella sensibilità degli uomini medievali saranno proprio i romanzi del ciclo arturiano.

Questa influenza è visibile anche a livello dell'onomastica: già a partire dal XII secolo, in Italia (Paese che era indubbiamente esposto ad influssi francesi) iniziano ad essere utilizzati nomi presi dai romanzi dei cavalieri della Tavola Rotonda.

Le giostre e i tornei così come sono descritti vengono sempre più presi a modello, e alcuni tentano persino di imitarli e di renderli realtà: un esempio senz'altro curioso è quello del poeta Ulrich von Lichtenstein (1200-1275), nobile originario della Stiria, il quale decise di organizzare un torneo e diede come indicazione a tutti i partecipanti di scegliere un personaggio dei romanzi arturiani da

⁴³ G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1985, pp. 127-132

interpretare, incarnandone tanto gli abiti e l'identità quanto i valori cavallereschi e cortesi di cui questo cavaliere si faceva rappresentante all'interno delle leggende arturiane.⁴⁴

I tornei del ciclo arturiano diventano a tal punto pervasivi che gli aristocratici decidono di dedicare loro pitture e raffigurazioni: vi sono serie pittoriche incentrate sull'*Yvain* di Chrétien de Troyes (a Castel Rodengo, una maestosa fortezza medievale risalente al XII secolo che si erge nel comune di Rodengo, nei pressi di Bressanone; più precisamente, tali dipinti sarebbero ispirati all'*Iwein* di Hartmann von Aue, poeta epico tedesco attivo tra l'XI e il XII secolo, la cui fonte è però naturalmente il romanzo di Chrétien), e anche sul suo *Perceval*, le cui vicissitudini sono narrate nella serie di affreschi, databili tra il 1285 e il 1320 circa, rappresentati sui muri del castello di Theys (Isère), costruito tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo.

Ma la fama di questi racconti diverrà tale che si estenderà anche oltre il ceto aristocratico, e, nel corso del Trecento, anche i borghesi più abbienti si ispireranno alle vicende dei tornei arturiani per abbellire le loro abitazioni o gli oggetti da loro usati; in modo ancor più sorprendente, scene di tornei (anche se in questi casi si tratterà più che altro di rappresentazioni generiche, non necessariamente tratte dai romanzi) cominceranno a fare la loro comparsa anche nelle chiese.

⁴⁴ D. Balestracci, op. cit., p. 82

Capitolo 2: Il torneo e la figura del cavaliere monocromo nei romanzi arturiani: un gioco che trasgredisce le regole sociali

Come si è potuto evincere, seppur a grandi linee, dall'ultimo paragrafo del capitolo precedente, la letteratura ha indubbiamente giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo del torneo, spesso influenzandone le modalità di svolgimento e venendo a costituire in più di un'occasione un'importante fonte di ispirazione.

I romanzi cavallereschi presentano al loro interno numerose descrizioni di tornei, e, per quanto questi non costituiscano quasi mai il fulcro della narrazione (in molti casi, le parti ad essi dedicate potrebbero persino essere cassate, senza che questo influenzi in maniera significativa la trama generale del testo), costituiscono ugualmente una sezione importante e di notevole interesse, sia da un punto di vista letterario sia socio-culturale.

Tra i primi autori ad includere i tornei nei loro romanzi troviamo Chrétien de Troyes e Gautier d'Arras.

Il motivo alla base di questa scelta risiede nel fatto che i tornei erano ormai diventati parte integrante della vita della nobiltà e, avendo i romanzi anche lo scopo di riprodurre (quantomeno in parte) la realtà del tempo, eventi di questo tipo dovevano necessariamente essere inclusi; oltre a ciò, è bene ricordare che i patroni di questi scrittori erano essi stessi favorevoli allo svolgimento dei tornei, e in più di un'occasione li avevano patrocinati e vi avevano preso parte: Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra, colui che avrebbe commissionato a Chrétien de Troyes la stesura di *Perceval ou Le conte du Graal*, era solito partecipare in prima persona ai tornei, e allo stesso modo lo sarebbe stato Baldovino II di Hainaut, mecenate di Gautier d'Arras e della sua celebre opera *Ille et Galeron*.⁴⁵

L'ispirazione di questi autori quando si trattava di descrivere i tornei proveniva da ciò che essi potevano osservare direttamente nella realtà del loro tempo, ma, naturalmente, gli episodi da loro narrati erano frutto di una rielaborazione, nella quale confluivano anche parti di fantasia, così come alcuni elementi sui quali si voleva porre l'accento potevano essere soggetti ad un'amplificazione talvolta iperbolica.

Al fine di fornire un concreto esempio, si riporta di seguito la descrizione di un torneo narrata nel primo romanzo di Chrétien, *Erèc et Enide*, svoltosi successivamente alle nozze dei due protagonisti:

*Un mois après la Pantecoste
Li tornoiz assamble et ajoste
Desoz Tenebroc an la plaigne.
La ot tante vermoille ansaigne
Et tante bloe et tante blanche,
Et tante guinple et tanche manche
Qui par amorts furent donees.
Tant i ot lances aportees
D'azur et de sinople taintes,
D'or et d'argent en i ot maintes,
Maintes en i ot d'autre afeire,
Mainte bandee et tante veire.*

⁴⁵ L. D. Benson, *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and L'Histoire de Guillaume le maréchal*, in *Chivalric Literature: Essays on Relations between Literature and Life in the Later Middle Ages*, ed. Larry D. Benson and John Leyler, SMC, 14, Kalamazoo: Medieval Institute, Western Michigan University, 1980, p. 6

*Iluec vit an le jor lacier
 Maint hiaume de fer et d'acier,
 Tant vert, tant giaune, tant vermoil,
 Reluire contre le soloil ;
 Tant blazon et tant hauberc blanc,
 Tante espee a senestre flanc,
 Tanz boens escuz fres et noviax,
 D'azur et de sinople biax,
 Et tant d'argent a bocles d'or ;
 Tant boen cheval baucent et sor,
 Fauves, et blans, et noirs, et bais.
 Tuit s'anre vienent a eslais.
 D'armes est toz coverz li chans.
 D'anbes parz fremist toz li rans ;
 An l'estor lieve li escrois,
 Des lances est mout granz li frois.
 Lances brisent et escuz troent,
 Li hauberc faussent et descloent.
 Seles vuident, chevalier tument,
 Li cheval süent et escument.
 La traient les espees tuit
 Sor cez qui chieent a grant bruit.
 Li un corent por les foiz prendre
 Et li autre por l'estor randre.⁴⁶*

(Un mese dopo la Pentecoste il torneo ha luogo nella pianura sotto Edimburgo. Che spettacolo di bandiere vermiglie, di veli, di maniche turchine o bianche donate in segno d'amore! Che adunata di lance tinte d'azzurro o di sinopia, d'oro o d'argento o d'altro colore, listate o chiazate! Quanti elmi si vide allacciare quel giorno, di ferro e d'acciaio, verdi, gialli, vermigli! Quanto risplendere al sole di blasoni, d'usberghi bruniti, di spade legate al fianco sinistro, di buoni scudi nuovi fiammanti, belli d'azzurro e di sinopia, o d'argento con borchie d'oro! Quanti scontri impetuosi di bravi cavalli, balzani, sauri, fulvi, bianchi, neri, bai! Il campo è tutto coperto d'armature; d'ambo le parti tutti sono in agitazione; al momento dell'attacco lo strepito cresce; grande è il fracasso delle lance; ci sono lance che si spezzano, scudi perforati, usberghi rotti e aperti, selle che si vuotano, cavalieri che capitombolano; i cavalli sudano e schiumano; su coloro che cadono rumorosamente sguainano le spade gli altri; chi corre per raccogliere le dichiarazioni di resa, chi per battersi).⁴⁷

La descrizione abbonda di dettagli e di particolari; all'inizio, l'accento viene messo sui colori che popolano il campo dove avrà luogo il combattimento: vi sono insegne sgargianti di tutti i colori, abiti ed elmi variopinti, destrieri i cui lucenti mantelli presentano colorazioni differenti le une dalle altre.

Viene poi descritto il momento effettivo dello scontro, il cosiddetto *mêlée*, durante il quale regna il caos, i corpi si confondono, resi forse riconoscibili solo grazie ai colori identificativi delle armature, e i cavalli si imbizzarriscono, spaventati.

Una simile rappresentazione non doveva essere poi così distante da quanto si verificava nella realtà, e, d'altronde, per i lettori dei romanzi era fondamentale potersi riconoscere in quanto

⁴⁶ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 52-53, vv. 2095-2130

⁴⁷ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 38-39

veniva raccontato. Gli elementi di mistificazione (forse altrove più che in questo passaggio, che appare tutto sommato verosimile) non mancano, e tuttavia non fanno che accrescere il livello di coinvolgimento dei lettori: «Much of the interest of Chrétien's fiction is in its improbabilities, its marvels and wonders. The realistic details of the tournaments allow the audience to believe that those marvels occur to knights who lead lives that are in some respects much like their own.

There are improbabilities in the tournaments as well, and though Chrétien's hearers could easily recognize their favourite sport in his romances, they must also have recognized that these were tournaments quite unlike those that they knew. The action remains generally realistic, but Chrétien makes a number of small yet significant modifications which idealize, purify, and change the tournament from a mere rough sport into an admirably chivalric activity».⁴⁸

Nei romanzi cavallereschi, infatti, viene a mancare la dimensione del lucro che invece era centrale nei tornei del tempo: se coloro che prendevano parte ai tornei speravano, così facendo, di avere anche un guadagno in termini materiali ed economici, all'interno dei testi i cavalieri combattono esclusivamente per dare prova del loro valore e per accrescere la loro gloria.

I tornei diventano un momento durante il quale il cavaliere mette alla prova il proprio onore, cercando di ottenere un riconoscimento che, lungi dall'essere legato all'ottenimento di un premio o di un bottino, è al contrario puramente connesso all'elevazione del proprio *status* di cavaliere.

Riprendendo a titolo esemplificativo il passaggio sopra citato, pochi versi dopo viene specificato che Erèc, essendo un cavaliere prode e degno di tale titolo, combatteva nel torneo esclusivamente per dimostrare la propria virtù, senza mostrare alcun interesse per il guadagno che avrebbe potuto ottenere:

*Erec ne voloit pas entendre
A cheval n'a chevalier prandre,
Mes a joster et a bien feire
Por ce que sa proesce apeire.
Devant lui fet le ranc fremir,
Sa proesce fet resbaudir
Cez devers cui il se tenoit.
Chevax et chevaliers prenoit
Por cez de la plus desconfire.*⁴⁹

*(A Erèc non premeva catturare cavalli e cavalieri, ma giostrare e portarsi bene, per fare apparire la propria prodezza; diventa il centro dello scontro, il suo valore dà animo a quelli del suo partito; catturava cavalieri soltanto per aumentare la sconfitta del partito avversario).*⁵⁰

Il fatto di prendere parte ad un torneo senza avere alcun obiettivo economico era considerato già di per sé un gesto molto onorevole, che eleva il cavaliere e che lo rende degno di essere considerato tale: «The tournaments are set pieces that stand apart from the main narrative and have little effect on the progress of the tale. The motivation of the hero is simple, and our judgment of him seldom varies, since the tournaments are designed to reveal but one aspect of his character -- his perfect knighthood. That knighthood is tested, modified, and greatly complicated in the major action of the tale, but it is most clearly defined in the tournament; and the tournaments, thus, are essential to Chrétien's romances, even though they contribute little to the action. Purified of greed, bloodshed, and the general indecorousness of actuality, the tournament is an activity with a character and tone

⁴⁸ L. D. Benson, op. cit., pp. 13-14

⁴⁹ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 54-55, vv. 2175-2183

⁵⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 39

distinctly its own – an essential activity of the hero and the clearest and purest proof of his knightly virtue». ⁵¹

Un atteggiamento di questo tipo era, naturalmente, molto distante dall'effettiva realtà dei fatti, e ciononostante il fatto che nei romanzi vi fossero anche numerosi elementi realistici permetteva ai lettori di riconoscersi in essi, e, dunque, di sentirsi anche maggiormente legittimati nello svolgimento di tale attività (che, come si è ricordato nel primo capitolo, per lungo tempo era stata duramente condannata dalla religione e persino da alcune nazioni): se a combattere nei tornei erano i cavalieri di re Artù, da sempre descritti come il più alto esempio di virtù cavalleresca, allora prendervi parte nella vita reale equivaleva ad essere tali e quali a loro.

Naturalmente, al tempo in cui questi romanzi vennero scritti i tornei erano già ampiamente diffusi, ed erano entrati a far parte dell'*habitus* della nobiltà del tempo. Il fatto, però, che essi venissero inclusi anche all'interno dei romanzi di alcuni degli scrittori più celebri del tempo contribuì a renderli ancora più accettati, e soprattutto a farli diventare non solo dei campi di allenamento in vista della battaglia vera e propria o una mera possibilità di arricchirsi, bensì anche un importante momento in cui dimostrare la propria virtù e le proprie doti cavalleresche.

All'interno dei romanzi cavallereschi, vi è un *topos* alquanto ricorrente che risulta essere caro agli scrittori, e che mette in campo delle componenti di notevole interesse: quello del cavaliere che, durante il torneo, combatte in incognito, spesso grazie all'ausilio di un'armatura monocroma che ne rende impossibile il riconoscimento, distinguendosi tra tutti per la sua abilità e per il suo valore; solo alla fine del torneo, quando egli sarà proclamato vincitore, la sua identità verrà svelata, tra la curiosità e la sorpresa generali.

Il motivo letterario che ha per protagonista un cavaliere in incognito non si limita naturalmente al contesto del torneo, ed è altresì molto diffuso: ancora una volta, un esempio importante ci viene fornito dalla lettura di *Erèc et Enide*: si tratta dell'episodio della festa dello sparviero (*la fête de l'épervier*, talvolta chiamata anche "torneo dello sparviero", per quanto non si tratti propriamente di un torneo, in quanto lo scontro avviene tra due soli guerrieri), durante il quale Erèc, la cui identità rimane nascosta per l'intero arco narrativo in cui si svolge lo scontro, deve conquistare uno sparviero per Enide, battendosi contro Idièr, figlio di Nut; al termine del combattimento, la giovane verrà nominata come la dama più bella, e l'identità di Erèc, che naturalmente è risultato essere il vincitore, verrà rivelata, ed egli riceverà tutti i dovuti onori. ⁵²

Nel contesto del torneo, questo motivo apre degli scenari ancora più interessanti: come si è visto nel primo capitolo, infatti, per gli uomini medievali un fattore imprescindibile era quello della riconoscibilità: il cavaliere doveva poter essere facilmente individuato e identificato, sia per un fattore pratico e legato all'incolumità (nel bel mezzo della mischia, era fondamentale essere in grado di riconoscere i propri compagni e distinguerli con sicurezza dai nemici), sia per poter consentire una corretta e sicura attribuzione dei meriti, e, di conseguenza, dei premi e della gloria.

All'interno dei romanzi che presentano questo *topos*, invece, l'eroe si presenta bardato da un'armatura monocolora, e, nei casi in cui il torneo si svolge durante più giornate (il che avviene nella maggior parte dei casi), non è raro che la tendenza tra gli scrittori sia quella di vestire il cavaliere ogni giorno con un'armatura di colore differente, così da confondere ulteriormente il pubblico e rendere assolutamente impossibile l'identificazione del cavaliere.

In una società della visibilità come lo era quella medievale, nella quale i cavalieri venivano facilmente identificati dai colori e dagli stemmi che portavano, il fatto di avere un'armatura di un solo colore, priva di tratti distintivi che ne permettessero una classificazione di alcun tipo, e ancora di più il fatto che questa venisse quotidianamente cambiata, era a tutti gli effetti una trasgressione delle convenzioni sociali.

⁵¹ L. D. Benson, op. cit., p. 16

⁵² Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 20-28, vv. 727-1068 ; Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 17-23

Gli scrittori che vi fanno ricorso nei loro testi, dunque, pur facendosi paladini dei valori e delle tradizioni del loro tempo, e pur mantenendo molti aspetti di realismo, scelgono in questo caso di aggiungere alla narrazione un aspetto ludico e trasgressivo, che consiste proprio nell'introduzione dei cavalieri monocromi e nell'inganno che la loro presenza metteva in atto.

Ciò che è veramente degno di nota, in questi casi, è che in una logica come quella del torneo – dove prevalgono l'exasperazione della fama e l'ipertrofia della soggettività cavalleresca, che deve essere conquistata compiendo delle gesta che devono essere sempre più riconoscibili davanti agli occhi di tutti – viene in questi casi opposta la strategia dell'incognito.

Infine, vi è un ulteriore espediente letterario che viene messo in campo in questi casi: al termine dello scontro, infatti, l'eroe monocromo è solito far perdere le sue tracce; tutti gli spettatori lo cercano e si domandando incessantemente chi egli sia, divorati dalla curiosità e impazienti di conoscere l'identità del giovane cavaliere che ha saputo battersi tanto valorosamente e con tale destrezza. Il cavaliere, tuttavia, si rende introvabile; soltanto al termine dell'ultimo giorno di torneo, quando viene proclamato vincitore, egli è solito rivelare il suo volto e il suo nome.

Ciò che viene messo in atto, dunque, è un disvelamento differito, per cui l'identità dell'eroe rimane avvolta in un alone di mistero per una parte consistente della narrazione, e se ne viene a conoscenza solo in un secondo momento.

Essendo quello dei tornei combattuti da cavalieri monocromi il focus principale della presente tesi, di seguito verranno riportati e analizzati alcuni esempi significativi sull'argomento, il primo dei quali è costituito proprio da un'opera del celebre Chrétien de Troyes, *Cligès*.

2.1 Chrétien de Troyes, *Cligès*

Questo romanzo è il secondo dell'autore, e fu con ogni probabilità composto intorno al 1176 (l'ipotesi è avvalorata anche dal fatto che nel testo viene fatto riferimento ad alcuni eventi storici che si svolsero a partire dal 1170).

La trama, nella sua prima parte, racconta delle vicende e dell'amore tra Alessandro, figlio dell'imperatore di Costantinopoli, e Soredamor, sorella di Galvano e nipote di re Artù.

I due giovani si conosceranno durante una spedizione di re Artù e della sua corte in Armorica, e tra loro nascerà un amore intenso destinato però a rimanere segreto e inconfessato per lungo tempo.

Il racconto prosegue con una serie di imprese valorose compiute da Alessandro, per poi, finalmente, culminare nel momento in cui i due innamorati si confessano reciprocamente il loro amore, convolvendo a nozze e dando alla luce un figlio, Cligès.

La seconda parte della narrazione si concentra appunto sulle vicende di questo giovane.

Rientrato in Grecia dopo molti anni, Alessandro scopre che suo fratello minore, Alis, ha preso il suo posto al trono, proclamandosi re.

Alessandro decide di non opporsi a questa decisione del fratello, facendogli però promettere che non avrebbe preso moglie e che il regno sarebbe poi passato a suo figlio Cligès.

In seguito alla morte di Alessandro e Soredamor, tuttavia, Alis verrà meno alla promessa fatta, e si sposerà con Fenice, figlia dell'imperatore di Germania.

Non appena, però, Cligès e Fenice incrociano gli sguardi, tra loro scoppierà una passione bruciante, ma il vincolo matrimoniale contratto dalla ragazza impedisce ai due giovani di coronare il loro amore.

A questo punto entra in gioco Tessala, nutrice di Fenice, ed esperta di arti magiche (che, per questo motivo, è stata spesso associata anche a Medea): avendo Fenice giurato che non sarà mai di nessuno, se non dell'uomo amato, Tessala somministra ad Alis un filtro che gli farà credere di aver giaciuto con la moglie, permettendo così alla fanciulla di conservare la verginità per Cligès.

Dopo una serie di avventure dell'eroe omonimo del romanzo, Fenice, grazie ad un incantesimo fattole da Tessala, si fingerà morta, riuscendo a sopportare anche i dolori lancinanti procurategli

dalle prove a cui la sottopone il marito, che dubita che ella sia realmente morta e sospetta un tradimento.

I due amanti possono allora fuggire, ma verranno scoperti e dovranno cercare rifugio in Bretagna. Poco tempo dopo, tuttavia, Alis verrà a mancare, e i due innamorati potranno fare rientro in patria, sposarsi ed essere incoronati re e regina.

L'episodio del torneo si colloca in una parte centrale delle vicende dei due amanti: ad un certo punto della narrazione, Cligès annuncia alla sua amata che dovrà partire per un viaggio che lo porterà fino in Bretagna, per mettere alla prova la sua abilità come cavaliere e conquistare onore presso la corte di re Artù, in quanto il padre sul letto di morte glielo aveva fatto promettere.

Dopo essersi fatto accordare dallo zio il permesso di partire, Cligès prenderà con sé numerosi compagni e quattro cavalli, «uno bianco, uno sauro, uno fulvo, uno nero».⁵³

Una volta giunto in Bretagna, egli viene a sapere che di lì a poco avrà luogo il torneo di Oxford, della durata di quattro giorni, cui prenderanno parte i cavalieri più valorosi della corte di re Artù.

Determinato a mettersi alla prova, Cligès decide di parteciparvi, dando disposizioni ai suoi scudieri affinché gli procurino tre armature (oltre a quella bianca già in suo possesso, donatagli dall'imperatore al momento della sua nomina a cavaliere) di tre colori diversi: una nera, una rossa e una verde. Ordina inoltre loro di coprire le armature con un telo, dimodoché i passanti che incontrano sul loro cammino non possano vederne il colore.

Giunge il primo giorno di torneo, e tutti i cavalieri si radunano, divisi in due schieramenti. Al centro del campo, per dare inizio allo scontro, si posiziona Sagremor "lo scatenato". Senza attendere oltre, Cligès «salì su Morello, chiuso in un'armatura più nera d'una mora matura: l'armatura era completamente nera»⁵⁴, e gli si fece incontro, battendosi con grande destrezza.

Tutti gli spettatori rimangono ammirati, e ne lodano l'abilità, domandandosi al contempo quale sia l'identità del misterioso cavaliere:

*«Cist s'an vet bien lance sor fautre,
Ci a chevalier molt adroit,
Molt porte ses armes a droit,
Molt li siet li escuz au col.
Mes an le puet tenir por fol
De la joste qu'il a enprise
Vers un des meillors a devise
Que l'en sache an tost cest païs.
Mes cist dom est ? Dont est naïs ?
Qui le conuist ? – Ne gié. – Ne gié.
Mes il n'a pas sor lui negié».
Einz est plus s'armeüre noire
Que chape a moine n'a provoivre.»⁵⁵*

(– Costui avanza bene con la lancia sul calesse; siamo in presenza d'un cavaliere provetto: porta le armi a regola d'arte; lo scudo al collo gli sta assai bene. Ciò nonostante, si può dir pazzo per avere intrapreso la giostra contro uno dei migliori, senza dubbio, che si conoscano in tutta questa regione. Ma chi è? Donde è nativo? Chi lo conosce?

– Io no.

– Nemmeno io.

⁵³ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 188

⁵⁴ Ivi, p. 194

⁵⁵ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 285, vv. 4656-4667

– Neppure io; ma non gli è nevicato addosso; anzi, ha l'armatura più nera d'una tonaca da monaco o da prete).⁵⁶

Dopo lo scontro tra i due, ha inizio il combattimento generale, e, anche in questo caso, Cligès desta la sorpresa e l'ammirazione di tutti grazie alle sue incredibili doti di guerriero.

Chrétien scrive infatti che egli «ha il pregio e la gloria di tutto quanto il torneo».⁵⁷

Terminata la prima giornata di torneo, Cligès, in tutta segretezza, fa ritorno al suo alloggio, stando ben attento a non farsi vedere da nessuno così da non doversi intrattenere a parlare e dover rivelare chi egli sia.

Al fine di mantenere nascosta la sua identità, dà ordine ai suoi scudieri di riporre l'armatura nera in un luogo sicuro, e di esporre sull'uscio della porta l'armatura verde, che avrebbe indossato l'indomani, così da non permettere ad alcuno di individuare la dimora del cavaliere sconosciuto che tanto valorosamente si era battuto quel giorno.

Nel mentre, in città la curiosità dilaga, e tutti si domandano quali siano il nome e la provenienza del cavaliere; persino re Artù in persona invia delle persone a cercarlo, e, quando queste fanno ritorno senza aver trovato alcuna traccia del ragazzo, il sovrano arriva addirittura a pensare che si possa essere trattato di un fantasma:

*Vaslet le quierent plus de vint,
Que li rois i a envoiez.
Mes Cligés s'est si desvoiez
Qu'il n'en truevent nule antresaigne.
Del chevalier li rois se sagne,
Quant reconté li fu et dit
Qu'an ne trovoit grant ne petit,
Qui sache anseignier son repaire,
Ne plus que s'il fust an Cesaire,
Ou a Tolete ou a Quandie.
«Par foi, fet il, ne sai qu'an die,
Mes a grant mervoille me tient.
Ce fu fantosme, se devient,
Qui antre nos a conversé.
Maint chevalier a hui versé,
Et des meillorz les foiz an porte,
Qui ne verront ouan sa porte,
Ne son païs, ne sa contree ;
S'avra chascuns sa foi outree».*⁵⁸

(Più di venti valletti, inviati dal re, lo stanno cercando; ma Cligès si è reso così irreperibile, che essi non ne trovano alcun indizio.

Quando gli fu riferito che non si trova né grande né piccolo che sappia indicare il suo alloggio, quasi che egli si trovasse a Cesarea, a Toledo o a Candia, il re Artù si fa il segno della croce:

– In fede mia – dice – non so che dire, ma me ne meraviglio molto. Può darsi che sia stato un fantasma che si è aggirato tra noi. Molti cavalieri ha rovesciati oggi, e se ne porta la parola d'onore dei migliori, a cui non basterà quest'anno per giungere in vista né della sua porta né del suo paese né della sua contrada, sicché ciascuno avrà mancato di parola).⁵⁹

⁵⁶ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 194

⁵⁷ Ivi, p. 195

⁵⁸ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 287, vv. 4724-4742

⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 195-196

Il giorno seguente, il torneo riprende, e questa volta per la prima giostra a farsi avanti è Lancillotto del Lago, del quale viene precisato che «non è certo vile di cuore».⁶⁰

Cligès gli si fa subito incontro, cavalcando a spron battuto, stavolta con indosso la sua armatura verde, che lo fa apparire «più verde dell'erba del prato»⁶¹, e a cavallo del suo fulvo destriero.

Il pubblico assiste allo scontro con gli occhi pieni di meraviglia, e tutti decretano che questo cavaliere dall'armatura verde è persino più abile del cavaliere vestito di nero del giorno precedente, e che di sicuro è più bello di Lancillotto del Lago.

In breve tempo, Lancillotto è costretto ad arrendersi e a dichiararsi prigioniero di Cligès.

Ha dunque inizio il torneo vero e proprio, e «Cligès quel giorno si comportò così bene, e tanti ne abbatté e ne catturò, che è piaciuto ai suoi il doppio, ed ha avuto lodi doppie di quante ne ebbe il giorno precedente».⁶²

Come il giorno precedente, al termine del combattimento Cligès fa velocemente ritorno al suo alloggio, fa riporre in una stanza l'armatura verde e appendere all'uscio quella rossa, che avrebbe indossato il giorno seguente.

Al terzo giorno di torneo, l'eroe deve confrontarsi con Perceval il Gallese; egli si presenta sul suo destriero spagnolo dal mantello sauro, sfoggiando un'armatura vermiglia.

Ancora una volta, il giovane figlio di Alessandro ha la meglio sul suo avversario, e durante il torneo combatte con il suo consueto ardore.

Al termine della giornata, Cligès ripete l'*iter* dei giorni precedenti, facendo stavolta esporre fuori dalla porta l'ultima armatura rimastagli, quella bianca.

Tuttavia, i sospetti iniziano a serpeggiare, e l'inganno orchestrato da Cligès è presto destinato a cadere:

*Mes or se vont aparcevant
Que par un seul ont tuit esté
Desconfit et desbareté ;
Mes chascun jor se desfigure
Et de cheval et d'armeüre,
Si sanble autre que lui meïsmes.
A parçeü s'an sont or primes,
Et messier Gauvains a dit
Que tel josteor mes ne vit,
Et por ce qu'il voldroit avoir
S'acointance et son non savoir,
Dit qu'il iert, l'andemain, premiers
A l'asanbler des chevalier.*⁶³

*(Senonché, i cavalieri del gruppo maggiore, che lo rammemorano, stanno accorgendosi [...], e dicono e si accorgono che sono stati tutti sconfitti e sbaragliati da un solo, pur se ogni giorno si traveste sotto un'armatura e con un cavallo diversi, tanto da parere un altro: solo adesso se ne sono accorti. E messer Galvano ha detto che non vide mai un tal giostratore; e dice che il giorno dopo sarà lui il primo nello scontro dei cavalieri, perché vorrebbe ottenere la sua dimestichezza e sapere il suo nome).*⁶⁴

⁶⁰ Ivi, p. 196

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ivi, p. 197

⁶³ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp.290-291, vv. 4868-4880

⁶⁴ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 198

Giunge l'ultima giornata di torneo, e Cligès arriva, «più bianco d'un fiore di giglio, con lo scudo tenuto per le corregge, sul bianco cavallo arabo, ben riposato secondo quanto aveva procurato di fare la notte».⁶⁵

Senza attendere oltre, Galvano gli si fa incontro, pronto ad ingaggiare con lui uno scontro.

I due cavalieri arrivano persino a sguainare le spade, e tutti gli spettatori, incluso re Artù, si avvicinano per godere al meglio dello spettacolo.

Dopo molto giostrare, Artù pone fine al combattimento, e chiede a Galvano di domandare al suo avversario misterioso di recarsi con loro alla corte reale.

Cligès accetta di buon grado, e, una volta giunto a corte, quando viene interrogato sulla sua identità, egli finalmente smette di celarsi e la rivela.

Una volta venuto a conoscenza della sua origine, re Artù, insieme a tutti i cavalieri della Tavola Rotonda, dà dimostrazione di tutta la sua gioia, e accoglie il giovane cavaliere con tutti i dovuti onori.

L'episodio è perfettamente esemplificativo del *topos* del cavaliere in incognito, e si situa all'interno di quello che è il percorso di crescita e formazione di un giovane eroe.

Cligès sceglie consapevolmente di mantenere celata la propria identità, cosicché il giudizio di coloro che lo osservano non sia influenzato dalla sua nobile discendenza e dalla fama che precedeva il nome di suo padre.

Il suo scopo è quello di mettersi alla prova e di testare le proprie abilità, sperando, contemporaneamente, di ricevere un riconoscimento di esse da parte del gruppo di combattenti più valorosi del suo tempo: i cavalieri della corte di re Artù.

La sua presenza genera scompiglio tra gli astanti, che si domandano incessantemente quale sia l'identità di un cavaliere così dotato, al punto tale da essere in grado di sconfiggere quattro tra i cavalieri più valorosi della corte durante la fase della giostra, e da sbaragliare un numero indefinito di partecipanti durante il torneo effettivo.

Il mascheramento della sua identità messo in atto da Cligès è perfettamente orchestrato: egli si premura di cambiare destriero ogni giorno, così da non poter essere identificato nemmeno attraverso la cavalcatura, e dà precise indicazioni ai suoi scudieri affinché l'armatura da lui già indossata non rimanga in vista, cosicché nessuno sia in grado di individuare dove egli risieda.

La vicenda assume dei connotati a tratti ironici (secondo una modalità peraltro tipica e molto cara a Chrétien, che fece spesso ricorso all'ironia nelle sue opere): significativo in tal senso è il dubbio sorto a re Artù in persona, che arriva persino a pensare che il cavaliere che tutti hanno visto battersi durante il giorno possa non essere una persona in carne ed ossa, paventando l'ipotesi che possa invece trattarsi di un cavaliere-fantasma.

Il trucco messo in atto da Cligès rischia di essere scoperto al termine della terza giornata di torneo, quando alcuni cavalieri prendono consapevolezza del fatto che ad averli battuti è stato un medesimo combattente, pur con diverse armature e differenti destrieri.

Il meccanismo del disvelamento differito funziona senza intoppo alcuno: al quarto e ultimo giorno di torneo, re Artù non potrà esimersi dall'invitare presso la sua corte un guerriero tanto prode, e, a quel punto, dopo aver ottenuto il riconoscimento tanto agognato, Cligès potrà infine rendere nota a tutti la sua identità.

Per quanto concerne l'aspetto cromatico, è possibile notare come le armature utilizzate da Cligès presentino i colori della triade primaria, con l'aggiunta di un quarto colore, il verde.

Questa peculiare struttura era già stata analizzata nel corso del primo capitolo, ed era presente anche in testi liturgici, come nel precedentemente citato *De sacrosanti altaris mysterio* (1195 ca.) dell'allora cardinale Lotario.

⁶⁵ *Ibid.*

I significati attribuibili a questi colori sono molteplici: il nero è associato al lutto, alla morte (sia in ambito religioso sia profano), ma allo stesso tempo è anche il colore della modestia e della semplicità; il rosso è il colore dell'amore e della passione, ma lo è anche del sangue e dunque della violenza; il verde può essere il colore della speranza, della giovinezza, della vita che sboccia e rinasce (essendo spesso associato alla primavera), ma può anche essere il colore dell'invidia; il bianco, infine, è il colore della purezza, della castità, della bontà d'animo.

I significati di questi colori verranno più ampiamente analizzati nel terzo capitolo, e, come si potrà notare nel prosieguo di questo capitolo, essi ricorreranno ampiamente anche negli altri romanzi presi in analisi.

Del torneo di Oxford, infine, viene detto che esso si svolge lungo un arco temporale di quattro giorni: il dato non deve stupire, in quanto era assai comune il fatto che i tornei si svolgessero durante più giornate, per permettere ai cavalieri di recuperare le forze tra un combattimento e l'altro. Alcuni tornei potevano svolgersi su due giornate, ma più frequentemente essi erano della durata di tre o quattro giorni, talvolta persino di più (Duccio Balestracci ricorda ad esempio che, nel 1449, il signore di Hautbourdin organizzò un "passo d'arme" la cui durata si estese per un intero mese!).⁶⁶

2.2 Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*

Il terzo romanzo del celebre autore viene fatto risalire intorno agli anni 1176-1177, e sarebbe più o meno contemporanea a quella di *Yvain ou Le Chevalier au Lion* (anche se alcuni studiosi, come riporta J. J. Duggan, sarebbero propensi a posticipare di qualche anno questa datazione, spostandola fino al 1186-1189).⁶⁷

Il romanzo si apre con l'irruzione di Meleagant, terribile e malvagio cavaliere, presso la corte di re Artù. Meleagant rivela di star tenendo prigionieri numerosi abitanti del regno di Logres, e ordina al re di affidargli la regina insieme ad un suo cavaliere di fiducia: se tale cavaliere sarà in grado di sconfiggerlo, egli libererà tutti i prigionieri; diversamente, farà prigioniera anche la regina.

Ad offrirsi per combattere in difesa della regina e degli abitanti del luogo è Keu, il siniscalco, il quale però non spicca di certo per la sua abilità in combattimento.

Keu viene infatti rapidamente sconfitto, e Ginevra deve partire al seguito di Meleagant verso il paese di Gorre. Galvano, deciso a salvare la sua sovrana, si lancia all'inseguimento dei due.

Lungo la strada, incontra un cavaliere, che gli chiede di prestargli un cavallo in quanto il suo è ormai esausto dal troppo combattere.

Galvano acconsente, e il cavaliere sconosciuto riparte a tutta velocità, con Galvano che, però, decide di seguirlo.

Ad un certo punto, giunge ad una radura, dove ritrova il cavaliere misterioso ai piedi di una carretta, alla conduzione della quale vi è un nano (nel Medioevo, i nani erano spesso considerati portatori di sventura e simboli di cattivo auspicio): il nano annuncia ai due eroi che, se il loro desiderio era quello di ritrovare la regina, essi sarebbero dovuti salire sulla carretta.

Un'azione del genere avrebbe provocato loro grande onta e macchiato il loro onore, in quanto quel mezzo era destinato al trasporto di criminali, ladri e assassini.

Galvano, che pure nutre un sentimento di profondo rispetto per la regina Ginevra, non può accettare un simile compromesso, mentre l'altro cavaliere – del quale, per il momento, non si conosce ancora l'identità – accetta, noncurante delle conseguenze.

⁶⁶ D. Balestracci, op. cit., p. 44

⁶⁷ Joseph J. Duggan, *The romances of Chrétien de Troyes*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, pp. 15-16

Proseguendo nel racconto, si verrà a sapere che egli è Lancillotto del Lago; l'epiteto di "cavaliere della carretta" gli verrà naturalmente conferito a seguito della decisione da lui presa a seguito della richiesta del nano.

Come viene specificato nel testo, Lancillotto compie questo gesto, per lui assolutamente svantaggioso, in quanto è innamorato della regina Ginevra, e pertanto disposto a tutto pur di trarla in salvo:

*Mes Reisons, quid d'Amors se part,
Li dit que del monter se gart,
Si le chastie et si l'anseigne
Que rien ne face ne anpreigne
Dom il ait honte ne reproche.
N'est pas el cuer, mes an la boche,
Reisons qui ce dire li ose;
Mes Amors est el cuer anclose
Qui li commande et semont
Que tost an la charrete mont.
Amors le vialt et il i saut,
Que de la honte ne li chaut
Puis qu'Amors le comand et vialt.⁶⁸*

([...] ma la Ragione, che è lontana da Amore, gli dice che si guardi bene dal salire, e lo ammaestra e lo ammonisce a non fare e a non intraprendere nulla da cui riceva onta o biasimo. Ragione, che osa dirgli questo, non sta nel suo cuore, ma nella bocca; ma Amore, che è chiuso nel suo cuore, gli comanda e gli ingiunge di salire subito sulla carretta. Amore lo vuole, ed egli vi sale, poiché non gli importa dell'onta, dal momento che Amore glielo comanda e lo vuole).⁶⁹

Il romanzo ha dunque al centro anche le vicende dell'amore adulterino tra Ginevra e il suo fedele Lancillotto, e vedrà il cavaliere protagonista di numerose prove (tra cui anche quella molto nota del Ponte della Spada), che egli dovrà superare per poter donare la salvezza alla sua amata.

Egli vi riuscirà infine, e insieme alla regina potranno far ritorno alla corte di re Artù anche gli abitanti che erano stati resi prigionieri da Meleagant.

Le avventure di Lancillotto, tuttavia, non terminano qui: dopo una serie ulteriore di vicissitudini, Lancillotto sarà infatti nuovamente fatto prigioniero, stavolta con l'inganno, da Meleagant, e tenuto rinchiuso presso la dimora di un siniscalco, che ivi viveva con la moglie.

Mentre egli è lontano, le dame e le damigelle ancora nubili avanzano l'idea di indire un torneo per trovare marito; il torneo viene dunque organizzato dalla dama di Noauz e dalla dama di Pomelegoi, e venne stabilita una data assai lontana affinché vi fosse maggiore affluenza di persone. Nel frattempo, riesce a fare rientro anche la regina Ginevra, che può dunque assistere alla competizione.

A Lancillotto giunge notizia del torneo, e se ne rammarica profondamente, in quanto sa che non potrà prendervi parte e rivedere la sua amata Ginevra.

La moglie del siniscalco, che si è invaghita del cavaliere, si accorge del cambiamento nell'umore e nell'atteggiamento di costui, e, dopo averlo interrogato al riguardo, decide di lasciarlo partire, a patto che egli, al termine del torneo, faccia ritorno presso di lei, cosicché il marito non incorra in una severa punizione qualora Meleagant dovesse accorgersi dell'assenza del prigioniero.

⁶⁸ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 516, vv. 365-377

⁶⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 243

Al momento della partenza, la dama consegna a Lancillotto «le armi di suo marito, che erano vermiglie, e il cavallo, che era meravigliosamente bello, forte e ardito».⁷⁰

Lancillotto si reca dunque nel luogo dove si svolgerà il torneo, e, per non essere riconosciuto da nessuno, prende alloggio in una dimora fuori dalla città e assai umile.

Decide di riposarsi, togliendosi dunque l'armatura e lasciando lo scudo fuori dall'uscio della porta; tuttavia, lungo quella strada era di passaggio un araldo d'armi, il quale, vedendo la porta aperta, si affaccia incuriosito, e nella figura dormiente ivi distesa riconosce subito quella del prode Lancillotto.

Lancillotto gli fa però promettere di mantenere il segreto e di non dire a nessuno che si trova in città per partecipare al torneo; l'araldo promette, tuttavia se ne va gridando che «è arrivato colui che misurerà gli altri a braccia».⁷¹

Arriva il primo giorno di torneo, e Chrétien, secondo un *topos* consolidato, fornisce una descrizione del campo così come si presenta:

*Chevalier vienent dis et dis,
Et vint, et vint, et trante, et trante,
Ça quatre-vint et ça nonante,
Ça cent, ça plus et ça deus tanz ;
Si est l'ansamblee si granz
Devant les loges et an tor
Que il ancomacent l'estor.
Armé et desarmé asanblent ;
Les lances un grant bois resanblent,
Que tant en i font aporter
Cil qui s'an vuelent deporter,
Qu'il n'i paroit se lances non
Et banieres et confanon.
Li josteor au joster muevent,
Qui conpaignons asez i truevent
Qui por joster venu estoient.
Et li autre se raprestoient
De faire autres chevaleries.
Si sont plainnes les praeries
Et les arees et li sombre,
Que l'an n'en puet esmer le nonbre
Des chevaliers, tant en i ot.*⁷²

(Arrivano dieci e dieci cavalieri, e venti, e venti, e trenta, e trenta, e ventiquattro da una parte, e dall'altra novanta, cento di qua, e di là un numero maggiore, e di là due volte tanti: l'assemblea è così grande, davanti alle tribune e tutto all'intorno, che incominciano il combattimento.

*Armati e disarmati si radunano; le lance sembrano un grande bosco, poiché coloro che vogliono giostrare ne fanno portare tante che non si vedevano colà altro che lance e bandiere e gonfaloni. I giostratori si muovono per dare inizio alla giostra, poiché vi trovano molti compagni, che erano venuti per giostrare; e gli altri si apprestavano a fare altri esercizi cavallereschi. Le praterie, i campi arati e i terreni incolti sono così pieni, che il numero dei cavalieri non può essere precisato, tanti ve ne furono).*⁷³

⁷⁰ Ivi, p. 333

⁷¹ Ivi, p. 334

⁷² Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 645, vv. 5600-5621

⁷³ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 335

Entra nel combattimento anche Lancillotto, che dà subito prova della sua incomparabile destrezza, sbaragliando un grande numero di cavalieri. Tutti si domandano chi sia quel cavaliere così abile ed esperto, e Ginevra, che subito sospetta che possa trattarsi del suo amante, istruisce una delle sue damigelle più fidate e scaltre affinché si avvicini a Lancillotto e gli sussurri all'orecchio di combattere al peggio delle sue capacità.

Lancillotto, capendo che il messaggio proviene dalla sua regina, risponde alla damigella che obbedirà senz'indugio, e da quel momento in poi comincia a torneare nel peggiore dei modi, mancando di assestare numerosi colpi e dandosi persino alla fuga.

Gli altri cavalieri, che prima lo temevano, si fanno ora beffe di lui e lo deridono, e l'araldo che il giorno prima lo aveva riconosciuto non può fare a meno di manifestare il suo disappunto.

In questo scenario, l'unica a dimostrare gioia per l'accaduto è la regina Ginevra, che ha avuto così la conferma che quel cavaliere è proprio il suo Lancillotto.

Quella sera, gli abitanti della città si mettono alla ricerca di colui che non sanno essere Lancillotto, e seguitano a dire:

*«Ou est des chevaliers li pire,
Et li neanz, et li despiz ?
Ou est alez ? Ou est tapiz ?
Ou ert trovez ? Ou le querrons ?
Espoir ja mes ne le verrons ;
Que Malvestiez l'a enlacié
Dom il a tel fes anbracié
Qu'el monde n'a rien si malveise ;
N'il n'a pas tort, car plus a eise
Est uns malvés cent mille tanz
Que n'est uns preunz, uns combatanz.
Malvestiez est molt aeisíe,
Por ce l'a il an pes beisíe,
S'a pris de li quan que il a.
Onques voir tant ne s'avilla
Proesce qu'an lui se meist
Ne que pres de lui s'aseíst ;
Mes an lui s'est tote reposte
Malvestiez ; l'a trové tel oste
Qui tant l'ainme et qui tant la sert
Que por s'enor la soe pert».
Einsi tote nuit se degenglent
Cil qui de mal dire s'estrenglent.
Mes tex dit sovant mal d'autrui
Qui est molt pires de celui
Que il blasme et que il despít.⁷⁴*

(– Dov'è il peggiore, il più insignificante, il più spregevole dei cavalieri? Dove è andato? Dove si è nascosto? Dove è andato? Dove lo cercheremo? Forse non lo vedremo mai più, poiché Viltà lo ha cacciato di qui, ove si è caricato di un tale fardello di viltà, che nel mondo non c'è un essere così spregevole. Egli non ha torto, perché un vile sta centomila volte meglio di un prode, di uno che combatte. Viltà è molto condiscendente, e per questo egli l'ha baciata senza contrasto e ha

⁷⁴ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 648-649, vv. 5746-5771

*avuto da lei ciò che ha voluto. Invero Prodezza non si avvili mai tanto [quanto si avvilirebbe] se si mettesse con lui o se si sedesse vicino a lui; ma in lui ha preso del tutto dimora Viltà: ha trovato in lui un ospite che lo ama tanto e tanto la serve che per fare onore a lei perde il suo onore. Così lo scherniscono tutta la notte coloro che hanno la mania di dir male. Ma spesso chi dice male di un altro è molto peggiore di colui che egli biasima e disprezza).*⁷⁵

Il giorno seguente, la regina e le damigelle prendono nuovamente posto sugli spalti, pronte ad assistere alla seconda fase del torneo.

A quest'altezza della narrazione, vi è un'accurata descrizione delle armature e degli scudi indossati dai cavalieri partecipanti: il passo, che si estende per un numero consistente di versi (vv. 5783-5832), è esemplificativo, in quanto, come ricordato nel primo capitolo, i colori delle armature e gli emblemi su di esse disegnati erano un importante segnale di riconoscimento dell'identità e dell'origine dei combattenti:

*Antr'ax dient : «Veez vos or
Celui a cele bande d'or
Par mi cel escu de bellic ?
C'est Governauz de Roberdic.
Et veez vos celui après,
Qui an son escu pres a pres
A mise un aigle et un dragon ?
C'est li filz le roi d'Arragon
Qui venuz est an ceste terre
Por pris et por enor conquerre.
Et veez vos celui dejoste
Qui si bien point et si bien joste
A cel escu vert d'une part,
S'a sor le vert point un liepart,
Et d'azur est l'autre mitiez ?
C'est Ignaures li Covoitiez,
Li amoreus et li pleisanz.
Et cil qui porte les feisanz
An son escu poinz bec a bec ?
C'est Coguillanz de Mautirec.
Et veez vos ces deus delez
A ces deus chevax pomelez
As escuz d'or as lyons bis ?
Li uns a non Semiramis,
Et li autres est ses compainz,
S'ont d'un sanblant lor escuz tainz.
Et veez vos celui qui porte
An son escu pointe une porte,
Si sanble qu'il s'an isse uns cers ?
Par foi, ce est li rois Yders.»
Ensi devisent des les loges :
«Cil escuz fu fez a Lymoges,
Si l'an aporta Piladés
Qui an estor vialt estre adés
Et molt le desirre et golose.*

⁷⁵ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 337-338

*Cil autres fu fez a Tolose
 Et li lorains et li peitrax,
 Si l'en aporta Keus d'Estrax.
 Cil vint de Lyon sor le Rosne :
 N'a nul si boen desoz le trosne,
 Si fu por une grant desserte
 Donez Taulas de la Deserte
 Qui bel le porte et bien s'an cuevre.
 Et cil autres si est de l'uevre
 D'Engleterre, et fu fez a Londres,
 Ou vos veez ces deus arondres
 Qui sanblent que voler s'an doivent,
 Mes ne se meuvent, ainz reçoivent
 Mainz cos des aciers poitevins :
 Sel porte Thoas li Meschins.»⁷⁶*

(Dicono fra di loro:

– Vedete quello che ha una banda d'oro in mezzo a quello scudo di colore rosso? È Governauz de Roberdic. E vedete colui che vien dopo, e che nel suo scudo ha messo, uno vicino all'altro, un'aquila e un drago? È il figlio del re d'Aragona, ed è venuto in questa terra per conquistare pregio e onore. E vedete quello accanto, che così bene assale e così bene giostra, con quello scudo verde da una parte, e ha sul verde dipinto un leopardo, mentre l'altra metà è azzurra? È Ignaures il desiderato, l'innamorato, il piacente. E colui che porta nel suo scudo i fagiani, dipinti becco contro becco? È Coguillant de Mautirec. E vedete quei due allato, con quei due cavalli pomellati, con gli scudi d'oro coi leoni grigi? Uno ha nome Semiramis, e l'altro è il suo compagno, e hanno gli scudi dipinti nello stesso modo. E vedete quello che porta dipinta nel suo scudo una porta, da cui sembra che se ne esca un cervo? In fede mia, è il re Yder.

Così dalle tribune descrivono le armi:

– Quello scudo fu fatto a Limoges, e l'ha portato Pilade, che vuol partecipare al torneo e molto lo desidera e lo brama. Quell'altro fu fatto a Tolosa, insieme alle cinghie e al pettorale; e l'ha portato il conte d'Estraus. Quello è venuto da Lione sul Rodano: non ve ne è uno così buono sotto il trono celeste; e fu donato, in cambio di un gran servizio reso, a Taulas de la Deserte, che lo porta elegantemente e ben si protegge con esso. E quell'altro è lavoro inglese, e fu fatto a Londra, quello in cui vedete quelle due rondini, che sembra che se ne debbano volare via, ma non si muovono, anzi ricevono molti colpi dagli arcieri pittavini: e lo porta Thoas il Meschino.)⁷⁷

Il torneo ha dunque inizio, ma di Lancillotto non vi è nessuna traccia. La regina, allora, invia la stessa damigella del giorno precedente a cercarlo, con la richiesta che Lancillotto si presenti al combattimento e che, come il giorno prima, giostri “alla peggio”.

A Lancillotto non resta nulla da fare se non obbedire, e si reca dunque immediatamente al campo per partecipare allo scontro. Subito coloro che lo avevano visto gareggiare il giorno innanzi, riconoscendolo, cominciano a deriderlo; la regina è invece assai compiaciuta, in quanto ha avuto la definitiva conferma che quel cavaliere è Lancillotto. Richiama dunque a sé la sua damigella, dicendole di recarsi nuovamente dal cavaliere dalle armi vermiglie e di chiedergli di giostrare al meglio delle sue abilità.

⁷⁶ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 649-651

⁷⁷ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 338-339

Lancillotto è ben lieto di accogliere quanto intimatogli dalla donna da lui amata, e procede immantinentemente ad esaudire il desiderio di costei: inizia a giostrare al massimo delle sue forze, in quanto «lo arde e lo infiamma il desiderio di mostrare tutta la sua prodezza».⁷⁸

Coloro che lo avevano schernito rimangono attoniti, mentre Lancillotto si fa largo nella mischia, sbaragliando tutti i cavalieri che incontra lungo il suo percorso:

*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.
Si bien a faire le comance
Et de l'espee et de la lance,
Qu'il n'est riens qui armes ne port
Qu'a lui veoir ne se deport.
Nes maint de ces qui armes portent
S'i redelitent et deportent ;
Que granz deporz est de veoir
Con fet trabuchier et cheoir
Chevax et chevaliers ansamble.
Gaires a chevalier n'asanble
Qu'an sele de cheval remaingne,
Et les chevax que il gaaigne
Done a toz ces qui les voloient.⁷⁹*

(Il cavaliere allora lancia avanti il suo cavallo e fa un assalto contro un cavaliere molto valoroso, e lo colpisce in modo tale che lo butta a terra lontano dal cavallo cento piedi o più.

Comincia a combattere tanto valorosamente con la spada e con la lancia che non c'è uomo che non porti armi che non si diletta a vederlo. Anche molti di quelli che portano armi si dilettono e si divertono di questo; poiché è un gran divertimento vedere come fa stramazze e cadere cavalli e cavalieri insieme. Non si scontra con nessun cavaliere che riesca a rimanere sulla sella del cavallo, e i cavalli che guadagna li dona a coloro che li volevano).⁸⁰

Tale è la foga con cui combatte Lancillotto, che persino Galvano, che pure era molto prode, «[...] mai, per tutta la giornata, [...] entrò nella mischia; poiché gli piaceva tanto guardare le prodezze che faceva colui che aveva le armi dipinte di rosso, che quelle che facevano gli altri gli sembravano del tutto oscurate: in confronto alle sue scomparivano».⁸¹

Le damigelle che stavano assistendo alle imprese di quel glorioso cavaliere, erano a tal punto sbalordite e meravigliate di fronte a tanta bravura da dubitare che la loro bellezza e ricchezza sarebbero state sufficienti per poter essere date in moglie a quell'eroe misterioso; allo stesso tempo, promisero a loro stesse che, se non si fossero potute maritare con lui, non avrebbero mai accettato le nozze con nessun altro.

Alla fine del torneo, tutti decretarono all'unanimità che il cavaliere di rosso vestito era indubbiamente stato il migliore, e cominciarono allora a cercarlo per scoprirne il nome e l'identità.

⁷⁸ Ivi, p. 340

⁷⁹ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 654, vv. 5976-5993

⁸⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 341

⁸¹ *Ibid.*

Tuttavia, Lancillotto alla fine del torneo se n'è andato segretamente, facendo in modo che nessuno lo vedesse: egli deve infatti mantenere fede alla promessa fatta, e fare ritorno alla casa del siniscalco.

Questo episodio differisce per alcuni aspetti da quello precedente: innanzitutto, le giornate di torneo sono solamente due; in secondo luogo, l'armatura indossata da Lancillotto è una sola, egli non la cambia mai.

In questo caso, inoltre, l'identità di Lancillotto non rimane segreta a tutti: a scoprirla sono infatti l'araldo (che tuttavia riesce a mantenere il segreto) e la regina Ginevra. Viene meno anche il meccanismo del disvelamento differito: alla termine del torneo, Lancillotto lascia il campo in gran segretezza, attento a non essere visto da nessuno, e gli altri cavalieri e gli spettatori non verranno così a sapere quale fosse l'identità di un eroe così valoroso e prestante.

Analogamente a quanto narrato nel *Cligès*, invece, Lancillotto combatte per testare il proprio valore: in questo caso, però, egli combatte per una persona in particolare, che brama di rivedere e alla quale vuole dimostrare i suoi meriti come giostratore: si tratta, naturalmente, della regina Ginevra.

La questione del riconoscimento dei meriti cavallereschi si mescola dunque con faccende di ambito amoroso, e la componente dell'amore nei confronti della regina sarà talmente forte da indurre Lancillotto, sotto richiesta della sua amata, a combattere come un vile nella prima parte del torneo.

L'armatura che Chrétien sceglie di far indossare al suo Lancillotto è di colore vermiglio: la scelta, naturalmente, non è casuale, in quanto a questo colore erano associati dei significati ben precisi al tempo. Il rosso è infatti associato a qualità come nobiltà, coraggio e bellezza⁸², ma, soprattutto, è il colore dell'amore, sia esso fisico o contemplativo⁸³; non è dunque un caso che compaia proprio in questo contesto, in quanto Lancillotto si esibisce di fronte alla donna da lui follemente amata.

Il rosso, d'altronde, risulta essere il colore prediletto al tempo: come riporta Pastoureau, in Europa occidentale, tra la metà del XII secolo e l'inizio del XIV, oltre il 60 per cento degli stemmi ha tra i colori che lo compongono anche il rosso⁸⁴; inoltre, «fino alla metà del XIV secolo, tra i nobili il rosso è di gran lunga il colore più usato e sottolinea il gusto ben marcato dell'aristocrazia feudale per tutto ciò che è di questo colore. Anche in Francia, dove nondimeno il re – l'unico a farlo in Occidente – porta uno stemma dal campo azzurro, il rosso supera nettamente il blu».⁸⁵

L'importanza di questo colore è testimoniata anche dai trattati di araldica: nel suo *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, l'araldo Sicillo associa il rosso, che è anche il colore del fuoco, alla nobiltà, e ricorda a tal proposito l'Orifiamma, ovvero lo stendardo della famiglia reale di Francia, di stoffa sui toni del rosso costellata di fiamme dorate; il rosso era originariamente anche il colore degli abiti di avvocati e uomini di legge, in quanto simboleggiante la loro autorità e il loro potere.⁸⁶

Per quanto non abbia esclusivamente valenze positive (sarà un colore radicalmente condannato dalla Chiesa, e anche in alcuni romanzi cavallereschi si ritroverà associato a personaggi non propriamente positivi: ad esempio, in *Meliador*, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, vi è la contrapposizione tra il Cavaliere Blu – Meliador, appunto – e il Cavaliere Rosso, suo avversario; in *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, l'omonimo protagonista dovrà scontrarsi e combattere contro l'effero Esclados le Roux), il rosso mantiene per molto tempo una posizione di prestigio: colore prevalentemente indossato dalle donne (proprio in quanto simbolo di amore e di bellezza), è tuttavia molto in voga anche tra gli uomini, in quanto espressione di coraggio e

⁸² M. Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2016, p. 78

⁸³ Ivi, p. 83

⁸⁴ Ivi, p. 74

⁸⁵ Ivi, p. 76

⁸⁶ *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise* di Sicillo araldo del Rè Alfonso d'Aragona, in Venetia, appresso Lucio Spineda, 1606, pp. 7-8

valore; soprattutto durante i combattimenti, sia che si tratti di tornei, sia di una battaglia vera e propria, il rosso era un colore molto indossato, in quanto, grazie al suo carattere così sgargiante e vistoso, permetteva un'immediata riconoscibilità.

2.3 Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*

Al *Lanzelet* va riconosciuto il merito di essere il primo romanzo di area germanica a trattare le vicende di Lancillotto.

La sua stesura parrebbe dover essere collocata intorno al 1194, ma il suo autore afferma di aver tratto la storia da un testimone in antico francese da datarsi anteriormente.

La vicenda che vede il poeta entrare in possesso del libro è alquanto singolare, ma viene tutt'al più ritenuta plausibile: egli era infatti un frequentatore della corte del duca d'Austria Leopoldo V; nel dicembre del 1192, Leopoldo V, al termine della crociata, catturò Riccardo Cuor di Leone, venendo meno alla regola per cui ogni crociato godeva dell'inviolabilità. Il duca era pronto a cedere Riccardo all'imperatore Enrico IV, con il quale il crociato aveva però numerosi conti in sospeso. Riccardo si vide dunque costretto a pagare un ingente riscatto e a consegnare un certo numero di ostaggi al suo posto.

Tra i prigionieri che lo sostituirono vi era anche Ugo di Morville, che, stando a quanto afferma Ulrich, avrebbe portato con sé un libro contenente la storia poi narrata nel *Lanzelet*. Il poeta sarebbe così riuscito ad entrare in possesso del libro, che avrebbe trascritto in tedesco dal francese.

Nel romanzo di Ulrich, Lanzelet è l'erede del re Pant di Genewis; a seguito della morte del padre, che viene assassinato dai suoi baroni insorti, il protagonista (che a quest'altezza è un bambino di appena un anno di vita) viene messo in salvo da un'ondina, che lo porta con sé nel suo regno subacqueo, popolato da sole donne.

Lanzelet viene qui educato e apprende le arti della caccia e persino della scherma, ma non viene introdotto alle pratiche della cavalleria. Divenuto ormai un ragazzo, egli chiede dunque alle donne che lo hanno cresciuto il permesso di fare ritorno sulla terraferma, per imparare l'uso delle armi e diventare un cavaliere.

Da questo punto in poi hanno inizio le sue avventure e vicissitudini: inizialmente molto impacciato, Lanzelet diventerà con il tempo sempre più abile con la spada, fino a prendere parte e a vincere numerosi tornei.⁸⁷

Il primo ingresso di Lanzelet a corte avviene proprio durante un torneo, della durata di tre giorni: il giovane vi prende parte indossando armature di colori differenti durante le diverse giornate, rispettivamente un'armatura verde, una bianca, e infine una rossa. Riesce a sconfiggere tutti i suoi avversari e, al termine dell'evento, si dilegua senza rivelare la sua identità.

Così come nel *Cligès*, dunque, anche in questo caso si può vedere lo svolgersi di un torneo su più giornate, e si assiste alla rotazione delle armi dell'eroe.

Differentemente dal *Cligès* (ma, come si vedrà nel paragrafo successivo, analogamente all'*Ipomedon* di Hue de Rotelande), in questo caso il torneo non ha una durata di quattro giorni, bensì di tre.

Per quanto riguarda i colori delle armature, pur non comparando qui il nero, si ritrova invece nuovamente il verde (che, come si avrà occasione di constatare, si incontrerà più raramente nei successivi romanzi presi in analisi in questo campione).

Questo colore, pur non essendo diffuso tanto quanto il bianco, il nero o il rosso, ha un'importanza notevole nel Medioevo e nella letteratura del tempo.

⁸⁷ Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 120-121

Come spiega Michel Pastoureau, «[...] la letteratura cortese fa del verde non solo il colore emblematico del mondo vegetale, ma anche quello della gioventù e dell'amore, mentre la cavalleria gli riserva un posto originale sulle vie dell'avventura e nei campi da torneo».⁸⁸

Nell'ambito del torneo (non solo quello letterario, bensì anche quello "reale"), il verde era un colore particolarmente diffuso. I colori che si ritrovavano nei tornei sono spesso anche quelli che si vedevano maggiormente a corte, e, nella gamma dei colori più vividi, a spiccare erano il rosso e il verde.

È significativo il fatto che questo colore abbondasse soprattutto nei tornei (e non nelle giostre), in quanto questi si svolgevano spesso vicino a boschi o su prati estesi: dunque, il verde si ritrovava nelle armature tanto quanto era possibile ammirarlo nel paesaggio che faceva da sfondo all'incontro.

Nei testi letterari, a partire dalla seconda metà del XII secolo, si assiste alla comparsa massiccia della figura del "cavaliere verde": ad esempio, nel caso del *Perlesvaus*, romanzo anonimo degli inizi del XIII secolo, il protagonista Parsifal è affiancato dal fratello Gladwin il Verde, un giovane il cui comportamento a volte avventato fa incappare entrambi in situazioni rischiose; l'esempio più noto è però senz'altro quello di *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, romanzo della seconda metà del XIV secolo dell'anonimo conosciuto come "Pearl Poet". Nel testo, un misterioso cavaliere interamente vestito di verde si presenta alla corte di re Artù, sfidando chiunque ne abbia il coraggio a decapitarlo, a patto però che questo cavaliere acconsenta a farsi a sua volta decapitare un anno e un giorno dopo. A raccogliere la sfida è Galvano, il quale da questo momento in poi dovrà attraversare una lunga serie di avventure.

In questi termini, Pastoureau parla persino di un "topos cromatico": «l'irruzione nel corso del racconto di uno sconosciuto che porta stemma ed equipaggiamento di un certo colore, si para sul cammino dell'eroe e lo sfida».⁸⁹

Questo era inoltre anche il colore comunemente associato alla gioventù, e all'irruenza e impazienza di certi giovani: come si è ricordato nel primo capitolo, ai tornei partecipavano anche molti giovani, desiderosi di affermarsi e di cominciare a conquistare fama e gloria; anche il protagonista del romanzo di Ulrich, quando partecipa al torneo, ha da poco intrapreso la sua carriera cavalleresca. Ciononostante, riesce sin da subito a dare grande prova di sé e delle sue doti, risultando il vincitore della competizione.

In questo caso, tuttavia, Lanzelet non dimostra un grande interesse nei confronti del riconoscimento che potrebbe ottenere da una tale vittoria: analogamente a Lancillotto nel *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes (con la differenza, però, che Lancillotto è costretto dalle circostanze a mantenere segreta la sua identità, ed egli è inoltre un cavaliere già affermato), Lanzelet, al termine del torneo, si dilegua, facendo perdere le sue tracce; la sua identità, dunque, rimane per il momento sconosciuta, rendendo impossibile da parte degli spettatori l'attribuzione delle gesta tanto valorose cui avevano assistito.

2.4 Hue de Rotelande, *Ipomedon*

L'*Ipomedon* è un romanzo cortese scritto nell'Inghilterra anglo-normanna, la cui stesura è ascrivibile ad un periodo compreso tra il 1174 (anno dell'assedio di Rouen, che viene nominato nel testo) e il 1190.

Il suo autore, Hue de Rotelande, afferma di essere originario di Credehulle (località che è stata identificata con l'odierna Credenhill, un villaggio facente parte della contea dell'Herefordshire).⁹⁰

⁸⁸ M. Pastoureau, *Verde. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2020, p. 53

⁸⁹ Ivi, p. 80

⁹⁰ J. L. Weston, *The Three Days' Tournament. A Study in Romance and Folk-Lore*, London, published by David Nutt, At the Sign of the Phoenix, Long Acre, 1902, p. 3

Dopo l'*Ipomedon* scrisse anche un altro romanzo, il *Prothesilaus*, che dedicò al suo patrono, Gilbert Fitz-Badcron, Lord di Monmouth.

Non si tratta, dunque, di un romanzo arturiano, e ciononostante una delle vicende principali del romanzo ruota attorno proprio ad un torneo combattuto in incognito dall'omonimo protagonista, risultando così di notevole interesse per la presente tesi e mettendo in campo implicazioni non trascurabili.

Al fine di fornire tutti gli elementi necessari per un'analisi quanto più accurata possibile del testo, di seguito si riporta la trama generale del romanzo: la giovane principessa di Calabria, nipote di Meleager, re di Sicilia, ha promesso solennemente che si sarebbe sposata solo con il più valoroso dei cavalieri in assoluto; a causa di questo suo voto, è stata pertanto soprannominata "La Fièrè".

Ipomedon, figlio del re di Apulia, venuto a sapere del giuramento fatto dalla giovane, rimane profondamente colpito da una tale dimostrazione di carattere, e si innamora di lei pur non avendola mai incontrata; decide così di recarsi presso la sua corte, mantenendo però celata la sua vera identità e assumendo il ruolo di servitore della giovane.

La ragazza si innamora di lui a sua volta, ma si rifiuta di cedergli, in quanto Ipomedon dimostra di avere molto più interesse per la caccia rispetto alle armi, ed ella non vuole in alcun modo venire meno al suo giuramento.

Ipomedon fa dunque ritorno alla corte del padre, dal quale si fa nominare cavaliere, per poi partire all'*aventure*, così da poter poi essere in grado di dimostrare il suo valore alla Fièrè.

La ragazza, nel frattempo, si trova a dover respingere le richieste sempre più insistenti dei baroni che aspirano alla sua mano. Non potendo rimandare oltre (e con la recondita speranza che tale iniziativa richiami a corte Ipomedon) acconsente ad organizzare un torneo della durata di tre giorni: il vincitore l'avrà in sposa.

L'*escamotage* della giovane si rivela in effetti vincente: venuto a sapere del torneo, Ipomedon fa ritorno al castello de La Fère, pur rimanendo, anche questa volta, in incognito: sarà infatti nuovamente uno dei valletti della fanciulla, e, a seguito di una sua curiosa richiesta, verrà soprannominato *dru la reine*.

Durante le tre giornate del torneo, Ipomedon si allontanerà da corte facendo credere a tutti che si stia recando a caccia, quando, in realtà, una volta giunto sul limitare del bosco, egli indossa la sua armatura e si reca all'incontro.

Per non essere riconosciuto, egli cambierà ogni giorno la sua armatura: il primo giorno indosserà un'armatura bianca, il secondo giorno ne sfoggerà una rossa, mentre il terzo giorno ne avrà una di colore nero.

Al termine del torneo, Ipomedon risulterà il vincitore indiscusso della competizione; tuttavia, all'alba del quarto giorno egli ripartirà da corte senza reclamare la mano della Fièrè, con grande disappunto della ragazza.

Ipomedon si rimette dunque in viaggio, compiendo innumerevoli altre imprese.

Qualche tempo dopo verrà però a conoscenza di una nuova minaccia che incombe sulla principessa di Calabria: Sir Leonin, proveniente dall'India, ha invaso i territori della ragazza ed è determinato ad ottenerla in sposa.

Ipomedon fa dunque ritorno alla corte della Fièrè in qualità di servitore, e, dopo numerose vicissitudini, riesce a sconfiggere Leonin in un duello; il romanzo si conclude con le nozze di Ipomedon e della Fièrè.

Il poema appare strutturato in tre sezioni principali, la prima delle quali è dedicata proprio alla descrizione del torneo, della durata di tre giorni, indetto per trovare il migliore tra i cavalieri, colui che sarà degno di sposare la Fièrè.

Il torneo dei tre giorni era un motivo diffuso nella letteratura arturiana, e l'*Ipomedon* di Hue de Rotelande presenta importanti parallelismi con alcuni di questi testi.

Innanzitutto, è possibile trovare delle affinità proprio con il *Lanzelet*, sia per quanto riguarda la durata del torneo, sia relativamente alla decisione da parte dell'eroe di andarsene alla fine dell'ultima giornata di torneo senza aver rivelato la propria identità.⁹¹

La versione presentata in *Ipomedon* risulta poi essere vicina anche a quanto narrato nel *Partenopeus de Blois* (testo che verrà analizzato successivamente): in entrambi i testi, infatti, il torneo viene organizzato con lo scopo di trovare un consorte alla protagonista femminile del romanzo, e in particolare nel *Partenopeus* il matrimonio appare come il momento cruciale della narrazione (nonostante questa abbia poi un prosieguo).⁹²

Questo motivo, seppur in maniera meno rilevante, era presente anche nell'episodio del "torneo di Noauz" del *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*: originariamente, il torneo era infatti stato indetto affinché le damigelle potessero trovare marito, ma il dato appare presto messo quasi in secondo piano.

Secondo J. L. Weston, sarebbe inoltre riscontrabile un'affinità anche con un episodio contenuto nella prima parte del ciclo del *Lancelot-Graal* (per quanto la vicinanza sia meno marcata rispetto al *Lanzelet* e al *Partenopeus de Blois*): Lancillotto, essendo giunto alla corte di re Artù indossando un'armatura bianca, è dapprincipio conosciuto come Le Blanc Chevalier. Poco tempo dopo, viene fatto prigioniero dalla dama di Malehaut, la quale però lo libera momentaneamente per permettergli di partecipare ad un torneo indetto tra Artù e Galeotto. A questo incontro Lancillotto partecipa con un'armatura vermiglia, compiendo gesta di inesprimibile valore, per poi fare ritorno al castello della dama, senza essere riconosciuto.

Quando i due contendenti si ritrovano una seconda volta, Lancillotto fa il suo ritorno, combattendo questa volta con un'armatura interamente nera. Alla fine, svela la sua identità alla regina Ginevra, rivelandole di essere proprio lui il cavaliere nascosto dietro alle tre differenti armature, e confessandole di aver compiuto quelle valorose imprese in nome dell'amore che prova nei suoi confronti.

Come fa notare Weston⁹³, il parallelismo è meno forte rispetto al *Lanzelet*, in quanto in questo caso non vi sono tre giornate consecutive di torneo, e gli interventi di Lancillotto appaiono distanziati nel tempo, ma l'episodio risulta ugualmente degno di nota.

Ma, soprattutto, il *topos* del torneo dei tre giorni ha importanti riscontri nel folklore popolare: numerosi sono infatti i racconti e le leggende che riportano questo topos, facendo così pensare che la sua origine possa essere proprio questa.

Queste evidenze sono state portate alla luce proprio da J. L. Weston, la quale precisa: «[...] I am quite prepared to be told that tales collected in the nineteenth century are not to be trusted as indications of the sources of twelfth century romance. But in the instance before us the evidence, while of precisely the same nature as in the case of Perceval, exceeds it, both in bulk and extent. The story is not one story, but a large and well-marked group of tales ; the folk-lore parallels affect not one, but many incidents of the romance».⁹⁴

⁹¹ Relativamente alla data di composizione del *Lanzelet* e alla diffusione della sua fonte, J. L. Weston ha scritto: «[...] Thus we know that the French book must have been prior to that date [1194], but so far no one has detected any reference that would enable us to fix the period of composition more accurately. But the character of the romance as we possess it — a collection of episodes, many of them of marked folk-lore character, loosely strung together, and harmonising but ill with each other — makes it highly probable that the constituent parts of the romance had possessed an independent existence prior to being strung together on the slender thread of the hero's personality. It is therefore perfectly possible that the French source of the *Lanzelet* was in existence before Hue de Rotelande wrote the *Ipomedon* ; it is more than possible, indeed, as we shall see, a fact of almost certain demonstration— that the adventure of the Three Days' Tournament had been ascribed to Lancelot, certainly by 1160, and most probably before that date» (J. L. Weston, op. cit., pp. 12-13)

⁹² Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. XIV

⁹³ J. L. Weston, op. cit., p. 10

⁹⁴ Ivi, p. 31; proseguendo nella sua tesi, l'autrice specificherà: «Neither of the poems in which the incident approximates most closely to the folk-tale form, the *Lanzelet* and the *Ipomedon*, appear to have been particularly popular (certainly not the former), judging from the number of manuscripts in which they have been preserved, while

Tra i vari racconti riportati, vi è ad esempio *Le petit berger*, contenuto nella raccolta *Le Contes Lorrains* di Emmanuel Cosquin: in questo testo, dice Weston, «we shall find our tournament adventure in what we may term full fairy-tale story»⁹⁵: una principessa esprime al padre di desiderio di avere un gregge di pecore; il padre le dà il suo consenso, e ingaggia un ragazzo, del quale la fanciulla si innamora segretamente, affinché si occupi degli animali.

Il giovane, durante tre giorni consecutivi, si avventura nel bosco e si batte con tre giganti, i quali indossavano rispettivamente delle armature di acciaio, argento e oro; a seguito della morte dei giganti, oltre ad impossessarsi delle loro armature e dei loro destrieri (anch'essi rispettivamente con il manto d'acciaio, d'argento e d'oro), egli diventa così anche il signore dei loro tre castelli, oltre che delle loro armature e dei loro destrieri.

Quando, tempo dopo, il padre della principessa organizza un torneo per stabilire chi diventerà il marito della figlia, il giovane pastore si presenta in incognito, indossando ogni giorno una delle tre diverse armature; al termine del racconto, egli uscirà vittorioso dal torneo e otterrà in sposa la fanciulla.

Nelle note al testo, Cosquin ne cita una variante, nella quale l'eroe, anziché dover fronteggiare tre giganti, si ritrova alle prese con tre draghi; dopo averli sconfitti, ne ottiene anche i castelli. Le armature presentano i medesimi colori sopra citati, ma i mantelli dei cavalli presentano una differenza: uno di essi è nero, l'altro rosso (fulvo), e l'ultimo bianco. In questo caso, dunque, ritroviamo i colori presenti sia in *Ipomedon* sia nel *Lancelot-Graal*.

Elementi simili si possono ritrovare anche in un'altra leggenda (analizzata da Edwin Sidney Harland nel suo studio *The Legend of Perseus: A Study of Tradition in Story, Custom and Belief*), dove si narra dello scontro con i giganti (che in questo caso sono in numero di otto), di un combattimento di tre giorni contro un drago, e infine di un torneo della durata di tre giorni; la variante è che l'eroe è figlio di un re, innamoratosi di una principessa dopo averne visto il ritratto, e pertanto disposto a cimentarsi in una simile impresa. In questo caso, inoltre, il particolare del giovane che si innamora di una fanciulla senza mai averla vista prima in carne ed ossa rimanda ancora più direttamente ad *Ipomedon*, e al sentimento scaturito nell'omonimo protagonista dopo aver sentito semplicemente parlare della Fièrè.⁹⁶

Alla luce di queste evidenze, *Ipomedon* si conferma dunque una fonte di importante valore per quanto concerne il motivo del torneo e del cavaliere in armi monocromate, presentando inoltre importanti affinità con i testi arturiani.

A tal proposito, proseguendo nel suo studio, Weston mette in evidenza una questione importante per quanto concerne il *Cligès* di Chrétien de Troyes: dopo aver riportato un'ampia casistica in cui un eroe si batte per tre giorni, indossando ogni giorno un'armatura di colore differente, la studiosa deve infatti confrontarsi con il caso più anomalo del *Cligès*, nel quale i giorni di torneo sono quattro, così come i colori delle armature (nero, verde, vermiglio, bianco).

Secondo Weston, «not only is that version demonstrably secondary in itself, but definitely secondary to and dependent upon the *Lancelot* versions. These correspond with the prevailing colours of the folk-tale — black, red, and white, or green, red, and white. The one is the version of the *Prose Lancelot*, the other of the *Lanzelet*. Chrétien not only gives one day too many, but manifestly does so in order to combine the two versions which he, in common with us, knew, and gives both green and black — two colours which are found together in no single version of all the dozens I have read».⁹⁷

Stando a quanto da lei affermato, dunque, il *topos* originario avrebbe previsto tre giornate di torneo, e non quattro come riportato da Chrétien nel *Cligès*: «Chrétien was not dealing directly

the "Tournament" form of the folk-tale is found all over Europe. It is much more reasonable, surely, to conclude that the episode has been borrowed, as so many others have been borrowed, from the stores of popular tradition than to hold that in this case popular tradition has been modified by the influences of a literary cycle» (ivi, p. 37)

⁹⁵ Ivi, p. 21

⁹⁶ Ivi, p. 25

⁹⁷ Ivi, pp. 37-38

with popular tradition, but taking it at second-hand after it had already been modified and worked over in romantic form. To put it tersely, in the Three Days' Tournament we have a folk-tale theme intelligently adapted by the authors of the *Ipomedon* and the *Lanzelet*, and misunderstood and “muddled” by Chrétien». ⁹⁸

Il dato appare di notevole interesse qualora si volesse cercare di risalire alle origini del motivo del torneo combattuto da un eroe in incognito, spesso vestito di un’armatura di un unico colore; in ogni caso, questo schema risulta essere stato oggetto di numerose rivisitazioni nel corso del tempo, come dimostrano i testi presi finora in analisi e come si vedrà anche con i successivi.

Volendo tornare all’*Ipomedon*, il romanzo presenta, come si è visto, tutti gli elementi necessari a renderlo un testimone di notevole interesse per la presente trattazione: l’eroe del racconto si presenta in incognito al torneo, combattendo ogni giorno con armi di colore diverso.

Il meccanismo del disvelamento differito non verrà messo subito in atto: la sua identità verrà infatti svelata solo molto tempo dopo, quando egli si presenterà alla corte della Fièrè per la terza volta, deciso a salvarla dalla minaccia di Sir Leonin; a conclusione del torneo, infatti, Ipomedon farà perdere le sue tracce, senza rivelare a nessuno la sua identità.

Vi è una variante inedita rispetto ai testi precedentemente analizzati riguardante il ruolo assunto da Ipomedon alla corte della Fièrè: Ipomedon, infatti, pur essendo un aristocratico ed un futuro erede al trono, si presenta alla corte della principessa di Calabria per ben tre volte in qualità di valletto, senza mai rivendicare la sua nobile ascendenza, che verrà rivelata solo alla fine del racconto.

Questo elemento costituisce dunque una novità rispetto agli altri testi, nei quali gli eroi, pur celando il loro nome e la loro origine, si presentavano tuttavia sempre in veste di cavalieri.

Nel poema è inoltre centrale il tema dell’anonimato.

In questo testo, così come negli altri presi in considerazione, la decisione da parte del cavaliere di mantenere l’anonimato viene vista principalmente come indice della sua grandezza d’animo ed elevatezza morale, in quanto egli non cerca riconoscimento o validazione esterna per le sue prodezze, bensì gli è sufficiente acquisire consapevolezza del proprio valore.

Maria Bendinelli Predelli, a tal proposito, afferma però che «qui il tema è insistito fino ai limiti dell’inverosimiglianza, dell’irragionevolezza, e dà luogo a non poche situazioni *cocasses*». ⁹⁹

In effetti, il romanzo presenta numerosi episodi che vengono trattati con toni burleschi e umoristici, con l’intento di suscitare il riso nel lettore: ad esempio, si percepisce dell’ironia nel modo in cui alcune consuetudini previste dalla *fin’amor* sono affrontate, così come il ruolo di *dru* assunto da Ipomedon appare comico.

Ciononostante, «[...] il senso dell’onore di Ipomedon non è mai devalorizzato, anzi è esaltato. Di Ipomedon non si dice soltanto che vince tutti i tornei a cui partecipa, ma se ne mette a fuoco il coraggio, anche quando si trova a mal partito». ¹⁰⁰

Per quanto riguarda la modalità secondo la quale vengono descritte le porzioni del testo dedicate al torneo dei tre giorni, secondo Maria Bendinelli Predelli sarebbe evidente la volontà da parte dell’autore di creare un *climax*: pertanto, durante il primo giorno vi è un cavaliere che spicca su tutti; il secondo giorno un cavaliere, che sembra non essere lo stesso del giorno precedente in quanto porta un’armatura di un diverso colore, combatte con ancora maggior destrezza e valore di quello del giorno avanti; infine, il terzo giorno, un cavaliere con un’armatura ancora di un colore diverso, si batte ancora più abilmente rispetto ai due dei giorni precedenti.

Tuttavia, «la superiorità delle gesta appare piuttosto affermata dal narratore che dimostrata [...]». Non c’è dubbio che il narratore tenda a trasmettere il senso di una progressione, che è ottenuta con

⁹⁸ Ivi, p. 43

⁹⁹ Hue de Rotelande, op. cit., p. XIX

¹⁰⁰ Ivi, p. XXVIII

l'entusiasmo del pubblico intradiegetico che, di giorno in giorno, si meraviglia ed esalta le gesta dell'eroe». ¹⁰¹

Coerentemente con il ruolo che ha deciso di adottare, la sera precedente al torneo Ipomedon si finge disinteressato al riguardo, attirandosi così gli scherni delle damigelle della Fièrè:

*«Dame, or les lessez turneer,
E jeo revoil aler chacer;
Certes, n'avra coup ne colee
Quant revendrai od ma menee.»
Atant s'en est de iloc parti ;
Les puceles ki l'unt oi
Mut unt de lui gabé e ris,
Dient : «Oiez, dame, quel pris
Vostre dru cuveite a aveir !
Ne vout gueres coups receveir.
Dehez ait or sa grant beauté
Quant tant i ad poi de bunté !
Mar fut sun sens e sun servise,
Unc beauté ne fut pis asise.»
Ne grant beauté ne grant richesce
Ne esgardnt gueres a pruësce,
Ne lur chaut, li vilains dist veir,
U il se volent aseer ;
Beauté, richesce ne ambleüre,
U s'aseent, ne prenent cure.» ¹⁰²*

*(«Signora, lasciateli pure fare il torneo,
io quanto a me voglio tornare a cacciare;
di certo non avrò subito colpi né collate
quando tornerò con il mio seguito.»
E si è allontanato da lì;
le damigelle che l'hanno sentito
lo hanno schernito e riso di lui,
dicono: «Sentite, signora, a quale pregio
aspira il vostro cavaliere!
Non vuol ricevere colpi.
In malora ormai la sua gran bellezza,
dal momento che ha così poca valentia!
In malora il suo senno e il suo servizio,
bellezza non fu mai tanto mal collocata.»
Né gran bellezza né gran ricchezza
tengono conto della prodezza;
non guardano, dice bene il villano,
dove vanno a posarsi;
né bellezza né ricchezza né portamento
fanno attenzione a dove si posano.) ¹⁰³*

¹⁰¹ Ivi, p. XXV

¹⁰² *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 221-222, vv. 3481-3500

La mattina seguente, tuttavia, Ipomedon si prepara in gran segreto per partecipare al torneo: si reca fino al bosco, dove il suo fedele compagno Tholomeu lo aspetta per prendere il suo posto a caccia. Ipomedon, in occasione della prima giornata del torneo, indossa un'armatura bianca, così come di colore bianco sono le sue armi e il suo destriero. Egli è «bianco come la neve, veramente bello». ¹⁰⁴ L'arrivo di Ipomedon al torneo non passa di certo inosservato, e la Fièrre, incuriosita, si domanda chi sia quel cavaliere così fulgido e splendente nella sua armatura. Il giovane si batte con singolare coraggio, sbaragliando numerosi avversari, e inviando come dono alla Fièrre un cavallo e un prigioniero (vv. 3730-3772). Egli non si riposa mai, è inarrestabile, e si batte tanto abilmente da suscitare l'entusiasmo di coloro che hanno la fortuna di combattere nella sua stessa squadra:

*Pur cel nostre blanc che valer
Sunt cil dehors e balt e fer ;
Vus savez ben, ço est la sume,
Ke par le cors d'un sul prudme
Est une ost tut aseüree,
Par un malveis desbaratee ;
Le cors d'un hume grant liu tent,
En guerre mut suvent avent.
Reüsez sun mut cil dedenz,
Mut i unt perdu de lur genz ;
Plusurs folement se desreient,
Fflatissent e se descunreient,
Aukettes laschement se vengent,
Mut se esparpeillent e desrengent.* ¹⁰⁵

*(Per merito di quel nostro bianco cavaliere,
quelli di fuori sono tutti imbalanziti;
sapete bene che, per farla breve,
per la presenza di un solo valoroso
una schiera intera è assicurata,
e per uno codardo è sbaragliata;
la presenza di un solo uomo ha grande importanza,
in guerra questo succede molto spesso.
Esausti sono quelli di dentro,
molta della loro gente hanno perduto;
molti si agitano follemente,
si gettano a terra e si disperano,
alcuni si vendicano con cattiveria,
molti si sparpagliano e lasciano i ranghi.)* ¹⁰⁶

Al termine del torneo, Ipomedon si allontana senza essere visto.

¹⁰³ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 86, vv. 3481-3500

¹⁰⁴ Ivi, p. 88, v. 3568

¹⁰⁵ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, p. 245, vv. 4007-4020

¹⁰⁶ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, pp. 98-99, vv. 4007-4020

Tutti lo cercano, persino la Fièrè invia Jason, il suo fidato consigliere, alla ricerca del valoroso eroe, ma nessuno è in grado di rintracciarlo:

*Meleager, li vaillanz reis,
Il refist asez ke curteis,
Mut ad evenié par la terre
Pur nostre blanc chevaler quere ;
Mut l'unt demandé, mut l'unt quis,
Par la cité, par le païs,
N'est dedenz ne dehors truvé.
A merveille est de lui parlé,
Tuit se tenent a desceü
Kar nuls ne saveit ke il fu ;
Il n'i out parlé de nului
De pruësce fors de cestui,
De quanqes nuls le feïst ben,
Ffors sul de lui n'out parlé ren ;
Tut cil dehors en sunt dolenz
E si resunt tut cil dedenz.¹⁰⁷*

*(Meleager, il re valente,
anche lui le ha fatto cortesia,
molti ha mandato per tutto il paese
a cercare il nostro bianco cavaliere;
hanno chiesto di lui, lo hanno cercato dappertutto,
per la città, per il paese,
non l'hanno trovato né dentro né fuori.
Si parlava di lui con grande ammirazione,
e si sentivano come ingannati
perché nessuno sapeva chi fosse;
non furono rammendate le prodezze
di nessun altro che di lui,
né si parlava di quello che fosse stato fatto di bello
se non per quello che aveva fatto lui;
tutti quelli di fuori sono dispiaciuti
e così tutti quelli di dentro.)¹⁰⁸*

*[...]
Ne se sout nuls issi cuvrir ;
Se il fut pruz, ne s'en vanta mie,
Ço fu duple chevalerie.¹⁰⁹*

*([...]
nessuno seppe nascondersi così bene;
se era stato prode, non se ne vantava mica,*

¹⁰⁷ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 255-256, vv. 4247-4262

¹⁰⁸ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 104, vv. 4247-4262

¹⁰⁹ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, p. 256, vv. 4268-4270

*questo fa doppia cavalleria.)*¹¹⁰

Il giorno seguente, Ipomedon ripete il medesimo *iter* del giorno avanti: questa volta, però, per non rischiare di essere riconosciuto, indosserà un'armatura vermiglia, accompagnata da armi vermiglie, e monterà un cavallo sauro.

Anche durante questa giornata di torneo, egli si distingue per il suo valore, risultando in assoluto il migliore tra tutti i cavalieri. La Fièr non può fare a meno di notarlo, e pensa che, se ella non fosse così fedele al suo *dru* (la ragazza, infatti, non è naturalmente a conoscenza del fatto che sotto a quell'armatura si celi proprio il "suo" Ipomedon), dovrebbe senz'altro concedersi in sposa al cavaliere vermiglio, in quanto egli è indubbiamente il più prode tra tutti (vv. 4793-4800).

Le gesta di Ipomedon, così come il furore e la confusione che predominano nella mischia del torneo, vengono descritte con abbondanza di dettagli dall'autore:

*Ipomedon atant nel lesse,
A cuilte de esporne se eslesse,
A ceus dehors porte un cembel,
Par grant orguil e par revel ;
Murt ert dure cele envaie
Kar nuls d'eus autre n'esparnie.
Dunc veïssiez fere asanblee,
Meint ruste coup, meinte colee,
Meint chef parmi esquarteré,
Meint oscis e maint afolé
E meint nafré par mi l'eschine,
Meint feru par mi la peittrine ;
Meint cheval curt par cel estur,
Estraer void de sun seignur,
E meinte lance i ad frossee
E meinte cele i ad voidee,
Meinte sambue dessiree,
De vermeil sanc envoluee,
Meint bon escu tut estroé,
Pleié meint heaume e enfundé
Et meint bon hauberk demaillé
E meint brant furbi pescée,
Meint peitral rumpu e meint frein
E meinte cengle e meint lorein,
Meint arçun fret e meinte sele ;
Meint hume i chet, meint i chancele,
Meint i trebuche en icel pré,
Li un mort, li autre nafré.
Dire pot l'um, unc ne nacqui
Cil ki tant riche turnei vit.*¹¹¹

*(Ipomedon intanto non smette,
a forza di speroni si slancia,
a quelli di fuori lancia un attacco*

¹¹⁰ Hue de Rotelände, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 105, vv. 4268-4270

¹¹¹ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelände (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 280-281, vv. 4817-4846

*con gran fierezza e grande impeto;
formidabile è quell'assalto,
che non risparmia nessuno di loro.
Là avreste visto una mischia tremenda,
ruvidi colpi, spade sul collo,
teste spaccate in due,
quelli uccisi e quelli mutilati,
e molti feriti sulla schiena
e molti colpiti in mezzo al petto;
i cavalli scorrono per lo stormo,
perduti, privi del loro padrone,
e tante lance vi furono rotte,
e tante selle vuotate,
e tante coperte stracciate,
avviluppate nel sangue,
tanti forti scudi tutti forati,
tanti elmi piegati e distrutti
e tanti usberghi smagliati
e tanti brandi forbiti spezzati
tanti pettorali rotti e tanti freni,
tante redini e tante cinghie,
tanti arcioni e tante selle rotti;
tanti uomini cadono, tanti barcollano,
tanti franano su quel prato,
gli uni morti, gli altri feriti.
Si potrebbe dire che nessun uomo nato
vide mai un così ricco torneio.)¹¹²*

Lo scontro è descritto in tutta la sua violenza e sanguinosità.

Considerato quanto si è detto nel primo capitolo, ovvero che i tornei “reali”, pur replicando in qualche forma le dinamiche di guerra, erano tuttavia dei momenti in cui la brutalità cercava di essere contenuta e i danni limitati al minimo (tanto che erano diffuse lance con le punte arrotondate per evitare che potessero essere inflitte ferite gravi o mortali ai cavalieri), il lettore si trova qui davanti ad uno scenario ben differente: nel torneo letterario, dunque, le dimostrazioni di ferocia potevano anche essere esasperate, al fine anche di esaltare ulteriormente il valore dell'eroe protagonista, che riesce a primeggiare in un contesto così pieno di insidie e pericoli.

La prodezza del cavaliere vermiglio è ormai ben evidente agli spettatori e alle spettatrici (compresa la Fièrè), e nessuno riesce a staccargli gli occhi di dosso, tanto sono sorprendenti le sue abilità.

Al termine della giornata, la giovane chiede nuovamente al suo consigliere di mettersi alla ricerca del cavaliere; tuttavia, i tentativi di Jason risulteranno vani, in quanto Ipomedon è riuscito ancora una volta ad allontanarsi dal torneo senza essere visto da nessuno.

Quella sera, tutti parlano di lui, e si dicono dispiaciuti e contrariati per non essere stati in grado di rintracciare un così valente guerriero:

*Asez est quis e mut cherchez,
Mes il se en veit seinz e heittez ;*

¹¹² Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 118, vv. 4817-4846

*Tut cil de l'host mut s'en aïrent
Kar veer forment le desirent,
N'i out nul dedenz ne dehors
Ki parlout fors de sun sul cors,
Ne quid ke nului riens i die
Ffors sul de sa chevalerie.
Ipomedon n'en tent a ren,
Se il dient u mal u ben ;
Ço m'est avis, semblant en fet
Quant si celeement s'en vet.*¹¹³

*(Molti lo cercano e ne chiedono,
ma lui se ne va sano e allegro;
tutti gli armati ne sono crucciati
perché hanno una gran voglia di conoscerlo.
Non c'era nessuno né di fuori né di dentro
che non parlasse d'altro che di lui,
e credo che nessuno ne dica qualcosa
che non sia della sua bravura cavalleresca.
Ipomedon non si preoccupa per niente
che dicano (di lui) male o bene;
– io dico, lo si capisce bene
dal momento che se ne va così di nascosto.)*¹¹⁴

Il giorno seguente, all'iniziare del torneo, Ipomedon si presenta indossando un'armatura nera, a cavallo di un destriero nero, e con lo scudo, la lancia e un'insegna anch'essi neri.

Al pari dei due giorni precedenti, egli combatte in modo assai valoroso, tanto da sembrare anche più esperto e valoroso del cavaliere dall'armatura vermiglia del giorno precedente.

La Fièrè, tuttavia, vedendo che nemmeno durante quest'ultima giornata di torneo il suo *dru* si è presentato (o almeno, questo è quello che lei crede; la fanciulla sperava infatti che il suo innamorato si sarebbe presentato agli incontri, così da darle prova del suo valore come cavaliere e da poter così essere considerato un degno partito per il matrimonio), si lascia andare alla disperazione, e si pente di essere stata così orgogliosa nelle sue richieste e così salda nelle sue pretese.

La battaglia assume dei connotati feroci anche in questo caso:

*La dehors cumence le estur,
Le plus fort ke unkes fust veü,
Guaaigné i out e perdu
Meint bon destrer, meint' armeüre.
La medlee est e fiere e dure ;
Cil dehors le funt ben asez,
Ceus dedenz unt mut reüsez,
Vers la chauceee les unt mis,
Meint i unt abatu e pris
E defulé meint bon vassal.
Drias returne e prent estal,*

¹¹³ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 300-301, vv. 5289-5300

¹¹⁴ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 129, vv. 5289-5300

*La banere en terre fïcha,
Od lung' aleine un corn suna,
Sa gent ralie envirun sai
E recumence le turnei ;
La force a ceus dehors i crest,
Tuz les derengent, ki k'en peist.
Ipomedon d'un val revent
E une lance en feutre tent,
U il out fet une medlee,
N'out fors un poi de gent armee ;
Minos, le cunte de Bretaigne,
Out descumfit od sa cumpaigne,
Vers le turnei vent a espleit.¹¹⁵*

*(Di fuori comincia la mischia,
la più feroce che mai si sia vista.
Vi furono conquistati e perduti
tanti buoni cavalli, tante armature;
la mischia è fiera e violenta;
quelli di fuori hanno la meglio,
quelli di dentro sono molto affaticati,
sono respinti verso il terrapieno,
molti sono abbattuti e fatti prigionieri,
e rovinati molti buoni vassalli.
Drias si volta e prende posizione,
ficcò l'insegna per terra,
con grande forza suonò a lungo il corno,
raduna la sua gente intorno a sé
e ricomincia il torneo;
la forza a quelli di fuori cresce,
tutti lo attaccano, dispiaccia o no.
Ipomedon ritorna da una valle
– e tiene una lancia sulla resta –
dove era entrato in una mischia,
(ma) non c'era che poca gente armata;
Minos, il conte di Bretagna,
aveva sconfitto con la sua compagnia,
e torna al torneo di corsa.)¹¹⁶*

Ipomedon, naturalmente, primeggia su tutti, al punto tale che Ismeine, l'ancella di fiducia della Fièr, rivolge queste parole alla sua signora:

*«Veez la le neir chevaler,
En tut le mund n'at nul si fer ;
Dame, esgardez cum se demeine,
Sun cors pur vus asez i peine,
N'avez mie del tut failli*

¹¹⁵ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 323-325, vv. 5822-5845

¹¹⁶ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 142, vv. 5822-5845

*Se cestui avez a ami ;
Se vers vus valt chevalerie,
M'est vis, cist ne vus perdra mie.*¹¹⁷

«Guardate laggiù il cavaliere nero;
in tutto il mondo non ce n'è uno così forte;
signora, guardate come si dà da fare,
il suo corpo per voi sopporta tante fatiche;
non vi trovereste mica male
se aveste questo per amico;
se per voi conta il valore cavalleresco
mi pare proprio che questo non vi perderà.»¹¹⁸

Nonostante venga ferito da re Meleager, Ipomedon risulta comunque essere stato il migliore di tutto il torneo.

Prima di far perdere nuovamente le sue tracce, l'eroe si avvicina a Jason, chiedendogli che porti i suoi saluti alla Fièrè, e di dirle che «da quando la conobbi / sempre sono stato suo, e lo sarò, e lo sono, / e per sempre sarò al suo servizio [...]».

A questo punto, Jason comprende chi sia colui che si cela dietro all'armatura, e supplica Ipomedon di restare; diversamente, la Fièrè ne sarebbe profondamente addolorata; ma Ipomedon ha già ripreso il suo cammino.

L'identità del cavaliere, anche in questo caso, viene dunque scoperta solo alla fine del torneo: Ipomedon è riuscito a mantenerla celata per tutte e tre le giornate del torneo grazie all'espedito della rotazione delle armature; ricominceranno ora le sue avventure, e bisognerà attendere ancora numerosi versi prima della celebrazione delle sue nozze con l'orgogliosa erede al trono di Calabria.

2.5 Jean Froissart, *Meliador*

Meliador è un romanzo cavalleresco arturiano a tutti gli effetti, databile al XIV secolo, e più precisamente negli anni compresi tra il 1383 e il 1388.

Il romanzo pare essere stato composto su richiesta di Venceslao di Boemia (1337-1383), duca di Lussemburgo e duca consorte di Brabante (avendo sposato, nel 1355, Giovanna di Brabante).

Come si può evincere dalla datazione, tuttavia, la stesura del testo non è stata tuttavia ultimata dal suo autore prima della morte del committente.

Jean Froissart, in realtà, era noto principalmente per la sua attività di storico e di cronista: egli è ricordato in particolar modo per le sue *Chroniques*, frutto di un'intensa attività di scrittura svoltasi in un arco temporale compreso tra il 1360 e il 1400.

Tuttavia, come fa notare Peter F. Dembowski, spesso si tralascia il fatto che Froissart aveva originariamente iniziato la sua carriera in qualità di poeta: «He began his writing career as a poet; and, especially during the earlier period of his creative life (from approximately 1360 to 1375), he wrote a great many lyric poems and several longer narrative-allegorical verse compositions known as *dits* (or as *ditties*, *dittiers*, *traittiés*, *traittiers*). Most important, some time in the middle

¹¹⁷ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 328-329, vv. 5927-5936

¹¹⁸ Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bordinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 144, vv. 5927-5936

of his career (from roughly 1375 to 1385), he found enough time and enthusiasm to write or, more probably, to rewrite a long Arthurian verse romance which he had begun earlier». ¹¹⁹

La scoperta del romanzo di Froissart è piuttosto tarda: nel 1891, lo storico francese Auguste Longnon, esaminando alcuni registri giuridici, si accorse che le sovraccoperte e le legature di questi testi riportavano quattro brevi frammenti «of an old French poem written in octosyllabic rhymed couplets». ¹²⁰ Longnon fu in grado di stabilire che questi frammenti appartenevano al romanzo citato da Froissart nelle *Chroniques* e nel *Dit dou Florin*.

Seguirono ulteriori scoperte, che permisero di risalire al testo nella sua quasi totalità, fatta eccezione per l'ultimo manoscritto, a noi non pervenuto.

A colpo d'occhio, di questo romanzo colpisce sicuramente la sua notevole estensione: *Meliador* consta infatti di ben 30.500 versi, e al suo interno si intrecciano le storie di numerosi personaggi; la trama risulta dunque molto articolata, in quanto alla vicenda principale si alternano altri episodi e "sottotrame".

Per questo motivo, il romanzo è stato spesso accusato di presentare elementi di incoerenza e di risultare eccessivamente intricato per poter essere letto in modo scorrevole.

Nonostante sia indubbio il fatto che *Meliador* presenti una trama molto articolata, è tuttavia possibile individuarne una struttura di base: la storia, infatti, appare divisa in quattro parti principali, che corrispondono ai quattro grandi tornei che si svolgono nel corso della narrazione.

Meliador è l'eroe principale del testo, ma alla sua vicenda si intrecciano anche quelle degli altri cavalieri arturiani.

Questi grandi tornei sono stati indetti al fine di stabilire quale sia il migliore tra i cavalieri, e dunque l'unico degno di ottenere la mano della bella Hermondine.

La fanciulla, unica figlia del re di Scozia, subisce infatti da tempo le insistenti *avances* di Camel di Camois, un cavaliere dai modi spesso irruenti e tutt'altro che cortesi. Su consiglio di Florée (cugina, nonché amica e consigliera di Hermondine), la ragazza chiede dunque che venga organizzato un torneo, al quale dovranno partecipare quanti più cavalieri possibile, per stabilire chi debba, infine, prenderla in sposa.

Il torneo è proclamato congiuntamente dal re di Scozia e da re Artù; la data di inizio è fissata al 14 Agosto, e la durata sarà esattamente di cinque anni.

Per poter prendere parte all'evento, i cavalieri devono seguire delle regole ben precise: essi possono infatti portare con sé un solo scudiero, e, cosa ancora più importante, devono mantenere incognita la loro identità per tutta la durata della competizione.

I cavalieri verranno giudicati nelle loro abilità da una giuria, composta da dodici cavalieri, sei dei quali appartenenti alla corte di re Artù, i restanti sei provenienti dalle schiere del re di Scozia.

Al loro arrivo sul luogo del torneo, i rappresentanti del regno di Scozia portano con loro uno scudo raffigurante una damigella vestita con abiti blu, con il capo ornato da una corona d'oro: è una rappresentazione di Hermondine, la cui mano ed eredità costituiscono il premio più importante di tutto il torneo.

Meliador, che si trova alla corte del re di Bretagna, decide che parteciperà al torneo, e, in onore della fanciulla, sceglie di presentarsi al combattimento proprio con un'armatura blu (nel corso del romanzo, infatti, egli sarà spesso identificato come Le Chevalier Bleu) e con uno scudo raffigurante un sole dorato.

Al primo torneo, che si svolge vicino al castello di La Garde, partecipano circa 200 cavalieri, tutti in incognito.

Il vincitore del primo torneo è proprio Meliador, identificato appunto come Bleu Chevalier, oppure come Chevalier au Soleil d'Or.

Le sue abilità in battaglia risultano presto evidenti, e suscitano stupore tra spettatori e spettatrici:

¹¹⁹ P. F. Dembowski, *Jean Froissart and his Meliador. Context, craft, and sense*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1983, p. 13

¹²⁰ Ivi, p. 18

*La veïssiés hiraus venir
 Et criier hault, a plains eslais :
 «Au bleu chevalier est huimais
 «Li honneur dou tournoy sans doubte,
 «Car il n'i a si forte route
 «Qu'il ne passe par son bien fait !»
 Ensi de li grant compte on fait,
 Et bien l'acquiert par vasselage.
 Florée, la belle et la sage
 Qui as fenestres s'apoiit,
 Moult tres volentiers le veoit
 Ablement aler et venir,
 Et le grant tournoi envaïr,
 Uns cachier et aultres abatre,
 Et de l'espée biel combatre.
 N'i a nul qui a lui se mette.
 Moult le loe en coer la parfette,
 Et dist qu'il a bien ordenance
 D'avoir vertu et grant vaillance,
 Plus que chevalier qui la soit.¹²¹*

Vi è tuttavia anche un altro cavaliere che si distingue per le sue doti: egli è il Cavaliere Rosso, che risponde al nome di Agamanor.

Al termine della giornata di torneo, quando si riuniscono per decidere il vincitore, i giudici e le dame disquisiscono a lungo relativamente a chi sia stato il migliore, ma, alla fine, non vi sono dubbi: il più valoroso è stato proprio il Cavaliere Blu.

*Dou milleur cascune parla,
 A son avis bien et a point.
 Illuecques n'oublia on point
 A parler dou bleu chevalier
 Et dou rouge aussi. Tout premier
 Furent cil doi la mis avant,
 En remoustrant leur couvenant
 Et comment cascuns l'avoit fait.
 Bien examina on leur fait,
 Et des autres chevaliers tous
 Des prisonniers et des rescous.
 La estoit cascuns, quant g'i vise,
 Renommés selonch sa devise
 Tele dont il estoit armés.
 Bien XL en a on nommés
 Qui faisoient moult a prisier.
 La couvint maint pourpos briesier,
 Ançois c'acordes fust li pris.
 [...]
 Et dit : «Chils qui le doit avoir
 «Et qui l'a conquesté de droit,*

¹²¹Jean Froissart, *Méliador*, New York, Johnson Reprint Corporation, vol. 1, p. 196, vv. 6842-6861

*«Qui demander le me vodroit,
 «Je li diroie sans targier.
 «On l'appelle le chevalier
 «Bleu, armé au cler solet d'or.
 «Son nom ne voel je pas encor
 «C'on reconnoisse, il n'est pas heure».
 Mais toutes fois tant on l'onneure
 Ques, de pris et de renommée,
 C'est le meilleur pour la journée.¹²²*

Il secondo torneo viene indetto da Patris, duca di Cornovaglia, su incitazione di sua figlia, nonché sorella di Meliador, Phenonee.

Anche in questo caso, a prendervi parte sono numerosi cavalieri, ma si riscontra una grande assenza: a non partecipare è infatti proprio Meliador, in quanto al momento del suo svolgimento si trova in viaggio.

Il vincitore di questo secondo torneo è dunque Agamanor, proveniente dalla Normandia: egli è proprio il Cavaliere Rosso che si era conteso la vittoria del primo torneo con Meliador.

Vedendolo combattere, Phenonee si innamora perdutamente del cavaliere, pur non conoscendone l'identità.

Le gesta del Rouge Chevalier vengono lodate da tutti gli spettatori:

*Agamanor trop bien tournoie;
 De l'espée que biel manoie
 Hyaumes et guaffes desront.
 Toutes ses ententions sont
 Que le pris ara pour le jour.
 Il ne prent mies son sejour
 En I lieu. mes toutdis chevauce.
 Chevaliers abat et encauce,
 Et les porte tous jus a terre.
 Ses bras sont tel qu'il font bien guerre ;
 Li plus le fuient et ressongnent.¹²³*

*Agamanor n'a pas le grasce
 De Phenonée seulement,
 Mais l'a de tous chiaus proprement
 Qui tournoient et qui le voient.
 Li bon chevalier qui savoient
 La les dames qui les regardent.
 Saciés que pas ne retardent
 De ferir et frapper avant.¹²⁴*

Uno dei punti cruciale del romanzo, però, si ha con il terzo torneo, chiamato “torneo di Signandon” (dal nome del castello che sorge lì vicino): questo si svolge in Scozia, in quanto è stato organizzato proprio dal sovrano del Paese.

¹²² Ivi, pp. 200-201, vv. 6980-7012

¹²³ Jean Froissart, *Méliador*, New York, Johnson Reprint Corporation, vol. 2, p. 101, vv. 12771-12781

¹²⁴ Ivi, p. 106, vv. 12956-12963

Durante questo torneo, Meliador (che in questo caso vi prende parte) si trova a dover fronteggiare Sansorin, cugino di Camel, che è alla ricerca di vendetta per il parente, che era stato precedentemente ucciso da Meliador durante uno scontro.

Sansorin però non è un sanguinario, e la contesa riesce ad essere risolta, con Meliador che offre il suo aiuto all'avversario ferito.

Il *focus* principale di questo terzo torneo, tuttavia, è l'incontro tra Bleu Chevalier e Rouge Chevalier, i due vincitori rispettivamente del primo e del secondo torneo.

Gli stessi spettatori hanno gli occhi puntanti solo su di loro, e il loro scontro è descritto con dovizia di particolari:

[...]

*Les II damoiselles parloient.
Elles regardent et si voient
Le bleu chevalier et le rouge,
Qui forment faisoit le harouge,
Qu'il se sont encontré de fait.
Je vous di que cescuns d'yaus fait
Grans apertises de son corps ;
Mais Melyador fu plus fors
Et mieulz savoit de la meslée.
Gentement manoie l'espée
Agamanor ; tel cop en donne
Sus le hyaume qu'il l'estonne ;
Bien bas le fait plonkier aval,
Sus la grigne de son cheval.¹²⁵*

*Moult le veoient volentiers
Les damoiselles de la loge,
Car Melyador pas ne loge
En une place longement,
Mais se remoustre telement
Sus et jus, aval la besongne,
Qu'il n'i a nul qui ne ressongne
Les grans horions qu'il depart,
Se ce n'est cilz qui a grant part
Dou tournoy et a sen honnour,
Agamanor, qui ens ou jour
Y fist moult d'apertises d'armes,
Devant les loges et les dames.
Pas ne sçai s'il avoit envie
Sus la bonne chevalerie
Dont Melyador estoit plains,
Mais moult desiroit c'a ses mains
Il li peüst porter damage.
Une heure sus son avantage
Le trouva, si com il m'est vis.
Adonques fu la li devis
Des damoiselles qui le voient,
En disant : «Cil doi estre doient*

¹²⁵ Ivi, p. 196, vv. 16030-16043

*«Moult grandement recommandé.
 «Or regardons, pour le corps Dè,
 «Comment entre yaus se maintenront,
 «Car hui II fois trouvé se sont
 «Et combatu moult fierement».
 Et cil qui ont grant hardement,
 Et moult de vertu en leurs bras
 Qu'il n'ont mies pesans ne cras,
 Mais fort, et drois et aligniés,
 Fierent et frapent, ce saciés,
 Desus les hÿaumes amont.
 Hardemens ensi les semont,
 Ce poet on loyaument bien dire,
 De l'une l'autre la desconfire.¹²⁶*

Lo scontro alla fine viene vinto da Meliador, che si batte tanto valorosamente da guadagnarsi l'ammirazione persino del re di Scozia, con grande gioia di Hermondine, che è segretamente innamorata del Cavaliere Blu.

Meliador viene acclamato a gran voce da tutti gli spettatori, vincendo anche questa giornata del torneo.

Durante la notte, grazie all'aiuto di Florée, si verifica il primo incontro tra Meliador e Hermondine: la giovane ha infatti notato le grandi doti del cavaliere, e se n'è innamorata. Così facendo, Meliador viene meno alla promessa, fatta all'inizio del torneo, di mantenere segreta a tutti la sua identità fino alla conclusione della competizione: il suo nome e il suo volto sono ora rivelati, ma Hermondine saprà abilmente mantenere il segreto.

Il quarto torneo viene organizzato congiuntamente dal re di Scozia e da re Artù; in questo caso, a riunirsi sono ben 1566 partecipanti.

Il vincitore del torneo è, naturalmente, Meliador: gli spettatori lo acclamano gioiosi, e persino i due sovrani ne riconoscono, contenti e meravigliati, le incredibili doti in combattimento e l'immenso valore.

Re Artù, con fare molto cortese, chiede il parere di Hermondine, in quanto dovrà essere lei la futura sposa del vincitore. La fanciulla, dovendo ovviamente far credere che la regola dell'identità incognita sia stata mantenuta, dice di ritenere di non poter partecipare alla scelta finale, rimettendosi al giudizio della giuria e dei sovrani.

Meliador è dunque acclamato come il vincitore assoluto di tutti i cavalieri (mentre il secondo posto va ad Agamanor, Chevalier Rouge), e può dunque convolare a nozze con la sua amata.

Il caso di *Meliador*, dunque, si colloca perfettamente all'interno del *topos* del cavaliere che combatte in incognito durante un torneo: addirittura, in questo caso non vi è un solo cavaliere che combatte nell'anonimato, bensì tutti i cavalieri partecipanti sono costretti, in osservanza ad una delle regole preposte, a mantenere segreta la propria identità.

Naturalmente, questa viene rivelata al lettore (e sembra essere nota anche a Florée, l'astuta consigliera di Hermondine, come fa notare Peter F. Dembowski)¹²⁷, ma i personaggi della narrazione rimangono all'oscuro di questo dato fino alla fine del torneo, tanto che i due combattenti più valorosi, Meliador ed Agamanor, vengono individuati e nominati solo attraverso il colore della loro armatura, rispettivamente blu e rosso.

¹²⁶ Ivi, pp. 200-201, vv. 16167-16203

¹²⁷ P. F. Dembowski, op. cit., p. 64

Tuttavia, vi sono anche alcune differenze significative rispetto ai testi presi finora in analisi: rispetto a *Cligès*, *Lanzelet* e *Ipomedon*, infatti, in questo caso non si assiste alla rotazione delle armi, bensì i cavalieri indossano la medesima armatura durante tutti i tornei.

In questo caso, infatti, nonostante sia richiesto l'anonimato, è pur vero che i cavalieri devono anche poter essere in qualche modo identificati, per permettere di stabilire il vincitore del torneo.

Meliador, a differenza di *Cligès* o di *Lancillotto* nel testo di Urlich, non combatte esclusivamente per dare prova e affermare il proprio valore, ma anche perché spera di ottenere in sposa Hermondine.

Il torneo, inoltre, non si svolge nell'arco di qualche giorno, bensì in un arco temporale di cinque anni: nel *corpus* di romanzi qui presi in analisi, questo costituisce senz'altro un *unicum*, in quanto questo lasso di tempo è significativamente più esteso rispetto a quelli degli altri testi che si sono incontrati e che si incontreranno.

Vi è, infine, un ulteriore elemento degno di nota: questo è infatti il primo caso in cui compare un'armatura di colore blu. Negli altri esempi, infatti, i colori ricorrenti erano il bianco, il rosso e il nero, con l'eccezione del *Lanzelet*, che riportava un'armatura di colore verde al posto di colore nero (e, naturalmente, del *Cligès*, che includeva però sia il nero sia il verde).

In questo senso, è importante tenere presente la "rivoluzione blu" avvenuta tra la metà del XII secolo e i primi decenni del XIII secolo. Durante questo periodo, infatti, il blu conosce un'importante diffusione, e inizia ad essere largamente apprezzato.

Nelle lingue romanze si verifica anche la diffusione di due termini di origine non latina indicanti questo colore (il latino, infatti, non aveva una parola specifica per indicarlo; le tonalità del blu e dell'azzurro venivano indicate con il termine più generico di *caeruleus*): *blau* (blu) dal germanico, e *lāzurd* (azzurro) dall'arabo.¹²⁸

Fino a quel momento, il colore più apprezzato era stato senza ombra di dubbio il rosso, al quale erano associate qualità come la nobiltà, il coraggio e la bellezza, ed era inoltre il colore dell'amore.

A poco a poco, il primato del rosso verrà soppiantato dall'ingresso del blu, grazie anche al diffondersi di pratiche tintorie più avanzate che permetteranno una resa migliore di questo colore su superfici e tessuti.

All'altezza cronologica in cui viene composto *Meliador* (siamo infatti nel XIV secolo), il blu doveva essere dunque un colore ormai pienamente affermato: per il lettore del tempo non deve dunque essere stata una sorpresa ritrovarlo nell'armatura del cavaliere protagonista, considerato anche il fatto che nel frattempo a questo colore erano stati associati significati e simbolismi molto importanti (si pensi, a titolo esemplificativo, al fatto che questo colore è destinato a diventare quello identificativo della Vergine Maria).

Risulta senz'altro curioso come, nel torneo che vede opporsi Meliador e Agamanor, le armature dei due cavalieri siano proprio l'una di colore blu, e l'altra di colore rosso: metaforicamente, si potrebbe vedere qui anche l'opposizione dei due colori maggiormente tenuti in considerazione al tempo e di maggior pregio, entrambi portatori di importanti significati simbolici.

2.6 *Partenopeus de Blois*

Partenopeus de Blois è un lungo poema cavalleresco, scritto in antico francese, di autore anonimo. Pur non trattando la materia arturiana, presenta delle affinità non trascurabili con i romanzi arturiani del tempo.

La sua datazione non è stata stabilita con esattezza: parrebbe essere stato composto in un arco temporale che va dal 1170 al 1180 circa.

¹²⁸ M. Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte Alle Grazie Editore, 2016, p. 86

La trama del testo è stata frequentemente definita come una lettura “a rovescio” della favola di Amore e Psiche contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio, e diffusa nel Medioevo grazie all’opera *Mythologiae* di Fulgenzio.

Il romanzo racconta infatti le vicende di Partenoepo (il cui nome deriva dal personaggio di Parthenopée, presente nel *Roman de Thebes*), il giovane nipote del re di Francia, il quale, essendosi perso durante una battuta di caccia, viene trasportato su una nave magica in un castello incantato, nella città di Chef d’Oire, dove si trova la bellissima Melior, figlia dell’imperatore di Costantinopoli. I due intraprendono una relazione amorosa, ma Melior proibisce a Partenoepo di vederla per i successivi due anni, chiedendogli di accontentarsi dei loro appuntamenti notturni. Partenoepo, tuttavia, cade vittima della sua curiosità, e durante una notte tenta di scorgere la figura della ragazza illuminandola con una lampada; Melior, accortasi della trasgressione del suo amante, lo respinge con decisione, allontanandolo dal castello.

Hanno dunque inizio le avventure di Partenoepo, necessarie alla sua formazione cavalleresca, ma vissute sempre all’insegna di un grande rammarico da parte del giovane, che si pente profondamente di essere venuto meno alla promessa fatta a Melior e di averla persa di conseguenza.

Qualche tempo dopo, a Chef d’Oire viene indetto un torneo, della durata di tre giorni, avente lo scopo di trovare un marito per Melior.

Partenoepo, che in quel momento è trattenuto come prigioniero presso la casa del malvagio Armand, desidera parteciparvi, con la speranza di uscirne vittorioso e di riconquistare così l’amore della sua *amie*.

Dopo essere riuscito a convincere la moglie del suo carceriere a concedergli una libertà provvisoria, Partenoepo parte in direzione del torneo.

Durante il suo svolgimento, egli si distingue per le sue doti, e risulta essere uno dei migliori cavalieri che vi hanno preso parte.

Oltre alla bravura nel torneo, però, per risultare vincitori è necessario anche superare una prova di bellezza: nonostante le vesti riccamente ornate e la sontuosità di alcuni sultani suoi avversari, Partenoepo, per la perfezione del suo corpo e dei suoi lineamenti, risulta essere il cavaliere più bello di tutti, oltre che il più valoroso.

Dopo aver ottenuto la liberazione definitiva dalla moglie di Armand (che, tra le altre cose, è stato ucciso proprio da Partenoepo in combattimento), il giovane può dunque convolare a nozze con la sua Melior, che nel frattempo gli ha naturalmente concesso il suo perdono e lo riaccoglie con grande gioia.

Il *Partenoepus de Blois* è un romanzo di sorprendente complessità e originalità, caratteristiche che lo rendono quasi un *unicum* nel panorama del tempo.

Secondo Lucilla Spetia, sarebbe da considerarsi come il primo romanzo *féerique*, in quanto al suo interno viene lasciato ampio spazio all’elemento della magia e vi è un’ambientazione intessuta di meraviglioso.¹²⁹

È bene ricordare, tuttavia, che Melior non è una fata: è un’esperta di negromanzia e di arti illusionistiche, che le sono state impartite durante la sua educazione, e che lei però utilizza esclusivamente per scopi positivi, essendo comunque cristiana. Sono state spesso sottolineate l’importanza e la novità costituite dal suo personaggio. Ella infatti è molto attiva all’interno dell’intreccio, ed ha un ruolo di primo piano: è lei che, per prima, si innamora di Partenoepo e lo attira nel suo castello con le arti magiche; è lei che, tralasciando i corteggiamenti comunemente previsti dalle regole della *fin’ amor*, giace con lui, imponendogli poi di non guardarla per i successivi due anni, e allontanandolo con decisione all’infrazione del patto, per poi perdonarlo solo dopo che il giovane avrà dato prova del suo pentimento e soprattutto del suo valore come cavaliere.

¹²⁹ L. Spetia, *Intorno al Partenoepus de Blois. Studi su un romanzo dal fascino meraviglioso*, Roma, «L’Erma» di Bretschneider, 2022, p. IX

Il motivo del torneo attraverso cui si vuole conquistare la donna amata appare dunque diffuso, e, secondo Spetia, la decisione da parte dell'anonimo autore di inserire la descrizione di un torneo nella sua opera potrebbe anche essere letta come una presa di posizione rispetto alle restrizioni che c'erano al tempo nella realtà storica: «[...] Il *Partenopeus* si individua inoltre per essere un romanzo in cui è possibile riconoscere una presa di posizione decisa dell'autore contro certi dettami clericali: su tutti vanno ricordati l'evidente posizione contro la misoginia e a favore dei tornei – che la Chiesa aveva di nuovo decisamente proibito nel III Concilio Lateranense del 1179 –, con la rappresentazione del torneo finale ove si scontrano non pagani (sostanzialmente saraceni) contro cristiani, piuttosto gli uni mescolati agli altri secondo una modalità seriamente ludica il cui scopo è ottenere l'ambito premio, la mano della principessa Melior, con ciò peraltro introducendo il tema della conquista dell'amata attraverso l'organizzazione di un torneo, motivo questo che si riproporrà anche in altri romanzi successivi».¹³⁰

Relativamente all'episodio del torneo, quanto narrato nel *Partenopeus de Blois* presenta dei tratti di analogia con gli altri testi presi in analisi: analogamente all'*Ipomedon*, in questo caso si ha la convocazione di un torneo la cui durata è di tre giorni; diversamente dall'opera di Hue de Rotelande, e anche dal *Cligès* di Chrétien de Troyes, non si assiste in questo caso alla rotazione delle armi da parte dell'eroe, il cui intero equipaggiamento sarà bianco per tutte e tre le giornate del torneo.

Così come in *Meliador* e in *Ipomedon*, poi, il torneo viene annunciato a fini matrimoniali, testimoniando dunque come il motivo fosse effettivamente diffuso durante quei secoli.

Vi è, infine, un tratto di vicinanza anche con il *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes: come è stato ricordato nel riportare le linee generali della trama del romanzo, al momento della convocazione del torneo Partenopeo è infatti prigioniero del crudele Armand, e ottiene la liberazione solo grazie alla tenerezza che la moglie di costui prova nei suoi confronti; sarà inoltre proprio la donna a fornirgli tutto il necessario per partecipare all'evento.

Il *Partenopeus de Blois* presenta però un importante tratto di novità, non riscontrabile in nessuno degli altri testi qui presi a campione: al termine del torneo, infatti, verrà bandito anche un concorso di bellezza, decisivo per stabilire chi otterrà la mano della splendida Melior.

In questo caso, dunque, il trionfo in combattimento non appare sufficiente alla conquista della mano della ragazza: è necessario altresì che anche la bellezza fisica dei contendenti sia valutata da una giuria scelta (è opportuno sottolineare, tuttavia, che anche negli altri romanzi analizzati gli eroi vengono usualmente descritti come estremamente avvenenti esteticamente; la bellezza fisica risulta dunque essere un requisito quasi fondamentale, e non di rado viene anche interpretato come un riflesso delle qualità interiori e delle doti guerriere del cavaliere).

L'episodio del torneo si svolge non diversamente da quanto finora riscontrato negli altri testi: dopo aver ottenuto la concessione di lasciare la sua prigione, Partenopeo si mette in cammino per raggiungere Chef d'Oire.

Lungo la strada, incontra un altro cavaliere, di nome Gaudin; nonostante voglia mantenere segreta la sua identità, Partenopeo si vede costretto a rivelarla all'altro cavaliere, per non risultare scortese, il quale sarà l'unico in questo momento a conoscere il nome di Partenopeo; i due stringono un'alleanza e procedono come compagni.

Già durante la prima giornata di torneo, Partenopeo si distingue per la sua prodezza e per la sua abilità nel giostrare, tanto che nessuno può fare a meno di notare il cavaliere dalle armi bianche che così abilmente sconfigge tutti i suoi avversari.

Partenopeo ingaggia un combattimento particolarmente acceso con il sultano Margaris, che, pur essendo molto valoroso a sua volta, alla fine soccombe.

Le prodezze di Partenopeo non passano di certo inosservate, tanto che la stessa Melior affermerà:

¹³⁰ Ivi, p. X

[...] *Nos veons bien que bien le font ;
Mais cil a cel escu d'argent
Se contient aïroisement*».¹³¹

Allo stesso modo, il re di Francia, all'oscuro del fatto che si tratti di suo nipote, con riferimento a Partenoepo e a Gaudin asserisce:

«*Ne sait, fait il, qui cist dui sont,
Mais ce sont cil qui miols le font*».¹³²

L'identità di Partenoepo rimane celata fino a quando, durante la seconda giornata di torneo, egli non viene riconosciuto da Urraque, sorella di Melior (oltre che grande mediatrice nella storia d'amore tra i due).

La giovane rivela a Melior quanto da lei scoperto, scatenando una forte agitazione nella sorella, che teme che Partenoepo possa rimanere ferito nel combattimento, e allo stesso tempo spera che riesca a trionfare per poter convolare a nozze con lui, scoprendosi così ancora innamorata del suo amante.

In questo caso, dunque, il meccanismo del disvelamento differito non verrà propriamente messo in atto, in quanto l'identità dell'eroe verrà scoperta prima della conclusione effettiva del torneo.

Partenoepo combatterà con grande valore e destrezza anche nei due successivi giorni di combattimento, guadagnandosi l'ammirazione di tutti i presenti e risultando il migliore tra tutti i cavalieri presenti; infine, grazie alla sua straordinaria bellezza, che gli consentirà di vincere il concorso, potrà finalmente riprendere il suo amore con Melior, questa volta in forma ufficiale grazie alla contrazione del matrimonio, nel pieno rispetto del *topos* letterario.

2.7 Il ciclo del *Lancelot-Graal*

Il ciclo del *Lancelot-Graal*, altrimenti detto anche *Lancillotto in Prosa* (fr. *Lancelot en Prose*), è un ciclo di romanzi composti in antico francese nella prima metà del XIII secolo, indicativamente tra il 1215 e il 1235.

I romanzi sono anonimi, e, considerata l'estensione del ciclo, gli studiosi ritengono che le opere siano frutto del lavoro di più autori. Per molto tempo, la scrittura del ciclo del *Lancelot-Graal* è stata attribuita a Walter Map, il quale alla fine dell'ultima sezione del ciclo, *La Morte di Re Artù*, viene citato come autore dei romanzi.

Tuttavia, una volta stabilita la datazione del ciclo, è risultato evidente come fosse impossibile attribuire il Lancillotto in Prosa a Walter Map, essendo costui venuto a mancare intorno al 1210.

Si ritiene, pertanto, che il suo nome sia stato inserito alla fine dell'ultimo libro al solo scopo di donare maggiore autorevolezza all'opera, essendo Map un'*auctoritas* in campo letterario.

Il ciclo tratta principalmente delle vicende dei cavalieri della Tavola Rotonda di re Artù, con un'attenzione particolare per quanto riguarda la storia e le avventure di Lancillotto, e il suo amore adulterino con Ginevra.

L'opera risulta suddivisa in sei parti: *La storia del santo Graal (Estoire del Saint Graal)*; *La storia di Merlino (Roman de Merlin en prose)*; *Il seguito della storia di Merlino (Suite Merlin)*; *Lancelot propre* (contenente a sua volta *La marca di Gallia, Galehaut, La carretta, Agravain*); *La ricerca del santo Graal (Queste del Saint Graal)*; *La morte di re Artù (Mort le roi Artu)*.

¹³¹ *Partonoepu de Blois*, Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939), édité par O. Collet et P. M. Joris, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 494, vv. 7955-7958

¹³² Ivi, p. 506, vv. 8179-8180

Trattandosi di un ciclo di romanzi di argomento arturiano, nella descrizione delle avventure degli Lancillotto e degli altri eroi non manca, naturalmente, anche l'inserimento di numerose scene aventi al centro lo svolgimento di un torneo, e non sono rari i casi in cui Lancillotto vi partecipa in incognito, spesso vestito di un'armatura monocromatica.

2.7.1 *La guerra tra il re di Oltre le Marche e re Artù; la battaglia tra re Artù e Galehaut*

Un primo esempio di questo tipo si ha nel *Lancelot Propre*, nella sezione denominata *Marche de Gaulle (La marca di Gallia)*.

È corretto sottolineare, tuttavia, che in questo caso il contesto non è quello del torneo, bensì quello di una battaglia vera e propria; l'episodio è stato ugualmente preso in analisi in quanto è possibile osservare Lancillotto agire in incognito, usando armature di colore differente per non essere riconosciuto, mettendo così in atto il meccanismo dell'eroe in incognito, che costituisce uno dei punti focali della presente trattazione.

Il piccolo Lancillotto, a seguito della morte del padre, il re Ban di Benoïc, e della perdita di senno della madre, viene cresciuto dalla Dama del Lago.

Il fanciullo cresce senza conoscere le sue origini, e tuttavia sa di essere destinato a grandi imprese; la stessa Dama del Lago, d'altronde, gli aveva assegnato l'epiteto di "Figlio di Re".

Sin dalla più tenera età, Lancillotto si è distinto per le sue doti: ha infatti una grande prestanta fisica, è molto abile nel maneggiare le armi, ed è dotato di una straordinaria bellezza. Vi sono solo due elementi che paiono alterare leggermente l'armonia complessiva del ragazzo: per quanto riguarda il fisico, un petto più ampio rispetto al normale, in grado però di contenere un cuore enorme; per quanto concerne l'indole, invece, una spiccata tendenza all'accendersi dell'ira, in particolar modo di fronte a torti o ingiustizie.

Una volta compiuti diciotto anni, Lancillotto chiede alla Dama del Lago di essere introdotto all'arte della cavalleria. Pur riluttante di fronte al pensiero di una separazione dal ragazzo che ha cresciuto con tanto amore, la Dama lo istruisce sul codice cavalleresco, per poi partire con lui alla ricerca di re Artù, con l'intenzione di chiedere al sovrano di armare Lancillotto cavaliere.

I due incontrano il sovrano all'interno di un bosco, e re Artù accetta di fare di Lancillotto un cavaliere (anche se, inavvertitamente, non completerà la cerimonia di investitura a causa del sopraggiungere del cavaliere "inferrato").

Dopo aver prestato soccorso alla dama di Nohaut, il cui castello era assediato dal re di Northumberland, Lancillotto parte alla volta della prova successiva con cui dovrà confrontarsi: si reca così alla Dolorosa Guardia, dalla quale nessuno era mai uscito vivo, in quanto la vittoria si otteneva riuscendo a sconfiggere dieci cavalieri di seguito.

A quest'altezza della narrazione, Lancillotto viene anche chiamato il Cavaliere Bianco (o il Cavaliere dalle Armi Bianche), in relazione al colore delle sue armi e della sua armatura.

Naturalmente l'eroe, dopo un lungo e aspro scontro, riesce ad avere la meglio sui dieci cavalieri e a vincere la prova della Dolorosa Guardia.

Per porre definitivamente fine ai sortilegi che pullulano in quel luogo, tuttavia, egli dovrebbe sconfiggerne il signore, Brandis, il quale si è però dato alla fuga.

Alla corte di re Artù, nel frattempo, è giunta la notizia della vittoria del Cavaliere Bianco. Gauvain, insieme ad altri cavalieri, si reca sul posto per verificare la veridicità della notizia; in quel frangente, una damigella dice a Gauvain che il Cavaliere dalle Armi Bianche è stato ucciso, gettando i cavalieri della Tavola Rotonda in un profondo sconforto.

Si diffonde così la falsa notizia della morte di Lancillotto (che, tra le altre cose, aveva da poco scoperto la sua vera identità, scritta sulla lastra di una tomba posta in un cimitero non lontano dalla Dolorosa Guardia), il quale prosegue in realtà nel suo cammino, vivendo altre avventure e peripezie.

Nel mentre, re Artù viene informato da Gauvain che il re di Oltre le Marche gli ha mosso guerra; il sovrano, dunque, inizia a radunare al suo esercito, pronto a contrattaccare.

Lancillotto, dopo essersi ripreso da una ferita, viene a sapere dello scontro imminente, e decide di prendervi parte. Al fine di non essere riconosciuto, abbandona la sua armatura bianca, e il suo scudo argento con banda nera, a favore di armi e scudo vermigli; prima di giungere sul luogo prescelto per la battaglia, riesce a far avere sue notizie a Ginevra (della quale si è innamorato al primo sguardo), la quale è così l'unica a sapere che Lancillotto è in realtà vivo e parteciperà alla guerra.

Alla guerra partecipa anche il Re dei Cento Cavalieri, «così chiamato perché non cavalcava mai fuori dalla sua terra senza una scorta di cento cavalieri e quando voleva ne portava con sé molti di più, perché era ricco e potente».¹³³

Il mattino previsto per la battaglia, re Artù ordina che nessuno dei suoi imbracci le armi per quel giorno, e i cavalieri se ne dolgono profondamente. Il re di Oltre le Marche, vedendo che i cavalieri di re Artù non hanno impugnato le armi, desiste dall'avviare lo scontro.

Molti dei cavalieri che erano giunti fin lì presero dunque l'iniziativa di iniziare a giostrare, dando inizio ad una mischia in cui molti ebbero modo di cimentarsi in grandi prodezze; tra di loro, vi era anche il Re dei Cento Cavalieri.

A questo punto, sopraggiunge Lancillotto, nelle vesti di Cavaliere Vermiglio; dopo essersi fatto riconoscere dalla regina Ginevra, si lancia nel combattimento, compiendo prodezze inaudite:

«Or ai veu, font li plusor, faire a .I. novel chevalier une moulte bele joustee.» Et li chevaliers se traist ariere et prent une lanche d'un de ses escuiers et revient el renc, si fiert si .I. chevalier qu'il le porte a terre. Lors commenche chevaliers a abatre et escu a porter de cols et lanches a brisier et le fait si bien que tout li chevalier s'en merveillent et dient a mon signor Gauvain : «Connoissies vous chel chevalier ? – Naie, fait il, mais il le fait si bien que je m'en delai por li esgarder, car moult fait chevalerie a mon talent.» Chil des murs dient que chis as armes vermeilles vaint tout [...].¹³⁴

(– Ho visto un nuovo cavaliere che giostra in maniera eccellente, – dicono in molti, e il cavaliere si porta indietro, prende una lancia da uno dei suoi scudieri e ritorna nei ranghi, colpisce un cavaliere e lo atterra. Il cavaliere comincia a disarcionare, strappare scudi di dosso e spezzare lance, e lo fa così bene che tutti i cavalieri ne sono sorpresi e domandano a messer Gauvain: - Conoscete quel cavaliere? – No, - risponde lui, – ma si batte così bene che mi distraigo a guardarlo, tanto mi piace il modo in cui combatte –. Quelli che sono sulle mura dicono che il cavaliere dalle armi vermiglie è il migliore di tutti [...]).¹³⁵

Il Re dei Cento Cavalieri, colpito dalle doti di questo cavaliere sconosciuto, decide di cimentarsi in uno scontro con lui, e sprona il suo destriero al galoppo.

Il confronto tra i due è molto violento: le loro lance vengono rotte in mille pezzi, ma nessuno dei due viene disarcionato dall'altro. Lancillotto colpisce con forza il Re dei Cento Cavalieri, penetrando attraverso lo scudo e le maglie dell'armatura fino ad arrivare al fianco, senza tuttavia procurargli una ferita profonda; il Re, invece, colpisce Lancillotto sotto l'armatura, dove la scapola era scoperta, causandogli una ferita molto seria: la lancia ha trapassato la spalla di Lancillotto, e persino la vecchia ferita si è riaperta.

¹³³ Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 272

¹³⁴ *Lancelot. Du début du roman jusqu'a la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, Tome VII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980, p. 389

¹³⁵ Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 276

Lancillotto è esangue, e il Re dei Cento Cavalieri teme di averlo ucciso. Fortunatamente, il Cavaliere Vermiglio non è in fin di vita, e un medico, sopraggiunto sul luogo, afferma che sarà in grado di riprendersi, nonostante la gravità dei colpi ricevuti.

Lancillotto deve dunque sottoporsi a delle cure e ad un periodo di riposo, ma, calata la sera, chiede al medico di essere trasportato altrove, in quanto teme di poter essere riconosciuto. Viene dunque trasportato presso la dama di Nohaut, che gli dona la sua ospitalità per il periodo di convalescenza. Una volta rimessosi in sesto, Lancillotto si prepara per partecipare allo battaglia. Egli giunge sul luogo dello scontro in qualità di Cavaliere Bianco, con il suo scudo d'argento con la banda nera. A non indossare le armi, quel giorno, vi erano Gauvain, suo fratello Gaheriet, e un altro cavaliere. Lancillotto giostra molto abilmente, e Gaheriet, preoccupato, esorta Gauvain a fare in modo che venga evitato uno scontro tra il Cavaliere Bianco e i loro due fratelli minori, lì presenti, in quanto questi ultimi avrebbero sicuramente la peggio.

Lancillotto accetta di tenersi alla larga dai due ragazzi, ma costoro, noncuranti del pericolo, cercano lo scontro con lui. Vedendosi attaccato, Lancillotto è costretto a rispondere ai colpi, e i due ragazzi vengono presto sconfitti.

Lancillotto risulta essere il migliore di tutti anche al termine di quella giornata, e Gauvain, che era alla sua ricerca (pur non conoscendo ancora il suo nome), sospetta che possa trattarsi proprio del cavaliere che stava cercando.

Insieme ad una damigella che aveva promesso di rivelargli il nome del cavaliere, alla fine dello scontro Gauvain segue di nascosto il Cavaliere Bianco, che è ignaro di tutto. Di fronte al rifiuto di Lancillotto a rivelare la sua identità, questa verrà fornita a Gauvain dalla damigella. Gauvain torna dunque presso re Artù e gli altri cavalieri, pago della scoperta fatta e dell'aver completato la sua missione, mentre Lancillotto, in preda al timore di essere riconosciuto, decide di non presentarsi alla battaglia del giorno successivo.

Le avventure di Lancillotto proseguono, fino a quando egli non incontra sulla sua strada il cugino del cavaliere inferrato, con il quale l'eroe si era battuto, togliendogli la vita.

I due ingaggiano uno scontro ferocissimo, fino a quando Lancillotto, pur dispiaciuto, riesce ad avere la meglio sull'altro cavaliere e ad ucciderlo.

Poco dopo, Lancillotto giunge al Poggio di Malehaut: al suo arrivo, viene immediatamente aggredito dai cavalieri del posto, e il suo cavallo viene ucciso. Viene poi portato al cospetto della signora del luogo, la quale gli rivela che il cavaliere da lui ucciso era il figlio del suo siniscalco, e pertanto, visto il crimine commesso, si trova ora costretta a rinchiuderlo in prigione.

Nel frattempo, Galehaut, figlio della Gigantessa, invade alcuni territori di re Artù, che muove dunque il suo esercito per difenderli e riappropriarsene.

L'esercito di re Artù, pur essendo in netta minoranza numerica, si batte molto valorosamente, e riesce infine ad avere la meglio sulle schiere di Galehaut durante la prima battaglia.

La città di Malehaut, dove Lancillotto era trattenuto come prigioniero, era situata non distante dal luogo dello scontro; al cavaliere giunse dunque voce di quanto era accaduto e della vittoria di re Artù, ma anche dell'inferiorità numerica dei suoi uomini.

Prega dunque il cavaliere più fidato della dama di Malehaut di intercedere per lui, affinché gli sia concesso di intervenire nella seconda parte dello scontro.

Dopo un'iniziale resistenza, la dama acconsente, a patto che Lancillotto faccia ritorno nella sua cella al termine della battaglia; l'eroe le dà la sua parola, e la signora, prima di lasciarlo partire, gli consegna un cavallo e delle armi vermiglie.

Lancillotto giunge dunque sul luogo preposto allo scontro e si unisce alle schiere di re Artù.

I cavalieri della Tavola Rotonda combattono con inaudito valore, e, nonostante fossero solo ventimila, contro i quarantamila dell'esercito di Galehaut, riescono ad avere la meglio; tra tutti, a distinguersi per le sue prodezze è indubbiamente il misterioso Cavaliere Vermiglio:

*Moult dura la mellee et moult fu li estors boins et moult i ot chevaleries faites et moult le firent bien li compaignon le roi Artu et li chevalier proisié de sa maison. Moult i ot fait d'armes chelui jor et d'une part et d'autre, mais chil venqui tot as armes vermeilles et la nuit s'en parti que nus ne sot qu'il devint.*¹³⁶

*([...] Lo scontro durò a lungo e fu una bella battaglia, molte prodezze cavalleresche furono compiute. I compagni di Artù e tutti i suoi cavalieri di valore combatterono molto bene. Gran gesta militari furono compiute da una parte e dall'altra, ma il migliore di tutti fu quello con le armi vermiglie, che la notte se ne andò senza che nessuno sapesse cosa ne fosse di lui).*¹³⁷

Al termine del combattimento Lancillotto, dimostrandosi fedele alla sua promessa, fa ritorno alla sua cella.

Alla dama venne riferito che il migliore della giornata era stato un cavaliere dalle armi vermiglie, e la donna, incuriosita, decise di verificare se si trattasse del giovane che era tenuto prigioniero presso di lei; la descrizione che viene fornita della armi di Lancillotto è senz'altro significativa, e in grado di fornire la percezione di quanto violento fosse stato lo scontro:

*Lors vindrent a une cambre ou eles estoient et truevent le hauberc faussé et plain de grans pertruis sor les espauls et sor les bras et en maint autre lieu del cors ; et ses escus estoit fendus et esquarterlés et detrenchiés de cols d'espees as costés et en la pene amont jusqu'en la borcle, que petit en i avoit remés, et en che que remés i avoit, avoit pertrus de cols de lanche teus que par mains lieus i peust l'en ses puins bouter ; et ses hiaumes estoit fendus et embarés et li nasiax tous detrenchiés et le chercle en pendoit contreval, que mais ne pooit avoir mestier ne lui ne a autrui.*¹³⁸

*(Entrarono nella stanza dove si trovavano le armi e trovarono l'usbergo rovinato e pieno di grandi buchi sulle braccia, sulle spalle e in molte altre parti. Lo scudo era danneggiato, spezzato e rotto dai colpi di spada dai bordi fino all'impugnatura, al punto che ne era rimasto ben poco e in ciò che ne era rimasto c'erano fori causati dai colpi di lancia, taluni erano così grandi che ci si poteva far passare un pugno. Il suo elmo era rotto e deformato, il nasale era in pezzi e il collare pendeva in maniera tale che non avrebbe più potuto servire né a lui né a nessun altro).*¹³⁹

La guerra, tuttavia, non è conclusa, e la ripresa è fissata esattamente per l'anno successivo.

La dama di Malehaut, che tiene ancora rinchiuso Lancillotto, si dimostra disposta a liberarlo in cambio di un riscatto; una volta ottenuto quanto da lei desiderato, afferma che lo libererà e gli chiede che armi voglia che gli siano procurate per lo scontro.

Lancillotto afferma di volere delle armi di colore nero, così come neri saranno anche lo scudo, il cavallo, la cotta e i paramenti.

Giunge il giorno della battaglia, che sin da subito si preannuncia dura e sanguinosa: gli uomini di re Artù, nonostante si trovino in svantaggio numerico, stanno riuscendo a prevalere, grazie anche alle prodezze di Gauvain, il quale però riporta gravi ferite.

Lancillotto si presenta sul luogo due giorni dopo, allo svolgersi di un ulteriore combattimento; è soprannominato Cavaliere Nero, con riferimento al colore delle sua armatura e del suo destriero.

¹³⁶ *Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois*, Tome VIII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982, p. 12

¹³⁷ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 320

¹³⁸ *Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois*, Tome VIII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982, pp. 32-33

¹³⁹ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, pp. 331-332

Inizialmente, egli se ne sta in disparte vicino al guado, fino a quando la dama di Malehaut (che ha raggiunto a sua volta il luogo) e tutte le damigelle presenti non lo invitano, tramite un messaggero portatore di lance, a gettarsi nel combattimento per amore loro.

Lancillotto lancia al galoppo il suo cavallo, e subito inizia a compiere mirabili gesta:

*Et il eskieve totes les mellees et hurte des esperons contre .I. grant conroi qu'il voit venir ou il avoit bien .C. chevaliers. Et il se plonge entr'ax et fiert .I. chevalier si durement que il le porte a terre tot en .I. mont et lui et le cheval. Et quant ses glaives li est faillis, il fiert des tronchons tant com il durent jusc'as poins et puis se lance fors a son escuier qui ses .II. glaives porte, si en prent une et se refiert entre aus et joustes si apertement que tout li autre en laissent le joster et le bien faire pour lui esgarder ; si fait tant d'armes des .III. glaives, comme il durent, tant que mesire Gauvain tesmoigne que nus hom au sien essiant autretant n'en peust faire. Et si tost com il sont pechoié tot troi, si s'en revient sor la riviere en chel lieu ou il avoit devant esté et torne son vis vers la bertesque, si regarde moult doucement.*¹⁴⁰

*(Il cavaliere evita tutti gli scontri e sprona il cavallo contro una fitta schiera di ben cento cavalieri. Si incunea tra di loro e colpisce un cavaliere così forte che atterra sia lui che il cavallo. Quando la lancia si è rotta, colpisce col troncone, finché nel pugno non gliene resta neanche un pezzo, allora si lancia fuori dalla mischia verso il suo scudiero, che porta le due lance, ne prende una e si spinge nuovamente tra i cavalieri, combattendo in maniera così abile che tutti gli altri smettono di battersi per guardarlo. Combatte benissimo con le tre lance, fin quando gli durano, e messer Gauvain può testimoniare che, per quanto ne sappia lui, nessuno avrebbe potuto fare altrettanto. Quando le tre lance sono tutte spezzate, il cavaliere torna al fiume, si volta e rivolge un dolce sguardo in direzione della bertesca).*¹⁴¹

Per convincere il cavaliere a rientrare nella mischia, Gauvain persuade la regina Ginevra a mandare a sua volta un messaggio al Cavaliere Nero, al quale vengono fatti recapitare tre cavalli e dieci lance.

Non appena ha ricevuto il messaggio della regina, il Cavaliere Nero si lancia con rinnovato impeto nel combattimento; le sue imprese sono assolutamente fuori del comune, e lasciano tutti esterrefatti:

*Et il comenche chevaliers et chevax a abatre et a porter escus de cols et a esrachier hiaumes de testes et il fait tant d'armes que tout chil s'en merveillent qui avoec lui sont. Et chil contre lui s'en esbahissent.*¹⁴²

*([...]) Lui comincia ad abbattere cavalieri e cavalli, a spiantare gli scudi dai colli e sradicare elmi dalle teste, combattendo così bene che tutti quelli che sono con lui rimangono ammirati, mentre quelli che sono contro di lui rimangono sbigottiti).*¹⁴³

Iluec parurent les proeces au noir chevalier, que il ne consievoit chevalier qu'il ne portoit a terre malgré sien. Il abatoit chevaliers et chevax par cols de lanches et par ferir d'espees ; et au sachier par hiaumes et par penes des escus et par empaindre de lui et de son cheval il ne faisoit se

¹⁴⁰ Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois, Tome VIII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982, p. 59

¹⁴¹ Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut), a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 347

¹⁴² Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois, Tome VIII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982, p. 63

¹⁴³ Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut), a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 349

merveilles non. Et la ou il venoit, l'espee traite, si avenoit sovent qu'il ne trovoit our ferir en sa voie, car il le fuioient tout, car la ou il consievoit a droit colp, ne pooit durer ne fer ne fust, ne cors d'omme ne pooit soutenir ses cols. Et il seus le faisoit si bien que tous sostenoit chels devers lui et tous atendoit cheus qui contre lui estoient. Et chil devers lui le faisoient moult bien que por le sien bien faire que por lor grans proeces. Ensi atendent tout a lui et tout se mervellent qui il est por les grans proeces que il fait.

*Moult le fait bien li noirs chevaliers. Si en cort tant la novele amont et aval que par toute l'ost le roi Artu ne parole l'en se de lui non, ne en l'ost Galahot autresi ; et dient tout chil qui ses proeces ont veues que noians fu de chelui d'an tan as armes vermeilles.*¹⁴⁴

([...] Fu lì che si mostrarono le prodezze del Cavaliere Nero. Disarcionò ogni cavaliere che raggiungeva, abbatté cavalli e cavalieri con colpi di lancia e fendenti di spada, tirandoli per l'elmo o per la punta dello scudo o urtandoli col suo corpo e quello del cavallo: combatteva in maniera strabiliante. Dove arrivava con la spada sguainata, capitava che non trovasse nessuno da colpire sulla sua strada perché tutti fuggivano da lui. Quando trovava modo di sferrare un fendente ben assestato, né il ferro né il legno potevano resistere e non c'era uomo che potesse sopportare i suoi colpi. Combatteva benissimo da solo, sostenendo tutti i suoi compagni e fronteggiando tutti i suoi avversari. Quelli che erano dalla sua parte combattevano benissimo, sia grazie al suo esempio che per la loro stessa prodezza. Tutti lo guardano ammirati domandandosi chi sia, per le grandi prodezze che compie.

*Il Cavaliere Nero combatté così bene che la notizia si sparge dappertutto per i ranghi dell'esercito di re Artù e non si parla altro che di lui, e così anche nell'esercito di Galehaut. Tutti quelli che hanno assistito alle sue prodezze dicono che quelle del Cavaliere Vermiglio l'anno precedente a confronto non erano nulla).*¹⁴⁵

Galehaut, venuto a sapere delle prodezze di questo cavaliere, decide di andare a verificare con i suoi stessi occhi, rimanendo meravigliato a sua volta.

Ad un certo punto, l'ultimo destriero a disposizione di Lancillotto viene ucciso, ed egli si ritrova appiedato: nonostante ciò, continua a combattere con coraggio e valore, primeggiando su tutti.

A conclusione della giornata, re Artù e i suoi cavalieri risultano in vantaggio nella guerra, e il Cavaliere Nero viene eletto all'unanimità come il migliore in assoluto.

2.7.2 Il torneo di Roevent

L'episodio in questione si colloca nel *Lancelot Propre*, nella parte dedicata alla vicenda della carretta; quanto viene narrato è pressoché analogo alla vicenda precedentemente analizzata nel romanzo di Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*: Lancillotto è tenuto prigioniero a Gorre, presso il castello del siniscalco; è trattato con ogni riguardo possibile, ma, naturalmente, gli è vietato allontanarsi dal castello.

Quando si diffonde la notizia di un torneo che si svolgerà di lì a breve, Lancillotto se ne duole profondamente, in quanto vorrebbe presenziare per esibire il suo valore di fronte alla regina; afflitto dal dispiacere, inizia a deperire, mangiando sempre meno. La moglie del siniscalco, che si era segretamente invaghita di lui, preoccupata per la salute del cavaliere gli domanda se ci sia qualcosa che lo turba.

Alla risposta di Lancillotto, la donna (nonostante l'eroe non possa ricambiare il suo amore) decide di aiutarlo ad evadere per partecipare al torneo, procurandogli le armi e un cavallo.

¹⁴⁴ *Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois*, Tome VIII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982, pp. 64-65

¹⁴⁵ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 350

Lancillotto si mette dunque in viaggio in direzione del luogo del torneo, prendendo alloggio fuori delle mura della città per evitare di incontrare qualcuno che possa riconoscerlo.

Il giorno seguente, l'eroe si presenta al torneo, senza essere riconosciuto; in questo caso, l'autore del testo non fornisce informazioni dettagliate relativamente all'armatura di Lancillotto, ma specifica che egli porta con sé uno scudo color sinopia, con tre bande argentate sulla superficie.¹⁴⁶

Lancillotto si lancia nella mischia, confrontandosi con numerosi avversari, tra i quali Herlion il Re, Godet d'Oltre i Passi e il siniscalco di re Claudas della Terra Deserta (quest'ultimo perderà la vita nello scontro, con iniziale rammarico di Lancillotto).

I presenti sono oltremodo stupiti e iniziano a pensare che questo cavaliere in incognito altri non possa essere se non Lancillotto; anche la regina lo ha riconosciuto, e decide pertanto di prendersi gioco di Gauvain e degli altri cavalieri. Ordina dunque ad una sua damigella di andare da Lancillotto, e di chiedergli di giostrare "alla peggio"; Lancillotto, fedele al volere della sua signora, inizia a combattere al peggio delle sue capacità, mancando di menare fendenti e dandosi persino alla fuga.

Gli spettatori rimangono esterrefatti, e non riescono a spiegarsi cosa stia accadendo.

Il giorno dopo, Lancillotto si reca nuovamente al torneo, e viene riconosciuto da una damigella in un momento in cui non stava indossando l'elmo.

Il cavaliere inizia a battersi con grande maestria, fino a quando la regina non gli ordina nuovamente di dare il peggio di sé. Così fa Lancillotto, scatenando per la seconda volta l'indignazione dei presenti.

A quel punto, Ginevra chiede alla sua damigella di recarsi nuovamente dal cavaliere, e di riferirgli che combatta meglio che può: a quel punto, Lancillotto ricomincia a dar prova del suo grande valore, compiendo grandi prodezze e venendo alla fine acclamato come vincitore del torneo. Ormai, tutti hanno la certezza che si tratti di lui, nonostante egli non riveli mai apertamente la sua identità in quest'occasione.

Al termine del torneo, della durata dunque di due giorni, Lancillotto, fedele alla parola data, fa ritorno alla sua prigione.

2.7.3 *Il torneo dello sparviero*

In questo caso, l'eroe protagonista della vicenda non è Lancillotto, che non è qui coinvolto, bensì un altro cavaliere della corte di re Artù.

A questo punto della narrazione, i cavalieri della Tavola Rotonda sono ancora impegnati nelle ricerche di Lancillotto, ma nessuno di loro riesce ad avere sue notizie.

Gauvain si rimette dunque in viaggio da solo, alla volta del regno di Estrangorre, dove partecipa ad un torneo, detto "torneo dello sparviero".

Il torneo si svolge in una vallata molto ampia, e Gauvain inizia immediatamente a giostrare, dando prova del suo valore, tanto che tutti dicono che il cavaliere con lo scudo bianco è il migliore e sicuramente vincerà il torneo.

Una damigella, tuttavia, sostiene che di lì a poco giungerà un altro cavaliere, molto più valente e forte di Gauvain, che sarà in grado di sbaragliarlo.

¹⁴⁶ Lo scudo di Lancillotto, dunque, è di colore rossastro o rosso. La sinopia, infatti, era un pigmento naturale con tonalità tendenti al rossastro (solitamente, si tratta di un rosso mattone, fino ad arrivare a tonalità più scure). Il termine deriva dal luogo di origine di questo pigmento, la città di Sinope, che sorge in Asia Minore sulle rive del Mar Nero (M. Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte Alle Grazie Editore, 2016, p. 34). Come probabilmente si ricorderà, nel primo capitolo, trattando dei sei colori del blasone, si era scritto che il termine *sinople* era preposto a designare il colore verde. Inizialmente, in realtà, per le ragioni storico-geografiche sopra esposte, il termine indicava una tonalità rossa o rossastra, come testimoniato anche da numerosi testi del XII e XIII secolo; intorno al XIV secolo, però, per ragioni tuttora sconosciute e misteriose, il vocabolo inizia ad indicare non più il rosso, bensì il verde. Gradualmente, la parola *vert*, utilizzata fino a quel punto per il colore verde, viene soppiantata in maniera definitiva da *sinople* (M. Pastoureau, *L'arte araldica nel Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2019, p. 73)

Il combattimento, intanto, si fa sempre più aspro, e gli avversari della squadra di Gauvain rischiano di avere la peggio, in quanto il cavaliere si batte con grande coraggio e ardore.

Ad un certo punto, si avvicina al galoppo un cavaliere che porta armi vermiglie, completamente solo, privo persino dello scudiero.

I cavalieri del re Narbaoc, vedendolo, lo supplicano di unirsi alle loro schiere, in quanto si trovano in grande difficoltà. Il Cavaliere Vermiglio accorre in loro aiuto, dando subito prova di grande abilità cavalleresche:

Et il se met tantost es rens encontre cels que mesire Gauvain aidoit ; si lor laisse corre et abat le premier qu'il encontre, et puis le secont, et puis le tiers ; si fet tant que d'un glaive en abat .III. Et lors met la main a l'espee, si se met en la greignor presse et le fet si bien al premier poindre que il les fet tos ressortir plus d'une archiee, ne nus nel voit qui nelr redot, kar il n'ataint chevalier a droit cop a cui il ne face widier les arçons ; si haste si ses enemis que tuit li roial sont recovré par la proesce de lui. Et cil devers mon seignor Gauvain en sont si esbahi qu'a poi qu'il ne s'enfuient de la place.¹⁴⁷

([...] E lui scende in campo contro coloro che sono sostenuti da messer Gauvain; si lancia contro di loro e porta a terra il primo che incontra, poi il secondo, e poi il terzo; fa tanto che con una lancia ne abbatte quattro. A questo punto mette mano alla spada e si lancia nella mischia più grande, tirando così bene il primo colpo che li fa tutti indietreggiare più di un tiro d'arco, e non c'è nessuno che vedendolo non lo tema, perché disarciona ogni cavaliere cui assesta un colpo diretto; incalza così tanto i suoi nemici che quelli del re recuperano terreno grazie alla sua prodezza. E quelli della parte di messer Gauvain ne sono così stupiti che per poco non lasciano il campo).¹⁴⁸

Quando messer Gauvain sente gli spettatori dire che il Cavaliere Vermiglio è il migliore del torneo, subito si lancia contro di lui, pronto ad affermare il suo valore: lo scontro tra i due è efferato, ed entrambi sono molto valorosi; alla fine, tuttavia, il misterioso cavaliere dall'armatura rossa riesce a disarcionare Gauvain da cavallo, trionfando così nel torneo.

Gauvain, umiliato dalla sconfitta subita e determinato ad avere una rivincita, al termine della giornata decide di seguire questo anonimo cavaliere. Giunto infine al luogo dove costui aveva trovato alloggio per la notte, scopre che si tratta di Hector delle Paludi, suo compagno: i due si abbracciano, e la riappacificazione avviene velocemente, tanto sono grati di essersi ritrovati.

In questo caso, contrariamente agli altri presi in analisi, il torneo dura una sola giornata. Il meccanismo del disvelamento differito viene messo in atto in modo singolare, in quanto l'identità di Hector non viene rivelata a tutti i presenti al termine del torneo (come è accaduto, per esempio, in *Cligès*); egli tenta al contrario di lasciare il luogo dello scontro mantenendo il suo anonimato, senza tuttavia riuscirvi appieno, in quanto non si accorge di essere seguito da Gauvain, portando così ad un suo riconoscimento.

2.7.4 Il torneo di Camelot

Nella sezione del *Lancelot Propre* denominata *Agravain*, ad una certa altezza del testo si narra del torneo di Camelot, cui Lancillotto partecipa in incognito.

¹⁴⁷ *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, Tome II, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1978, pp. 361-362

¹⁴⁸ Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, p. 243

Lancillotto, dopo essere riuscito ad allontanarsi dal castello dove ha avuto un violento diverbio con Morgana, si rimette in cammino per raggiungere Camelot, in quanto il giorno fissato per il torneo si avvicina.

Tuttavia, egli deve prima portare a termine un'altra missione, e chiede dunque ad una damigella che lo aveva accompagnato fino a quel momento di recarsi a Camelot per far recapitare alla regina Ginevra un messaggio da parte sua.

La regina accoglie calorosamente la damigella e il suo messaggio, pregando la ragazza di rimanere presso di lei.

A Camelot, tra i cavalieri di re Artù vi è grande fermento per i preparativi per il torneo, e re Artù si dimostra preoccupato di fronte all'assenza di Lancillotto, che tarda a presentarsi: il sovrano dà voce a tutto il suo sconforto, arrivando a sostenere che, qualora Lancillotto non dovesse arrivare in tempo, i suoi cavalieri sarebbero senz'altro sconfitti dalla parte nemica, in quanto nessun altro cavaliere sarebbe mai in grado di eguagliare la prestanza di Lancillotto in battaglia.

Gli altri cavalieri della Tavola Rotonda si indignano profondamente di fronte alle parole del loro re, e decidono dunque che, qualora Lancillotto dovesse presentarsi per prestare loro aiuto, loro non combatteranno nel torneo o si schiereranno dalla parte opposta, mascherandosi in modo tale da non essere riconosciuti, in quanto il merito e le lodi verrebbero rivolti esclusivamente a Lancillotto.

La regina Ginevra, venuta a conoscenza dei propositi dei cavalieri, decide di far recapitare un messaggio al suo Lancillotto attraverso la damigella giunta da lei il giorno avanti, informandolo circa l'accaduto e chiedendogli di combattere nello schieramento opposto, così che quei cavalieri invidiosi e tracotanti subiscano l'onta della sconfitta.

Lancillotto, per non essere riconosciuto al torneo, aveva cambiato le sue armi, indossando l'armatura vermiglia datagli in prestito da un cavaliere che lo aveva ospitato; una volta letto il contenuto della lettera, Lancillotto si rallegra di fronte alla richiesta della regina, in quanto avrà la possibilità di cimentarsi in un combattimento contro i cavalieri che più stima valorosi, e, soprattutto, perché avrà così modo di esaudire un desiderio della sua amata.

La damigella fa dunque ritorno dalla regina, e la informa che Lancillotto, che combatterà in incognito durante il torneo, indosserà armi vermiglie: la regina è così l'unica a conoscere l'identità del misterioso Cavaliere Vermiglio che entrerà in scena di lì a breve.

Lancillotto arriva dunque sul luogo del torneo, e, prima di iniziare a giostrare, si ferma sotto alcuni alberi, per sistemare l'armatura e le armi. Gli si fa incontro re Baudemagu, che subito lo riconosce e lo accoglie calorosamente; Lancillotto lo prega tuttavia di non rivelare a nessuno di averlo visto, in quanto egli si trova lì in incognito. Dopo che Baudemagu gli ha dato la sua parola, si dice anche molto dispiaciuto di averlo come avversario, in quanto sa che in questo modo i suoi cavalieri non avranno alcuna possibilità di trionfare nello scontro.

Sorprendentemente, Lancillotto gli confessa che combatterà invece nelle sue file, e che farà tutto quanto in suo potere per condurre i suoi cavalieri alla vittoria.

Ha inizio il torneo, e, dal momento in cui Lancillotto entra in combattimento, gli uomini di re Baudemagu iniziano a combattere con molto più ardore di quanto avessero inizialmente dimostrato, in quanto sono rincuorati e incoraggiati dalla presenza di un cavaliere così valoroso come è il Cavaliere Vermiglio:

Et Lanceloz ot mise main a la bonne espee, si fiert destre et senestre com cil qui mielz an estoit duiz que oisjax ne seroit d'aler em proie, si conmance a occirre chevaliers et chevaux et a abatre quanqu'il encontre en sa voie, et il avoit cheval fort et isnel, celui meismes que li rois Baudemagus ot amené en la place ou il l'ot fait monter a fine force, et il se poinne de ferir mielz et mielz por mestre a desconfiture cil qui par orgueil nel prisoient riens.

Lors furent bien esprouvees les granz merveilles da sa prouesce qui en mainz leus avoient esté esprouvees, car il coupoit chevaliers et chevaux et testes et braz et hantes et escuz et abat chevaliers a destre et a senestre : si fait tant em poi d'ore que tuit cil qui oreinz chaçoient se sont

*sor lui aresté et an lessent mainz en i a lor bien faire pro lui resgarder et por veoir les merveilles qu'il fait devant cels de la Table Reonde. Et il met son cheval toz jorz es greingnors presses et va toz jorz avant soi ferant et maillant et abatant homes et chevax et occiant ce qu'il ataint come cil qui estoit li plus mervilleux de toz autres ; si fait tant que tuit cil qui le voient le redoutent, car onques mais a lor esciant ne virent home de sa prouesce. Si vont fuiant avant lui li fol et li sage et li chevax sor quoi il sist si fu a son voloir, et c'est une chose qui moult li aide et il ne s'areste en nul leu, ainz se lance par tout, si fait tant que nus ne li eschape ne derriers ne devant la ou il voit le greignor presse des chevaliers de la Table Reonde, si les connoit moult bien, car il erenti tuit seingnié d'unne maniere et il se fiert entr'els.*¹⁴⁹

(Lancillotto aveva messo mano alla sua buona spada e ferisce a destra e a sinistra perché era così esperto del duello come un uccello del cacciare la preda; comincia a uccidere cavaliere e cavalli e ad abbattere tutti quelli che incontra sul suo cammino. Aveva un cavallo forte e veloce, lo stesso che re Baudemagu aveva condotto là e sul quale aveva insistito per farlo salire; si sforza di ferire sempre meglio per sconfiggere coloro che, per il loro orgoglio, non lo stimavano affatto.

*Alla fine furono ben dimostrati i prodigi del suo valore, perché tagliava cavalieri e cavalli, teste, braccia, aste e scudi; abbatte cavalieri a destra e a sinistra: fa tanto in poco tempo che tutti quelli che prima inseguivano si sono fermati a causa sua, e molti smettono di far bene per osservarlo e vedere le meraviglia che fa contro quelli della Tavola Rotonda. Mette sempre il suo cavallo nelle mischie più grandi; avanza ferendo, colpendo e abbattendo uomini e cavalli, e uccidendo tutto quello che è a portata di mano, perché era il cavaliere più stupefacente di tutti. Fa tanto che tutti coloro che lo vedono lo temono, perché mai, così sembra loro, hanno visto un uomo del suo valore. I saggi e gli sciocchi fuggono davanti a lui, e il cavallo sul quale siede obbedisce al suo volere: essere in sella a un buon cavallo lo aiuta molto, e non si ferma in nessun luogo, anzi si lancia dappertutto, e nessuno gli sfugge né davanti né dietro. Quando vede la mischia più grande dei cavalieri della Tavola Rotonda, li riconosce molto bene, perché portavano tutti insegne dello stesso tipo: allora si getta tra di loro).*¹⁵⁰

Lancillotto si batte con foga inaudita, «[...] come il lupo che entra giovane e affamato nel prato e uccide a destra e a sinistra le bestie che trova, e le divora provocando loro grandi dolori, cosicché dietro di lui non resta nulla: così fa Lancillotto e non appena si mette tra loro ferisce e uccide tutti quelli che può raggiungere».¹⁵¹

I cavalieri di re Artù sono in grande difficoltà, e un valletto confida al sovrano che il Cavaliere Vermiglio ha compiuto tante e tali prodezze da poter essere considerato superiore persino a Lancillotto del Lago. Il re cade nella disperazione, in quanto teme la disfatta dei suoi, e si rammarica profondamente per l'assenza di Lancillotto.

Nel bel mezzo del combattimento, però, Lancillotto scorge Ginevra, e, dopo essersi soffermato a guardarla, cade, vittima di uno svenimento causato dall'emozione eccessiva che ha provato nel rivedere la donna che così tanto ama.

A quel punto, le sorti del torneo vengono rovesciate: i cavalieri di re Artù sono rinvigoriti dall'inaspettata piega presa dagli eventi e si battono con rinnovato vigore, mentre le schiere di re Baudemagu, sconfortate dall'accaduto, sono presto condotte alla sconfitta.

Lancillotto, nel frattempo, recupera le forze, e durante la notte riesce a incontrare segretamente anche la regina.

Il giorno seguente viene indetta un'altra giornata di torneo: i cavalieri della Tavola Rotonda si battono con grande abilità e prodezza, e, all'arrivo anche di messer Gauvain e di suo fratello

¹⁴⁹ *Lancelot. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons*, Tome IV, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979, pp. 359-360

¹⁵⁰ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, pp. 492-493

¹⁵¹ *Ivi*, p. 493

Gaheriet, che sono tanto esperti quanto arditi, le schiere di re Baudemagu rischiano nuovamente la sconfitta.

Lancillotto si lancia dunque nella mischia, e, non riconoscendo Gauvain a causa di un cambio di armatura da parte del cavaliere, lo ferisce alla spalla, affondandovi un colpo di lancia; anche Gaheriet viene abbattuto, e i cavalieri di re Artù appaiono sconcertati, in quanto i loro cavalieri più valorosi sono stati battuti.

Lancillotto, ancora nelle vesti di Cavaliere Vermiglio, continua a compiere grandi prodezze, sbaragliando e ferendo a morte chiunque incroci lungo il suo percorso. Vedendo i cavalieri della Tavola Rotonda, facilmente riconoscibili grazie alle loro insegne identificative, Lancillotto li raggiunge e inizia a battersi contro di loro con violenza, facendone cadere molti da cavallo e ferendone altri, offeso per l'onta che gli avrebbero voluto arrecare; i suoi avversari tentano di fuggire, ma Lancillotto si lancia al loro inseguimento. Re Artù, avendo assistito alla scena, si domanda chi sia questo cavaliere, e, pur non potendolo riconoscere a causa dell'armatura monocromatica che indossava, inizia a sospettare che possa trattarsi proprio di Lancillotto, in quanto una simile maestranza nell'uso delle armi potrebbe essere attribuibile a lui soltanto.

Al termine dell'aspro confronto, re Artù si avvicina dunque al Cavaliere Vermiglio, chiedendo di conoscere la sua identità. A questo punto, viene messo in atto il dispositivo letterario del disvelamento differito: Lancillotto si rivela al suo sovrano, il quale lo accoglie con tutti i dovuti onori e si dimostra estremamente grato di poterlo accogliere nuovamente a corte.

Nonostante la ferita che gli è stata inferta, anche messer Gauvain esprime grande gioia nel rivedere il compagno, al quale dice:

*«[...]Se je cuidasse que ce fussiez vos, je ne me fusse pas couchiez, ainz vos feisse compaignie comme au millor chevalier del monde et au plus prodom et que je plus aim : si l'avez monstré ci et aillors et ci meesmement l'avez vos monstré en tel manniere qu'il ne sera jamais jor qu'il ne m'en doie membrer et a cels de la Table Reonde, car par vostre prouesce est lor orgueil abatuz et lor felonnie tornee a noiant qu'il avoient par lor orgueil comancié contre vos».*¹⁵²

*«[...] siete il migliore cavaliere del mondo e il più valoroso, quello che io amo di più; l'avete dimostrato qui e altrove, e proprio qui l'avete dimostrato così chiaramente che non ci sarà giorno che io e tutti i cavalieri della Tavola Rotonda non ce ne ricordiamo, perché il loro orgoglio è stato abbattuto dal vostro valore e la slealtà che avevano manifestato verso di voi è stata annientata».*¹⁵³

2.7.5 Il torneo di Peningue

Proseguendo nel racconto, è possibile riscontrare un ulteriore caso in cui Lancillotto partecipa ad un torneo in incognito.

In questo episodio, a seguito dell'avvistamento del cervo bianco, che non è stato possibile avvicinare, Lancillotto è in viaggio assieme al compagno Mordred per fare ritorno alla corte di re Artù. Essendo ormai giunta la sera, i due cavalieri trovano alloggio presso un valvassore, il quale li informa che il giorno seguente, di fronte al castello di Peningue, avrà luogo un torneo, al quale saranno presenti tutti i re e i nobili del posto.

Lancillotto asserisce allora che parteciperà al torneo, tuttavia chiede al valvassore di prestargli delle armi diverse da quelle che lui ha con sé, in quanto vorrebbe evitare di essere riconosciuto al torneo.

¹⁵² *Lancelot. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons*, Tome IV, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979, p. 391

¹⁵³ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, p. 510

Anche in questo caso, Lancillotto giostrerà con delle armi vermiglie: di questo colore sono infatti quelle che gli vengono fornite.

Una volta giunto sul luogo del torneo, Lancillotto annuncia che combatterà dalla parte degli stranieri, anziché nelle schiere dei cavalieri del castello; tra i suoi avversari, vi è anche un gruppo di cavalieri della Tavola Rotonda che erano proprio alla sua ricerca (tra i quali Bohort, Lionel, Gauvain e Hector).

Lancillotto compie eroismi incredibili, e attira così l'attenzione di Bohort, che sospetta che possa trattarsi proprio del compagno che tutti stanno cercando, in quanto simili prodezze non possono che essere opera sua.

Gli si fa dunque incontro, ma poco dopo Lancillotto si ritrova senza cavallo, e Bohort ritiene dunque fugati i suoi dubbi, dal momento che al cavaliere del Lago non sarebbe mai successo di rimanere senza cavalcatura; riconoscendo però ugualmente il suo valore, gli fornisce un nuovo destriero. Lancillotto può così riprendere a compiere mirabili gesta, debellando numerosi nemici:

*Lors met la main a l'espee et commence a abatre chevaliers et chevax et a faire tels merveilles d'armes que tuit cil qui le voient s'en esbahissent et plusor en laisserent lor bien fere por lui resgarder. Et il se sent si bien monté qu'il a cheval a son talant, si vait poingnant par mi la presse et abat toz çaux que il encontre si netement que nus, tant soit fors, ne puet contre ses cox durer.*¹⁵⁴

*(Mette mano alla spada e comincia ad abbattere cavalieri e cavalli, compiendo imprese tanto eclatanti che quanti lo vedono ne rimangono stupefatti e in molti smettono di combattere per guardarlo. Sentendosi così saldo in sella da far fare al cavallo ciò che vuole, si lancia nella mischia più fitta e abbatte tutti quelli che incontra; nessuno, per quanto valoroso, può resistere ai suoi colpi).*¹⁵⁵

Si scaglia poi contro Gauvain e Hector, che avevano fatto prigioniero Mordred.

Vedendo le sue prodezze, Bohort è costretto a ricredersi, e pensa che possa veramente trattarsi di Lancillotto.

Lancillotto dà grande dimostrazione delle sue doti, «colpisce a destra e a sinistra, sconvolgendo l'intero torneo per i gran colpi che sferra e che vanno a segno tanto facilmente da qualunque parte si giri, tanto che nessuno osa opporsi ai suoi attacchi».¹⁵⁶

Grazie al suo coraggio e alle sue abilità, Lancillotto riesce a sconfiggere molti dei suoi avversari, e poco dopo la squadra del castello deve dichiarare la resa, in quanto non ha più possibilità di vincere.

A questo punto, dal momento che ha ormai la vittoria in pugno, Lancillotto sceglie di allontanarsi dal torneo prima che qualcuno possa riconoscerlo.

Ma Bohort si accorge del suo allontanamento e decide di seguirlo, determinato a scoprirne l'identità: analogamente a quanto accaduto nelle altre vicende riportate, si verifica il disvelamento differito, per cui l'identità di Lancillotto viene scoperta con certezza da Bohort solo a conclusione del torneo.

Nel frattempo, anche Mordred viene riconosciuto da Hector, che gli presta soccorso a seguito delle gravi ferite ricevute, inflittele proprio da alcuni compagni della Tavola Rotonda che non lo avevano riconosciuto. Mordred rivela a Hector che anche Lancillotto del Lago era presente al torneo, e che indossava armi vermiglie; Hector non può evitare di mostrare il suo stupore, in quanto proprio il cavaliere dalle armi vermiglie è stato dichiarato il vincitore del torneo, in virtù delle straordinarie doti guerriere da lui messe in campo.

¹⁵⁴ *Lancelot. De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour*, Tome V, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980, pp. 228-229

¹⁵⁵ *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, p. 633

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 634

2.7.6 Il torneo di Winchester

Questo episodio si colloca nella sezione denominata *La morte di re Artù*, l'ultima che compone il ciclo del *Lancelot-Graal*.

Le vicende del torneo di Winchester vengono narrate all'inizio del romanzo, a seguito della fine della ricerca del Graal, conclusasi oltremodo tragicamente, in quanto Bohort risulta essere l'unico sopravvissuto dei tre cavalieri (insieme a lui vi erano infatti anche Perceval e Galaad) che erano predestinati a quest'impresa.

Dopo essersi profondamente addolorato per la perdita dei cavalieri, re Artù, vedendo che non si svolgono più molte avventure nella terra di Logres e temendo che i suoi eroi possano deporre le armi, decide di organizzare un torneo, che si sarebbe svolto nella pianura di Winchester.

Nel frattempo, Lancillotto, che ha fatto anch'egli ritorno a corte, ha ripreso la sua storia d'amore con Ginevra. I due amanti sono però meno accorti e riservati di un tempo, tanto che Agravain, fratello di Gauvain, si accorge dell'adulterio, e, non avendo mai nutrito una particolare simpatia nei confronti di Lancillotto, pensa ad un modo per far venire la cosa alla luce ed arrecargli un danno.

L'occasione si presenta presto: Lancillotto, infatti, intende partecipare in incognito al torneo, in quanto desidera compiere le sue imprese eroiche senza essere riconosciuto.

Per riuscire nel suo scopo, si finge indisposto e dice che non riuscirà a prendere parte al torneo.

Agravain, sospettando che Lancillotto voglia al contrario fermarsi a corte per restare insieme a Ginevra e amarla indisturbato, data l'assenza degli altri cavalieri e del re, insinua in Artù il dubbio che la sua consorte non gli sia fedele.

Re Artù e i suoi uomini si mettono dunque in cammino in direzione di Winchester, mentre Lancillotto, intenzionato a non far sapere della sua partecipazione, attende la notte per mettersi in viaggio.

Lancillotto giunge presso il castello di Escalot, dove re Artù e i suoi cavalieri avevano sostato per la notte, ma, essendovi giunto troppo presto, questi non se ne sono ancora andati. Nonostante i suoi tentativi, egli viene riconosciuto da Artù e da Girflet; quest'ultimo dice al sovrano che sicuramente l'intenzione di Lancillotto è quella di partecipare al torneo nell'anonimato, senza essere riconosciuto.

Lancillotto, che non ravvisa di essere stato visto, prosegue lungo la sua strada.

Re Artù, dopo aver compreso le intenzioni del suo cavaliere ed essendo deciso a rispettarle, afferma che non dirà a nessuno di averlo visto, e chiede a Girflet di fare altrettanto.

Come in altri casi già incontrati in precedenza, dunque, l'identità dell'eroe non rimane nascosta a tutti: vi è qualcuno che lo riconosce, e che tuttavia ometterà di rivelare il nome del cavaliere, o attenderà prima di farlo.

Lancillotto trova alloggio presso un valvassore e, notando due armature vermiglie (di proprietà dei due figli dell'uomo), gli chiede di poterne indossare una durante il torneo dell'indomani, e di poter prendere in prestito anche le armi e tutti i paramenti, così da poter mantenere incognita la sua identità durante il combattimento.

L'equipaggiamento dei due giovani era infatti interamente monocromato, in quanto essi erano appena stati nominati cavalieri, ed «era infatti la regola in quei tempi che i cavalieri novelli, per il primo anno dopo essere stati ordinati cavalieri, non portassero scudi che non fossero a tinta unita; chi avesse fatto il contrario avrebbe agito in modo non conforme all'ordine della cavalleria».¹⁵⁷

Nell'attesa che giunga la sera per rimettersi in cammino, Lancillotto trascorre tutta la giornata presso la dimora del valvassore, il quale ha anche una figlia, di una bellezza sorprendente. La damigella, innamoratasi di Lancillotto, gli chiede di indossare la sua manica destra sulla

¹⁵⁷ Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume IV: La ricerca del Santo Graal; La morte di re Artù, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2023, p. 297

banderuola dell'elmo durante il torneo¹⁵⁸; Lancillotto, pur temendo la reazione di Ginevra qualora dovesse venire a conoscenza dell'accaduto, si trova costretto ad acconsentire, per non mancare ai suoi doveri di cavaliere cortese.¹⁵⁹

Il giorno seguente, Lancillotto si reca al torneo di Winchester, con addosso la sua armatura vermiglia, accompagnato da uno dei figli del valvassore (il quale, a sua volta, è vestito con la sua armatura rossa); una volta giunto sul posto, vedendo che la parte da cui sono schierati i cavalieri della Tavola Rotonda è in vantaggio, avendo tra le sue fila i cavalieri più valorosi, il Cavaliere Vermiglio decide di combattere nelle schiere avverse a quelle dei suoi compagni.

Lancillotto prende parte nella mischia, e i cavalieri intorno a lui si dimostrano stupiti di fronte alla potenza dei suoi colpi, in quanto, a causa della monocromia della sua armatura, lo credono un cavaliere novello, figlio del valvassore di Escalot, in quanto indossava le medesime armi del suo compagno.

Il figlio del valvassore lì presente viene però colpito da Hector, e Lancillotto, accorso in sua difesa, si scaglia contro il suo compagno della Tavola Rotonda, che non ha potuto riconoscere in quanto sta combattendo anch'egli con un'armatura differente dalla sua per non essere riconosciuto.

Assistendo alla scena, Gauvain dichiara con sicurezza che il Cavaliere Vermiglio, senza ombra di dubbio, non è uno dei figli del valvassore, in quanto i suoi colpi sono troppo precisi, sicuri e forti: il tentativo di Lancillotto di agire in incognito, dunque, viene presto smascherato, nonostante a quest'altezza non sia ancora noto a tutti chi egli sia in realtà.

Il momento più alto dello scontro si ha quando Lancillotto incontra Bohort, e i due, non riconoscendosi, ingaggiano uno scontro testa a testa: il combattimento è particolarmente efferato, e Bohort riesce persino a ferire Lancillotto, colpendolo con la lancia nel costato. Nonostante la ferita, Lancillotto continua a battersi; l'autore scrive che «il campo fu subito lasciato libero, non appena gli altri videro che volevano combattere a singolar tenzone, anche perché avevano fatto tali imprese nel torneo da essere considerati i due migliori della giornata».¹⁶⁰

Lancillotto, nonostante la ferita e nonostante sia costantemente incalzato da Bohort e da Hector, riesce ugualmente a distinguersi per il suo valore:

Et Lancelos, si tost comme il ot le glaive brisié, met la main a l'espee et commence a doner granz cox destre et senestre et a abatre chevaliers et a ocirre chevax et a esrachier escuz de cox et

¹⁵⁸ Questo tipo di usanza era molto diffusa al tempo: non di rado accadeva che una dama inviasse dei doni, o dei pegni d'amore, al cavaliere che le faceva la corte, il quale si impegnava ad esibire tale dono sulla lancia o sull'armatura per tutta la durata del torneo, e soprattutto a combattere quanto più coraggiosamente possibile per la sua amata.

Il costume è testimoniato anche da D. Balestracci, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 73: «[...] E la dama, per parte sua ricambia il messaggio concedendo sciarpe, nastri o altre stoffe del vestito che il cavaliere inalbera sulla lancia per tutto il tempo dell'incontro».

All'interno delle opere letterarie, un esempio analogo è rintracciabile nel *Perceval ou Le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes: Galvano, giunto nella città di Tintagel, decide di partecipare ad un torneo che ivi verrà disputato. Al termine della prima giornata di torneo, egli incontrerà la Fanciulla dalle Maniche Piccole, figlia minore del re del luogo, la quale gli chiede di combattere per lei e di indossare una sua manica, di colore rosso; Galvano, in rispetto delle norme cortesi, acconsentirà ad esaudire tale richiesta.

¹⁵⁹ La fanciulla è appunto la damigella di Escalot, la cui vicenda è nota per il suo esito tragicamente infausto: infatti la ragazza si innamorerà perdutamente di Lancillotto, il quale, essendo devoto alla regina Ginevra, non ricambierà in alcun modo il suo amore. Di fronte al rifiuto dell'uomo di cui è innamorata, la giovane cade in una profonda disperazione, che la condurrà in breve tempo alla morte. Qualche tempo dopo, sulle rive di Camelot giunge, trasportata dalla corrente, una navicella, al cui interno giace il corpo senza vita di una fanciulla nel fiore degli anni: ella è la damigella di Escalot, tra le cui mani vi è un biglietto, nel quale si dice che è deceduta a causa dell'amore non corrisposto per Lancillotto. L'eroe e tutta la corte saranno profondamente turbati dall'accaduto.

La vicenda è ampiamente ripresa anche nell'opera *Le Morte d'Arthur* di sir Thomas Malory, scritta nel XV secolo, ed è al centro del poemetto composto da Alfred Tennyson (una prima versione risale al 1833, mentre una seconda al 1842), dal titolo *The Lady of Shalott* (il poemetto di Tennyson, più precisamente, si basa sulla novella n° LXXXII de *Il Novellino: le cento novelle antiche*, che a sua volta si ispira all'episodio narrato nel ciclo del *Lancelot-Graal*).

¹⁶⁰ Ivi, p. 302

hiaumes de testes et a fere granz proescs de toutes parz, si que nus nel voit qui nel teingne a grant merveille.

[...] Et neporquant, ou il volsissent ou non, fist il tant par sa proesce que cil de la cité furent enbatu dedenz a force et enporta d'ambedeus parz le pris del tornoiement ; et moult i perdirent cil dedenz, et assez i gaengnient cil dehors.¹⁶¹

(Lancillotto, avendo spezzato la lancia, mette mano alla spada e comincia a sferrare gran colpi a destra e a sinistra, ad abbattere cavalieri e uccidere cavalli, a strappare scudi dai colli ed elmi dalle teste, e insomma a fare tali prodezze da ogni parte che chiunque lo vede resta strabiliato.

[...] in mezzo a loro due, che volessero o no, fece tali prodezze che quelli della parte della città furono ricacciati dentro a forza, e che lui ottenne il premio del torneo da entrambe le parti. Così in quel torneo i difensori persero molto, e gli attaccanti guadagnarono molto).¹⁶²

Prima di poter essere intercettato da qualche cavaliere, Lancillotto, una volta terminato il torneo, si lancia al galoppo per tornare alla casa del valvassore, dove riceverà le cure adeguate per la ferita ricevuta; sulle sue tracce vi sono Gauvain e Gaheriet, che, vedendo combattere il Cavaliere Vermiglio, hanno il sospetto che possa trattarsi proprio di Lancillotto del Lago.

2.8 *Le Roman de Fergus, Guillaume le Clerc; Le Roman de Tristan en Prose; Meraugis de Portlesguez, Raoul de Houdenc*

La tematica del cavaliere che combatte in incognito è presente anche nel *Roman de Fergus*, romanzo arturiano scritto agli inizi del XIII secolo da Guillaume le Clerc, e nel *Roman de Tristan en prose*, anch'esso databile al XIII secolo.

Il *Roman de Fergus* ha al centro le vicende di Fergus, giovane cavaliere, da poco introdotto al mondo cavalleresco. Dopo essere stato investito cavaliere da re Artù, Fergus si mette in viaggio per portare a termine la sua *quest*: sfidare a duello e sconfiggere il Cavaliere Nero (Noir Chevalier).

L'*aventure* del cavaliere si intreccia alla tematica amorosa, in quanto, poco dopo la sua partenza, Fergus giunge nel regno della principessa Galiene, della quale si innamora, ricambiato; dovrà però separarsi da lei per portare a compimento il suo dovere cavalleresco.

Il *topos* del torneo in incognito si situa alla fine del romanzo, e si tratta di un torneo indetto a fini matrimoniali: il premio è infatti proprio la mano di Galiene.

Fergus (che, durante il racconto, ad un certo punto assume anche l'epiteto di Chevalier Vermeil, avendo sottratto un'armatura di questo colore ad un cavaliere da lui sconfitto)¹⁶³ decide di presentarsi al torneo in incognito, senza rivelare a nessuno la sua presenza, e dileguandosi al termine di ciascun incontro, rifugiandosi in una dimora nel fitto della foresta.

Durante l'evento, della durata di una settimana, l'eroe cambia a più riprese il colore delle sue armi e della sua armatura, creando così ulteriore scompiglio tra il pubblico.

Questo meccanismo è già stato messo in atto in romanzi come *Cligès*, *Ipomedon* e *Lanzelet*, e la sua finalità è quella di generare un senso di disorientamento estremo tra gli astanti, i quali, già privi di punti di riferimento a causa del monocromatismo dell'armatura, si sentono ulteriormente confusi dal cambio di equipaggiamento.

¹⁶¹ *La mort le roi Artu. Roman du XIIIe siècle*, édité par Jean Frappier, Genève-Lille, Librairie Droz-Giard, 1954, p. 17

¹⁶² Ivi, p. 303

¹⁶³ In questo senso, Fergus è molto vicino alla figura di Lancillotto, che nel *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* di Chrétien indossa un'armatura di questo colore durante il torneo di Noauz; similmente, anche nel ciclo del *Lancelot-Graal* Lancillotto veste a più riprese un'armatura di questo colore.

Durante il combattimento, Fergus sconfigge diversi cavalieri della stessa Tavola Rotonda, tra cui Keu, Lancillotto, Sagremor e Perceval; duellerà anche con il Cavaliere Nero e infine persino contro Gauvain, che insisterà affinché Fergus riveli la sua identità.

Analogamente a quanto verificatosi altrove nel caso di tornei a fini nuziali, anche in questo caso la vicenda si conclude con la vittoria di Fergus e con il suo matrimonio con Galiene.

Nel *Roman de Fergus*, coerentemente con il *topos* del cavaliere in incognito, il protagonista risulta essere il migliore di tutto il torneo, in grado di destare la più completa ammirazione di tutti i presenti grazie alle sue doti senza eguali.

In questo caso, inoltre, il torneo può anche essere interpretato alla stregua di una prova conclusiva che l'eroe deve superare per poter essere riammesso a corte dopo un periodo di lontananza (nonostante ad essere sovvertite, nel caso del cavaliere in incognito, siano proprio le convenzioni della corte): «The Fergus tournament has the dual purpose of testing the hero and testing the court. In not disclosing his identity before jousting, Fergus, like Perceval, breaks with courtly protocol and interferes with audience expectations of convention. That he unhorses established knights counters the tradition of naming oneself and then winning, thereby also testing the importance of custom in the courtly world. Nonetheless, Fergus's acceptance at court relies on his success in the jousts. The incognito tournament scene officially introduces the hero into the system that has been both questioned and condoned in the process».¹⁶⁴

Il *topos* dell'eroe che combatte celando la sua identità (soprattutto quando accompagnato anche dal motivo del cambio di armatura) permette di sviluppare importanti considerazioni sul ruolo che l'aspetto identitario giocava nelle corti medievali (e nella corte arturiana nel caso delle opere letterarie), e su che cosa implicasse il venir meno di questo elemento. Come ha sottolineato Sarah E. Gordon in relazione al *Roman de Fergus* (ma il concetto può essere esteso anche agli altri testi presi in analisi), «in addition to critiquing courtly conventions and the construction of individual identity by a group of spectators – an individual able to change his identity at will challenges the convention that privileges reputation – the incognito tournament allows the hero to take on a new identity. Fergus [...] has earned a new name through the adventures that have validated his new identity: Le Chevalier au Bel Escu [The Knight of the Handsome Shield]. Moreover, as is the case with Chretien's characters, Fergus becomes known by his deeds rather than by just his name: he is the one who sent the sought-after horn and wimple to Arthur (*Fergus* vss. 6804-805). In *Fergus* as in *Cligés*, the hero intentionally hides his identity, not only to prove his worth independently of his name but also to show the court that he is a changed individual, commendable and worthy of a new reputation because of his achievements and not because of any lineage or title».¹⁶⁵ (p. 75)

Per quanto concerne il *Tristan en Prose*, la tematica del cavaliere che combatte in incognito ricorre a più riprese, confermando così l'importanza e la diffusione del *topos*.

Il romanzo ha al centro le vicende di Tristano (e dunque, naturalmente, anche di Isotta e re Marco), ma tiene insieme anche le vicende di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, ponendosi così come una riscrittura a tutti gli effetti delle opere di Thomas e Béroul, che apporta anche numerosi elementi di innovazione alla tradizione della leggenda.¹⁶⁶

¹⁶⁴ S. E. Gordon, "The Man with No Name: Identity in French Arthurian Verse Romance." *Arthuriana*, vol. 18, no. 2, 2008, p. 73

¹⁶⁵ Ivi, p. 75

¹⁶⁶ La genesi del romanzo è articolata e complessa, così come sono complesse le questioni legate all'autorialità del romanzo: al riguardo sono state fornite più ipotesi, senza che nessuna sia ancora riuscita a prevalere definitivamente sulle altre.

Nei manoscritti si firmano due autori: Luce de Gat ed Hélie de Boron (quest'ultimo parrebbe aver sfruttato la fama del nome di Robert de Boron, – autore dei poemi *Joseph d'Armathie* e *Merlin* – affermando di esserne il nipote).

Al di là dei dubbi sulla reale identità dei due autori, a non essere chiare sono le stesse modalità di composizione del romanzo, e in che modo queste debbano essere attribuite ai due scrittori.

Le tematiche dell'incognito e della *renommée* (it. "fama, reputazione") sono centrali all'interno del testo, e sono anch'esse oggetto di una rielaborazione: «Pour renouveler sans servilité les lieux communs les plus éculés de l'incognito, le Tristan joue sciemment de ses sources, sans pour autant que la quête de l'identité constitue le noyau du récit. En revanche, les nouveaux enjeux de la chevalerie romanesque, dans ce roman, font de la quête de renommée une structure fondamentale du monde arthurien - la nature des futurs textes de cette littérature s'en ressentira. Paradoxalement, l'incognito, signe de vertu chevaleresque, trouve alors une nouvelle place au cœur de l'aventure et au cœur du récit. Incognito et renommée deviennent corollaires».¹⁶⁷

Tristan partecipa a numerosi tornei durante il racconto, e sono diverse le occasioni in cui indossa armature monocolora per poter agire nell'anonimato.

Analogamente agli altri casi analizzati, le armi monocrome permettono al cavaliere di consolidare e confermare il suo valore agli occhi della comunità e degli altri guerrieri, e la sua decisione di combattere in tal guisa viene interpretata come un'ulteriore convalida della sua virtù cavalleresca: «D'autre part, l'incognito peut paradoxalement se retourner en signe de valeur, propre à signaler les plus grands comme tels. Ainsi, les armes plaines, censément réservées aux novices selon la coutume de celui tans, finissent par devenir des signes illisibles. Car, bien que le roman comporte peu de chevaliers nouveaux avérés, les armes unies pullulent! Avec une constance presque lassante, tous adoptent de tels écus pour se déguiser: les plus célèbres, bien sûr; mais aussi des comparses [...]. Les armes plaines des prétendus chevaliers nouveaux affirment plutôt une volonté d'incognito, tant la ruse est éventée. G. J.Brault a étudié la diffusion de ce motif, dès les débuts de la littérature arthurienne: "Plain arms thereafter become a favourite device in Arthurian Literature, used whenever an author needs to disguise a character or involved him in a case of mistaken identity"».¹⁶⁸

Un esempio rappresentativo in tal senso è costituito dall'episodio del torneo di Louveserp, durante il quale vi sono ben quattro cavalieri che decidono di giostrare con un'armatura monocolora della medesima tinta, ovvero verde (il caso è ancora più singolare in quanto non vi è un singolo cavaliere che combatte con un'armatura di questo tipo, ma ben quattro guerrieri affermati).

L'armatura monocroma, priva di insegne o simboli distintivi, più normalmente riservata ai cavalieri novelli che ancora dovevano affermare il proprio nome, viene così ad assumere un significato nuovo: «De la sorte, l'écu *plain* ne connote plus l'inexpérience du nouveau chevalier, mais, comme par une antiphrase héraldique, sa compétence: car qui d'autre qu'un chevalier confirmé jouerait ce petit jeu? À Louveserp, quatre tournoyeurs armés *d'une samblance d'armes toutes verdes comme herbe de pré et sans nules entresaignes* (V, 153₅) sont à la fois méconnaissables et indifférenciables (165₉₋₁₂); en même temps, cette dissimulation éclatante les valorise: si Tristan, Palamède, Dinadan et Gaheriet adoptent cet uniforme, c'est pour se distinguer, dans tous les sens du terme, face aux membres du lignage du roi Ban, fédérés eux aussi par le port d'«armes d'une semblance, si que on les puisse connoistre entre tous autres» (V, 151₂₃). Il est notable que ce corps des verts chevaliers protège aussi l'anonymat d'Yseut sur la route de Louveserp: à l'incognito de l'escorte répond celui, magnifié, de la Dame; alors que des chevaliers aux armes déguisées se disputent le prix du tournoi, elle, d'une beauté rayonnante sous ses voiles, gagne sans lutte le prix de la plus belle dame. La pratique de l'incognito est *la coutume de tres boins cevaliers* [...] (II, 209₄₂)».¹⁶⁹

Il *topos* è infine presente anche nel *Meraugis de Portlesguez*, romanzo degli inizi del XIII secolo scritto da Raoul de Houdenc.

¹⁶⁷ F. Plet, "INCOGNITO ET RENOMMEE: LES INNOVATIONS DU 'TRISTAN EN PROSE.'" *Romania*, vol. 120, no. 479/480 (3/4), 2002, pp. 406-407

¹⁶⁸ Ivi, p. 423

¹⁶⁹ Ivi, p. 424

Protagonisti del romanzo sono Meraugis e Gorvain, due cavalieri innamorati della stessa donna, Lidoine; il primo, tuttavia, è innamorato di lei nella sua interezza, ammirandone tutte le qualità, mentre il secondo la desidera esclusivamente per la sua bellezza esteriore.

Una delle tematiche centrali del romanzo, dunque, riguarda proprio la riflessione sulla bellezza esteriore e su quella interiore, e su quale sia l'importanza da accordare ad entrambe.

In modo assolutamente analogo a quanto accade nel *Cligès*, nel *Meraugis* viene rappresentato un torneo durante il quale l'omonimo cavaliere combatte indossando quattro armature differenti e cambiando anche il suo destriero, così da mantenere nascosta la sua identità e privare il pubblico di qualsiasi punto di riferimento che possa portare ad un suo riconoscimento.

Similmente a quanto accade negli altri romanzi, quando si verifica questa metamorfosi del cavaliere quest'ultimo viene identificato e designato attraverso il colore del suo equipaggiamento: egli diventa, ad esempio, "Li chevaliers blans" (v. 5390), quando indossa un'armatura bianca.

Lo schema che viene messo in atto per lo svolgimento del *topos* presenta tratti comuni anche alle altre opere letterarie prese in analisi: gli spettatori notano le incredibili abilità del cavaliere sconosciuto, iniziano a lodarne le gesta e si chiedono insistentemente (vi sono numerosi dialoghi con domande dirette) l'un l'altro quale sia il suo nome e il suo lignaggio.

Ancora una volta, l'ingresso sulla scena di un cavaliere in incognito, reso irriconoscibile proprio grazie al monocromatismo della sua armatura, pone degli interrogativi sulle convenzioni dell'ambiente della corte, portando ad una rivalutazione dei concetti di valore, di fama e di reputazione: «The incognito tourney serves not only to test the hero's strength, but also, more significant, to establish his worth in relation to the other members of court. The hero accomplishes more than integration into courtly society: he surpasses the ability of his new peers. [...] Cligés, Fergus, and Meraugis challenge the court and win, proving they have surpassed their role models, and show that the texts they inhabit have also surpassed their textual models on several levels. The man with no name, who fights incognito at a tournament, is situated in a position to problematize romance conventions such as naming and reputation. His role thus permits the composer to explore the complex process of identity construction. [...] His combat with highly esteemed members of the court ironically proves his own worth while at the same time calling into question the value of names, reputations, and principles by asking the audience to reinterpret 'who is who.' Knightly deeds become more important than knights' names or the color of their shields».¹⁷⁰

2.9 Considerazioni finali

Dal campione di testi presi in analisi emerge dunque come il *topos* del cavaliere che combatte in incognito indossando un'armatura monocroma fosse ampiamente diffuso al tempo dei testi arturiani, al punto tale da essere trasferito e ripreso anche in opere non afferenti a questa materia letteraria.

Questo motivo letterario, per le ragioni esposte anche nelle pagine iniziali di questo capitolo, costituiva una trasgressione dell'ordine sociale costituito: l'anonimato, infatti, non era contemplato nei campi di battaglia o nel campo del torneo nella vita reale, in quanto essere riconoscibili era uno dei requisiti fondamentali.

Da parte del romanziere, inoltre, l'introduzione dell'elemento dell'incognito rientra anche nell'orizzonte di un *topos* di aspettative tradite, che genera il divertimento del pubblico dei lettori, che si diletta all'idea di essere a conoscenza di ciò che il pubblico sugli spalti ancora non sa.

All'interno delle opere letterarie analizzate, è possibile rintracciare alcune costanti.

Innanzitutto, è bene sottolineare come in tutti i testi la decisione da parte del cavaliere di mantenere celata la propria identità, a prescindere dalla motivazione che lo ha portato a questa

¹⁷⁰ S. E. Gordon, "The Man with No Name: Identity in French Arthurian Verse Romance." *Arthuriana*, vol. 18, no. 2, 2008, p. 79

decisione, sia considerata come un segno di virtù cavalleresca: essa implica infatti che all'eroe non interessano la fama, né tantomeno i beni materiali che potrebbero derivargli dalla vittoria del torneo. Egli combatte unicamente per mettere alla prova il proprio valore, per crescere nella sua abilità di cavaliere, e per confermare o rafforzare le sue doti (o, in alcuni casi, per conquistare l'amore o la mano della donna amata).

Questo concetto è limpidamente confermato ed espresso da alcuni versi contenuti nell'*Ipomedon* (e già riportati nel relativo paragrafo):

[...]

*Ne se sout nuls issi cuvrir ;
Se il fut pruz, ne s'en vanta mie,
Ço fu double chevalerie.*¹⁷¹

([...])

*nessuno seppe nascondersi così bene;
se era stato prode, non se ne vantava mica,
questo fa doppia cavalleria.)*¹⁷²

Il valore dell'anonimato è ulteriormente sottolineato nel *Meliador*, nel quale tra le regole per la partecipazione al torneo vi è anche la richiesta esplicita di mantenere celata la propria identità per tutta la durata dell'evento.

Il fatto di non avere alcun fine di lucro era dunque visto come indicatore di una grande nobiltà d'animo, e peraltro si distanziava profondamente da quanto era solito accadere nella vita reale, nella quale tra le finalità primarie della partecipazione ai tornei vi erano l'arricchimento e l'acquisizione di beni fisici.

Le armature monocrome sono parte integrante di questo ludico inganno: in alcuni casi, vi è una singola armatura monocolora che viene utilizzata per tutte le giornate del torneo, rendendo impossibile capire chi si celi al di sotto di essa, ma permettendo quantomeno di attribuire le gesta ad un singolo cavaliere; in altri testi, al contrario (è il caso di *Cligès*, di *Ipomedon*, di *Lanzelet*, e di un episodio contenuto nel ciclo del *Lancelot-Graal*), lo spaesamento degli spettatori è amplificato dalla scelta da parte dell'eroe di cambiare la sua armatura di volta in volta, fuggendo così ogni possibilità di riconoscimento o di attribuzione delle imprese.

Laddove vi sia l'aggiunta anche della componente della rotazione dei colori delle armature, si può notare come questo cambiamento porti con sé e introduca un'idea metamorfica, a sua volta quasi sempre collegata anche ad un aspetto iniziatico: sul piano pratico, infatti, l'alternanza di differenti armature ha l'effetto primario di generare disorientamento negli spettatori, ma, su un piano simbolico, il fatto di conoscere gli altri senza essere a propria volta da loro riconosciuti è indice già di per sé di una postura "magica", e inoltre la sostituzione dell'equipaggiamento presenta un carattere di metamorfosi, in quanto l'atto di togliere un'armatura per rivestirne un'altra potrebbe anche essere letto e interpretato quasi come un cambiamento della "pelle" del cavaliere, un passaggio dell'eroe ad uno stato di volta in volta differente.

La turnazione delle armi, dunque, sarebbe allusiva anche ad un cambio di *status* da parte dell'eroe, la cui personalità si schiude e accede di giorno in giorno ad un livello superiore, segnalato proprio dal cambiamento dell'armatura e del suo colore.

In questo senso, ad essere particolarmente significativi sono il *Cligès* e l'*Ipomedon*, nei quali viene persino sottolineato come il cavaliere combatta ogni giorno in maniera migliore rispetto alla giornata precedente (facendolo sembrare più valoroso rispetto al cavaliere del giorno avanti,

¹⁷¹ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelände (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, p. 256, vv. 4268-4270

¹⁷² Hue de Rotelände, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bordinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, p. 105, vv. 4268-4270

nonostante i due siano la medesima persona), mettendo così in atto un gioco che, dal punto di vista del lettore che è a conoscenza di quanto sta accadendo, assume connotati umoristici, e che, su un piano più profondo e metaforico, può invece essere indice proprio di un miglioramento da parte del protagonista, di un suo accesso ad un livello superiore dell'esistenza e della sua essenza di guerriero, segnalato attraverso questa forma di *climax*, di *gradatio*.

Per quanto riguarda i colori assegnati alle armature (le cui molteplici valenze verranno analizzate maggiormente nel dettaglio nel capitolo seguente), si assiste ad una prevalenza del bianco, del rosso e del nero, i cosiddetti colori antropologici fondamentali, che possono comparire da soli (qualora non vi sia la rotazione delle armi), oppure in alternanza tra loro; vi sono due casi che costituiscono un'eccezione: quello del *Lanzelet*, in cui al nero viene sostituito il verde, e quello del *Cligès*, nel quale, trattandosi di un torneo della durata di quattro giorni, si ritrovano sia il nero sia il verde.

In questo panorama vi è poi il caso singolare del *Meliador*, che risulta essere l'unico esempio in cui fa la sua comparsa un cavaliere con delle armi di colore blu: come ricordato, questa novità è da attribuirsi anche a precise ragioni storiche e sociali, per le quali, nel periodo di composizione dell'opera, questo colore stava attraversando una vera e propria rivoluzione che ne stava affermando lo statuto per la prima volta, fino a farlo entrare in competizione con il rosso, fino a quel momento considerato come il colore più amato da tutti gli strati della società, e in particolar modo dalle classi più agiate.

Vi è, infine, un ulteriore elemento che risulta essere presente in tutti i testi, e che riguarda l'aspetto fisico degli eroi vincitori dei tornei: di questi personaggi, infatti, oltre ad essere sottolineata la bontà d'animo e il pieno rispetto degli ideali cortesi, viene anche messa in evidenza ed elogiata la bellezza fisica, che diventa così quasi un prerequisito essenziale alla vittoria. Che si tratti di Cligès, di Lancillotto, di Ipomedon, o di molti altri, tra le loro caratteristiche vi è anche quella di un'incredibile beltà e armonia nei tratti del viso e nelle membra; questa componente è portata al suo massimo grado in *Partenopeus de Blois*, dove al termine del torneo, per stabilire definitivamente il vincitore, viene annunciata una gara di bellezza: a questo concorso Partenopeo, pur non indossando abiti sontuosi ed eleganti come gli altri sultani in lizza, risulta ugualmente il vincitore, proprio grazie allo splendore dei suoi lineamenti.

Ciò che conta ancora di più dell'armonia delle proporzioni del cavaliere, però, è un altro aspetto decisivo, che individua e distingue con certezza assoluta gli eroi e i cavalieri più abili: l'assoluta e inconfondibile destrezza con la quale costoro indossano l'armatura e maneggiano le armi, che calzano loro a pennello, e la naturalezza con la quale stanno in sella al loro destriero.

Il principio è analogo a quello della *καλοκαγαθία* (da *καλὸς καὶ ἀγαθός*): il cavaliere più bello è anche quello che risulterà essere il più valoroso; il pubblico competente riconosce a colpo d'occhio i cavalieri abili e arditi, e ha una reazione immediata di fronte a ciò che lo caratterizza: vi è dunque un'immediata consacrazione pubblica di ciò che poi si rivelerà pochi istanti dopo nell'uso delle armi.

Tra i testi presi in analisi è possibile tracciare anche alcune distinzioni: innanzitutto, si può evidenziare come alcuni dei tornei di cui si narra siano organizzati espressamente a fini matrimoniali.

È il caso del torneo di Noauz contenuto nel *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, nonostante in questo frangente la finalità maritale venga presto declassata ad una questione di secondaria importanza.

In maniera più eclatante, è quanto si verifica in *Ipomedon*, *Meliador*, *Partenopeus de Blois* e *Le Roman de Fergus*: in queste opere, la tematica amorosa è dunque centrale, e l'eroe si batte primariamente per dimostrare il suo valore agli occhi della dama e ottenerne la mano.

Come si è avuto modo di osservare, d'altronde, la partecipazione delle dame ai tornei in qualità di spettatrici era usuale e talvolta persino essenziale, in quanto, anche nella vita reale, i torneanti speravano di spiccare a tal punto nelle loro abilità da guadagnarsi le nozze con una damigella di provenienza agiata in età da marito.

Il *topos* secondo il quale si combatte per fare colpo sulla donna amata, o per amore, è molto diffuso, tanto che Michel Stanesco, in un suo saggio, è arrivato a parlare di un “*devise*”¹⁷³ che pone in relazione e associa amore e gloria.¹⁷⁴

Tale è l’importanza e la pervasività di questo motivo nella letteratura, che Stanesco scrive: «[...] l’amour était toujours considéré comme générateur de prouesses chevaleresques».¹⁷⁵

Pur non essendoci una finalità matrimoniale, questo è quanto accade anche con Lancillotto (sia nel testo di Chrétien, sia nel ciclo del *Lancelot-Graal*): egli infatti partecipa ai tornei primariamente per esibire le sue grandi doti cavalleresche e guerriere di fronte alla regina Ginevra, la quale è spesso l’unica a conoscere la sua identità, o ad indovinarla attraverso una serie di astuti espedienti. Qualora non vi sia una finalità nuziale, il torneo si svolge esclusivamente per dare modo ai cavalieri di destreggiarsi con le armi e di dare prova, o affermare, il loro valore.

A tal proposito, può essere indicativo notare come, nei testi analizzati, la maggior parte degli eroi si presenti ai tornei nella fase iniziale della propria carriera come cavaliere: nel caso di Ipomedon, Cligès, Partenopeo, Meliador, e del *Lanzelet* di Ulrich, i protagonisti decidono di partecipare al torneo agli albori della loro carriera di cavalieri.

In particolare, Cligès si presenterà in incognito alla corte di re Artù al fine di compiere le sue imprese e veder riconosciuto il proprio valore senza che il giudizio dei cavalieri della Tavola Rotonda venga influenzato dalla sua nobile origine, essendo lui il figlio di Alessandro Magno.

Anche il Lancillotto di Ulrich, dopo essersi congedato dalla sua nutrice, farà il suo ingresso a corte in occasione di un torneo, per tutta la durata del quale la sua identità rimarrà nascosta.

Per Ipomedon, Meliador e Partenopeo, invece, il motore per diventare cavalieri e partecipare al torneo sarà il sentimento d’amore provato nei confronti di una damigella: di Ipomedon si dirà persino che in un primo momento lascerà la corte della Fièrè per fare ritorno presso il suo palazzo e ottenere l’investitura come cavaliere da parte del padre, per poi mettersi in viaggio e vivere una serie di vicissitudini e avventure volte a forgiarlo come guerriero prima della sua partecipazione al torneo; in *Partenopeus de Blois* viene sottolineata la tenera età del protagonista, facendo così intendere al lettore che egli non sia un personaggio già avviato all’arte e alle pratiche della cavalleria.

A divergere in questo senso è il personaggio di Lancillotto così come viene presentato nel romanzo di Chrétien e nel ciclo del *Lancelot-Graal*: in questi casi, Lancillotto (fatta eccezione per l’episodio della guerra con il re di Oltre le Marche, che si svolge poco tempo dopo l’investitura a cavaliere dell’eroe) è un cavaliere ben affermato, le cui doti in battaglia appaiono indubbie e sono invece da tutti esaltate e prese a modello; più volte gli altri cavalieri suoi compagni, e anche i suoi avversari, affermano di ritenerlo il miglior cavaliere al mondo, tanto che coloro che si ritrovano a dover combattere contro di lui sono gettati nello sconforto più totale, mentre i suoi alleati vengono rappresentati in preda alla gioia e al sollievo, consci di avere la vittoria in pugno.

Le discrepanze maggiori sono riscontrabili relativamente alla durata del torneo: nel caso del *Lanzelet*, dell’*Ipomedon* e del *Partenopeus de Blois*, essa è di tre giorni (stando agli studi di J. L. Weston, il motivo del torneo dei tre giorni sembrerebbe essere il più attestato, come testimoniato anche dai riscontri in ambito folklorico); il *Cligès* appare essere l’unico caso in cui vi è una durata di quattro giorni. Nel *Lancelot* di Chrétien il torneo di Noauz dura due giorni, mentre nel ciclo del *Lancelot-Graal* la durata dei tornei riportati è variabile (alcuni durano solo un giorno, altri invece sono disputati nell’arco di due giornate).

¹⁷³ Stando alla definizione di Stanesco, «une *devise* ne se réduit donc pas à un simple indice générique [...]. Elle introduit une atmosphère, appelle un contenu littéraire immédiatement perceptible, fonde poétiquement une situation. Elle suscite dans l’esprit du lecteur un réseau d’associations, des résonances, un champ d’évocation spécifique, parce qu’elle se réfère non seulement à son contexte immédiat, mais surtout à l’antécédence d’un donné littéraire facilement identifiable» (M. Stanesco, "D’armes et d’amour": la fortune d’une "devise" médiévale, in *Travaux de littérature*, vol. 2 (1989), pp. 39-40)

¹⁷⁴ Ivi, p. 40

¹⁷⁵ Ivi, p. 46

Alquanto singolare è il caso del *Meliador*, nel quale i quattro tornei di cui si narra si svolgono in un arco temporale di ben cinque anni, dunque notevolmente più ampio rispetto alla casistica precedente.

Nonostante alcune differenze, è comunque possibile constatare come il motivo letterario che vede l'eroe protagonista partecipare ad un torneo con un'armatura monocroma fosse ampiamente diffuso e godesse di notevole successo; il tema ha conosciuto declinazioni differenti, con minime varianti, ma gli elementi centrali, quali l'armatura monocolora (talvolta soggetta a rotazione), il mantenimento dell'anonimato e il successivo disvelamento differito rimangono costanti e donano uniformità a questa convenzione letteraria, venendo così a creare un *topos* a tutti gli effetti.

Capitolo 3:

Simbologia e significato dei colori nei romanzi arturiani e costanti dal punto di vista stilistico-formale

3.1 Simbologia e significato dei colori nei romanzi arturiani

Come si è ampiamente avuto modo di constatare, i colori, sia nei tornei che venivano disputati nella vita reale sia in quelli descritti nei testi letterari, avevano un'importanza centrale nella società del Medioevo; essi erano parte integrante di un sistema atto a veicolare valori precisi e a comunicare lo *status* e il ruolo di una persona o di un gruppo sociale.

Data la loro rilevanza e pervasività, ai colori venivano inevitabilmente associati anche precisi significati: il colore, infatti, racchiude quasi sempre in sé anche importanti simbolismi (basti pensare, a titolo esemplificativo, a come certi colori fossero visti come “negativi” dalla Chiesa, in quanto considerati eccessivamente vistosi, e dunque lontani dall'ideale di modestia e purezza associato alla religione, oppure associati a personaggi biblici con tratti di malvagità; dall'altra parte, colori sgargianti, o che richiedevano il ricorso a pratiche tintorie specifiche per essere ottenuti, erano prediletti dai nobili e dalla casata reale, in quanto portatori di un messaggio di ricchezza e di nobiltà).

Come scrive Dominique Simonnet nella premessa a *Il piccolo libro dei colori*, «i colori non sono irrilevanti, tutt'altro. Veicolano dei codici, dei tabù, dei pregiudizi cui obbediamo senza saperlo, possiedono significati reconditi che influenzano profondamente il nostro ambiente, i nostri comportamenti, il nostro linguaggio e il nostro immaginario»¹⁷⁶: questo, naturalmente, è valido tanto per l'uomo contemporaneo quanto per l'uomo medievale.

Non può dunque essere un caso che, nei testi presi in analisi, sia stato possibile riscontrare delle ricorrenze nei colori utilizzati: quelli che compaiono con maggior frequenza sono indubbiamente il bianco, il nero e il rosso, e in un paio di occasioni è stato possibile osservare il ricorso anche al verde e al blu.

A questi colori erano associati importanti significati simbolici, e in questa prima parte del capitolo, lungi tuttavia dal voler fornire interpretazioni assolute relativamente ai romanzi analizzati, si tenterà di indicare e ricostruire il ruolo da loro assunto in questi testi.

3.1.1 Il bianco

Per quanto riguarda questo colore, vi è un primo elemento fondamentale da sottolineare: rispetto agli altri colori, che presentano dei significati duplici e spesso in contraddizione tra loro, il bianco è l'unico colore al quale sembrano essere associati quasi esclusivamente tratti positivi.

Il bianco, infatti, è il colore più comunemente associato alla purezza, all'innocenza, alla castità e alla verginità, alla pace; inoltre, per diverso tempo è stato anche il colore della pulizia e dell'igiene: gli indumenti intimi dovevano essere rigorosamente bianchi (sia per una questione igienica, sia per una questione morale, in quanto era, appunto, un colore “casto” e discreto), così come anche lenzuola ed asciugamani erano nella maggior parte dei casi di questo colore.

Il bianco è sempre stato ampiamente utilizzato anche in contesti sacri e liturgici, proprio per gli ideali che era in grado di veicolare: esso è, ad esempio, associato alle festività dedicate alle Vergine e al Cristo (basti pensare alla Pasqua, festa durante la quale si celebra la resurrezione di Gesù Cristo: due simboli di questa festività sono l'agnello, indicante il sacrificio compiuto da

¹⁷⁶ M. Pastoureau e D. Simonnet, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2006

Gesù, e la colomba, portatrice di un messaggio di pace; significativamente, entrambi sono associati ad un ideale di purezza, rafforzato anche dal colore bianco rispettivamente del loro manto e piumaggio).

In alcune civiltà, tuttavia, il bianco può essere associato anche alla morte: è quanto accade, per esempio, in alcune parti dell’Africa e dell’Asia; tuttavia, è bene sottolineare che all’interno di queste culture la morte viene vissuta «non in quanto opposto della vita, ma della nascita».¹⁷⁷

Talvolta, in ambito occidentale, questo colore può trovarsi associato a figure spettrali, a fantasmi (si ricorderà, a tal proposito, il momento in cui nel *Cligès* re Artù, al termine della prima giornata di torneo, non essendo pervenuto l’eroe principale avanza il sospetto che possa essersi trattato di un fantasma; è bene sottolineare, tuttavia, che durante quel giorno Cligès aveva indossato la sua armatura nera, colore più comunemente associato alla morte, al lutto e ad atmosfere spettrali nella cultura occidua), alla morte e a creature provenienti dall’Altro Mondo (presumibilmente anche perché alcuni di questi esseri erano più spesso associati alla notte e alla luna, anch’essa bianca).

In età moderna, il bianco comincia ad essere associato all’assenza di colore: in questo senso, la diffusione capillare della carta stampata sembra aver giocato un ruolo determinante, in quanto la carta, di colore bianco, diventa il supporto “neutro” sul quale verranno poi stampati e incisi caratteri di diversi colori.

È però bene sottolineare che, per tutta la durata del Medioevo, il bianco non assume mai l’accezione di “privo di colore”: esso è un colore a tutti gli effetti, tanto quanto tutti gli altri.

Nei romanzi analizzati il bianco ricorre in *Cligès*, in *Lanzelet*, in *Ipomedon* e in *Partenopeus de Blois*.

In particolare, il protagonista di quest’ultimo romanzo si presenta con un’armatura bianca per tutte e tre le giornate del torneo: il dato può risultare interessante se si considera che a più riprese viene posto l’accento sulla giovane età del futuro eroe, che inizialmente è totalmente digiuno dell’arte e delle pratiche della cavalleria, e, quando decide di prendere parte al torneo, vi è stato avviato da poco; egli, inoltre, fino al suo incontro con Melior non era mai entrato in contatto prima nemmeno con la sfera amorosa.

Partenopeo, dunque, rappresenta perfettamente un ideale di purezza e innocenza, un futuro cavaliere valoroso che, però, deve ancora sbocciare.

Oltre a ciò, nel testo viene sin da subito sottolineata la sua grande bellezza (come si ricorderà, egli è il vincitore indiscusso della gara di bellezza che viene decretata al termine del torneo), e il bianco era un colore associato ad un ideale di bellezza elegante, pura e fresca.¹⁷⁸

Nel ciclo del *Lancelot-Graal*, subito dopo la sua investitura, Lancillotto viene chiamato il Cavaliere Bianco, con riferimento proprio al colore della sua armatura: analogamente a quanto accade nel *Partenopeus de Blois*, può essere indicativo il fatto che egli venga così chiamato proprio agli albori della sua carriera come cavaliere.

Per quanto concerne *Cligès*, *Lanzelet* e *Ipomedon*, le armature bianche ricorrono rispettivamente durante l’ultima giornata di torneo (dunque, la quarta), la seconda e la prima.

Dal momento che, nel *corpus* di romanzi presi in considerazione, i colori compaiono in ordine sempre differente, potrebbe risultare azzardato cercare di fornire una spiegazione assoluta circa il significato che essi possono assumere.

¹⁷⁷ M. Pastoureaux, *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2022, p. 9

¹⁷⁸ Per un approfondimento in tal senso, si rimanda a M. Peri, *Ma il quarto dov’è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Pisa, Edizioni ETS, 2004: nel suo scritto, lo studioso dimostra che, per molti secoli, fino alla Rivoluzione francese, nelle descrizioni delle donne belle – e, di conseguenza, anche degli uomini belli – erano sempre presenti questi quattro colori: bianco (volto), rosso (labbra), nero (sopracciglia), giallo (capelli biondi).

Anche nei testi religiosi è possibile trovare riferimenti di questo tipo: nel Levitico si afferma che la pelle, per essere considerata bella, dev’essere pura, chiara, priva di imperfezioni (M. Pastoureaux, *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2022, p. 62)

Nel caso del *Cligès*, si può in linea di massima notare come il bianco ricorra durante l'ultima giornata del torneo, che è quella che sancisce definitivamente il suo trionfo.

Già dai tempi degli antichi, infatti, il bianco era associato alle divinità e alle festività a loro dedicate: in Grecia, così come anche nel Medio Oriente, il bianco è comunemente messo in relazione con gli dèi celesti, che sono rappresentati con vesti di questo colore (mentre le divinità degli Inferi sono più spesso raffigurate con abiti dai toni cromatici scuri), forse per l'idea di purezza ed eleganza da sempre associata a questo colore.

Nella tradizione cristiana, l'associazione del bianco alla purezza continuerà ad essere tramandata: in particolar modo nel Nuovo Testamento, questo è il colore legato alla santità e alla purezza di Dio, di Gesù Cristo e della Vergine Maria.

Oltre alla purezza, però, al bianco viene aggiunta un'ulteriore accezione: quella di colore glorioso e potente.

In ambito religioso, questa accezione era naturalmente da collegarsi alla gloria e al potere del Regno dei Cieli; essa verrà però trasposta anche in ambito profano, venendo così a collegarsi ad un ideale di sovranità e di potere temporale "sublimato" (già i Romani, d'altronde, associavano questo colore, oltre che alla bellezza e all'innocenza, anche al potere).

In questo senso, vale la pena ricordare anche la simbologia che ruota attorno ad un fiore di questo colore: il giglio.

Nel Medioevo¹⁷⁹, il giglio era il fiore bianco per antonomasia, e lo si ritrovava spesso contrapposto alla rosa, legata invece al colore rosso (anticamente, infatti, la contrapposizione non era tanto tra il bianco e il nero, quanto più tra il bianco e il rosso).¹⁸⁰

Ai tempi degli uomini medievali, i significati simbolici che questo fiore veicolava erano essenzialmente tre, e riguardavano la fecondità, la verginità e la sovranità.

Il giglio, all'inizio comunemente associato alla Vergine Maria, e dunque alla purezza e alla castità, diventa dunque anche un simbolo legato al potere e alla regalità: questo passaggio si verifica in particolar modo in Francia, nella seconda metà del XII secolo, quando questo fiore diventa un simbolo del sovrano a tutti gli effetti.

Nel *Cligès*, durante l'ultima giornata di torneo, l'eroe nella sua armatura bianca appare «plus blanc que flor de lis»¹⁸¹ («più bianco d'un fiore di giglio»)¹⁸²: considerati i significati simbolici al tempo associati a questo fiore, il riferimento ad esso appare tutt'altro che casuale, ed è premonitore della vittoria del cavaliere e della gloria che egli otterrà di conseguenza.

Nonostante non sia possibile riscontrare un'uniformità nell'ordine in cui questo colore compare nei testi esaminati, è tuttavia significativo notare come esso ricorra in molti dei romanzi, in quanto colore che porta con sé simbolismi importanti e facilmente riconducibili a quella che sarà poi la vittoria dei cavalieri protagonisti, visto il suo legame con i concetti di gloria, potere, sovranità, successo, e anche la sua vicinanza alla figura di Cristo: vista la cultura del tempo, e considerati anche i ruoli assunti da alcuni degli scrittori (Chrétien era, per esempio, un chierico, dunque un uomo di Chiesa), questi cavalieri erano inevitabilmente cristiani, e le loro azioni in battaglia venivano compiute in conformità anche ad un ideale religioso.

¹⁷⁹ L'attenzione nei confronti di questo fiore risale in realtà a tempi ben più antichi, tanto che lo si trova rappresentato su alcuni bassorilievi egizi, cimeli micenei, stoffe orientali e persino monete di civiltà antiche (M. Pastoureau, *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2022, p. 82)

¹⁸⁰ Ivi, pp. 74-81: con particolare riferimento al gioco degli scacchi, che è stato sottoposto a varie modifiche (alcune riguardanti anche i colori) per poter essere accolto nella cultura occidentale, lo studioso francese ricorda come originariamente la contrapposizione tra bianco e rosso fosse percepita in maniera più decisiva rispetto a quella tra bianco e nero.

¹⁸¹ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 291, v. 4897

¹⁸² Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 198

3.1.2 Il nero

Analogamente a quanto accaduto con il bianco, soprattutto a seguito dell'avvento della stampa, spesso in età moderna il nero quasi non viene considerato un colore: si pensi anche all'ambito fotografico e cinematografico, dove vi è l'opposizione tra foto o pellicole "in bianco e nero", oppure "a colori".

Oggi giorno non è più così, ed il nero è invece un colore spesso associato ad un'idea di eleganza e di sobrietà al contempo.

In epoche antiche, questo colore godeva di uno statuto ben preciso: pur essendo sempre associato alle tenebre e all'oscurità, nell'antico Egitto il nero era anche visto come colore della fecondità e della fertilità (contrapposto, in questo senso, al rosso infecondo del deserto).

Questa idea del nero come colore della fertilità si ritrova anche nell'organizzazione ternaria delle società medievali: il nero era infatti il colore destinato alla categoria degli artigiani, o *laboratores* (mentre il bianco era destinato agli *oratores*, ovvero alle persone di Chiesa, dedite alla preghiera e alla vita contemplativa; il rosso, infine, era collegato all'ordine dei *bellatores*, ovvero dei guerrieri).

Il nero e i colori scuri più in generale sono naturalmente associati anche ad alcuni luoghi, come antri e caverne: anche in questo caso, ad essi è connesso un ideale di fertilità (sono infatti spesso spazi sacri in cui si svolgono cerimonie o rituali, così come luoghi dove avvenivano nascite o metamorfosi), e aventi dunque in questo senso un'accezione positiva; la connotazione di questi luoghi è, tuttavia, duplice: essendo posti appartati e nascosti, in essi potevano anche nascondersi creature mostruose oppure potevano accadere fenomeni spaventosi.

Il nero, però, è soprattutto il colore della morte.

Nell'antico Egitto, ciò non implicava necessariamente una sua connotazione negativa: le divinità ctonie sono abitualmente rappresentate con vesti nere, e sono coloro che assicurano il passaggio nell'aldilà (e dunque, in un certo senso, ad una nuova modalità di vita); il nero, dunque, non ha carattere infernale, ma è legato al passaggio delle anime al momento del trapasso e del decesso del corpo fisico.

Questa simbologia legata al nero cambia drasticamente all'interno della Bibbia: il nero diventa il colore degli empi, dei nemici di Israele; è il colore del peccato, della malvagità, della morte senza possibilità di redenzione e di assunzione nel Regno dei Cieli; basti pensare, a tal proposito, che Lucifero è anche chiamato il "principe delle tenebre".

È con i padri della Chiesa, ad esempio, che prende avvio l'identificazione del corvo con un animale ctonio e malefico, a causa del suo piumaggio, nero come è nera la morte, e della sua abitudine a cibarsi delle carcasse di altri animali.

In particolare tra il VI e l'XI secolo, l'immagine del Diavolo comincia ad essere delineata in maniera sempre più marcata: Lucifero è una figura ripugnante e spregevole, caratterizzata in particolare dai colori nero e rosso.¹⁸³

Ancora di più rispetto al rosso, a partire dall'XI secolo il nero viene messo in relazione con tutto ciò che ha a che fare con il diabolico, nonostante le ragioni non siano del tutto chiare: per quanto sia pur vero, infatti, che nella Bibbia venga sottolineato a più riprese che le tenebre costituiscono la dimensione associata ai peccati e alla punizione di questi, non è automatico che queste vengano collegate al colore nero, né che questo colore sia visto come negativo in termini assoluti; come tiene a precisare Michel Pastoureau, la messa in relazione del nero con una dimensione negativa e diabolica è da imputare ai Padri della Chiesa latina, i quali, a loro volta, avrebbero mutuato questa visione, più che dal testo biblico, da alcune antiche tradizioni pagane.¹⁸⁴

¹⁸³ M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2008, p. 51

¹⁸⁴ Ivi, p. 52

Da questo momento in poi, non sarà solo il nero ad essere investito di significati negativi, bensì tutti i colori scuri: il viola, il grigio, il marrone, il blu scuro (che, spesso considerato equipollente al nero, tornerà in auge solo a partire dal XII secolo).

Anche questa tendenza, tuttavia, sarà destinata a subire un'inversione: con il diffondersi della regola di San Benedetto, infatti, il nero diventerà il colore monastico per antonomasia.

Per i benedettini, esso è il colore della modestia, dell'umiltà, della semplicità, tutti valori dei quali il loro ordine vuole farsi portatore (significativo appare, in questo senso, la disputa tra monaci cluniacensi e monaci cistercensi, iniziata nel 1124 con un infervorato scambio epistolare tra Pietro il Venerabile, abate di Cluny, e Bernardo, abate di Clairvaux: il primo, infatti, criticava la tendenza dell'ordine cistercense a vestire di bianco, o comunque di colori chiari, sostenendo che così facendo peccavano di arroganza, avendo abiti troppo "vistosi", o comunque non modesti come il nero; il secondo rispose ricordando al suo accusatore che il bianco era associato a virtù cristiane positive, come l'innocenza, la purezza, la castità, mentre il nero era il colore del Diavolo. La disputa perdurò fino al 1145-1146, e si concluse con la definitiva identificazione dei monaci cluniacensi con il colore nero, e dei monaci cistercensi con il colore bianco).

Questo colore comincia ad essere riabilitato anche grazie alla diffusione del codice dei colori del blasone, nel quale è incluso: esso comincerà dunque ad essere utilizzato negli stemmi, compresi quelli di personaggi di rilievo (a titolo di esempio, si ricordano il leone nero del conte di Fiandra, e l'aquila nera che l'imperatore del Sacro Romano Impero germanico esibirà a partire dalla metà del XII secolo).

In ambito letterario, il nero ricorre in particolar modo in relazione al *topos* dell'incognito oggetto di questa trattazione: esso è il colore della segretezza, e pertanto risulta assolutamente adeguato a questo motivo.

Nei testi analizzati, esso ricorre nel *Cligès*, durante il primo giorno di torneo, nell'*Ipomedon*, nel corso dell'ultima giornata di competizione, e nel ciclo del *Lancelot-Graal*, quando Lancillotto, durante la battaglia tra re Artù e Galehaut, fa la sua comparsa con un'armatura completamente nera.

All'interno dei romanzi, la figura del Cavaliere Nero è nella maggior parte dei casi positiva; molto spesso, questo ruolo è assunto da uno dei protagonisti principali della vicenda, che agisce con intenti genuini e compie azioni a fin di bene, ma che in quel particolare frangente desidera, o ha la necessità, di mantenere il riserbo sulla sua identità (il caso più esemplificativo tra quelli sopra citati è, indubbiamente, quello di Lancillotto, che, prigioniero presso la dama di Malehaut, ottiene il permesso ad una libertà provvisoria per accorrere in soccorso dei suoi compagni).

La veste di Cavaliere Nero viene assunta anche da Tristano nel *Tristan en prose*: un esempio si ha nell'episodio del torneo al castello della Roche Dure, durante il quale Tristano, in incognito e con armi di colore nero, si batte con Lancillotto; al termine del combattimento, tuttavia, avverrà la riappacificazione tra i due, che si riconoscono come fratelli e pari in quanto a valore.

3.1.3 Il rosso

Per diverso tempo, il rosso è stato considerato come l'unico colore veramente degno di essere chiamato tale: è stato con il rosso che l'uomo ha iniziato a fare esperimenti con il colore, come viene attestato anche dalle pitture rupestri degli uomini preistorici.

Anche nella pittura e nell'iconografia egizia questo colore è largamente presente, nonostante abbia più spesso una valenza negativa: esso è infatti il colore della sabbia del deserto, terreno sterile per antonomasia, e anche delle popolazioni che da lì provengono, le quali molto spesso sono nemiche degli egiziani; è inoltre il colore del dio Seth, divinità crudele e malvagia, frequentemente associata al caos, colpevole di fratricidio ai danni di Osiride.

Già nell'antico Egitto, però, il rosso può veicolare anche dei simbolismi positivi, alcuni dei quali si manterranno nel corso dei secoli, giungendo fino al Medioevo e oltre: il rosso, infatti, può anche essere sinonimo di potenza, di forza, di potere e di vittoria, e di vita.

Questo colore, difatti, è comunemente associato agli elementi del fuoco e del sangue, che possono assumere un significato tanto positivo quanto negativo: al positivo, il fuoco può essere un elemento purificatore e fonte di rigenerazione, mentre il sangue è linfa vitale; con accezione negativa, invece, il fuoco è una presenza che distrugge, che rade al suolo ogni cosa senza quasi lasciare tracce, mentre il sangue è quello che viene sparso durante scontri e battaglie, e pertanto associato alla morte.

Per i Padri della Chiesa, il rosso ha quattro significati principali, che gravitano attorno proprio alla simbologia del fuoco e del sangue (e che sarebbero, appunto, i due significati positivi e i due significati negativi di cui queste due componenti possono farsi portatrici).

Nella sua accezione positiva, il rosso del sangue rappresenta anche quello del sacrificio compiuto da Gesù Cristo nei confronti dell'umanità intera (è anche per questo motivo che, durante la comunione, il vino che diventa metafora del sangue di Cristo, in ottemperanza al mistero della transustanziazione, è rigorosamente vino rosso); nel suo senso negativo, invece, il rosso è quello delle fiamme dell'Inferno e del Demonio.

In ambito ecclesiastico, il rosso si ritrova nell'abito dei cardinali, e originariamente anche in quello del papa (le cui vesti però sono più spesso rosse e bianche); sarà solo con il passare del tempo che la figura del pontefice inizierà a vestirsi esclusivamente di bianco.

Ma, soprattutto, il rosso è il colore prediletto dall'imperatore e dai sovrani: in sintesi, è il colore del potere e dell'autorità (anche i sovrani francese, prima di iniziare a prediligere il blu, per diversi secoli hanno utilizzato come insegna l'orifiamma, di un colore vermiglio sgargiante: secondo la leggenda, era lo stendardo di Carlo Magno).

È anche il colore della giustizia, sia essa quella temporale oppure la temibile Giustizia divina: i giudici indossano toghe rosse, così come gli emissari dell'imperatore; nell'iconografia, l'angelo che caccia Adamo ed Eva dall'Eden a seguito del Peccato Originale da loro commesso è raffigurato con una tunica rossa.¹⁸⁵

Il rosso è dunque il colore del potere giudiziario, della giustizia che punisce crimini e trasgressioni, del sangue, della colpa, del potere che interviene per ristabilire l'ordine.

Come è stato ricordato in precedenza, il rosso è inoltre anche il colore che più ricorre nel blasone, essendo presente in oltre il 60% degli stemmi nobiliari.

È il colore della nobiltà e dell'aristocrazia, che si circonda di esso (negli abiti, nelle stoffe, nei gioielli, nei vessilli, negli stemmi, e in moltissimi altri oggetti e contesti): fino alla metà del XIV secolo, i nobili prediligono nettamente il rosso, che è il colore in assoluto più usato.

Il rosso è segno di nobiltà, di bellezza e di coraggio: in battaglia, a caccia o nel torneo, il rosso assicura visibilità, e non è dunque un caso che venga tanto usato dai nobili e dai guerrieri (inoltre, essendo il colore del sangue, è inevitabilmente anche associato alla violenza che si genera in questi contesti); le donne lo associano all'amore e alla bellezza, rendendolo un colore molto diffuso anche nell'universo femminile (si pensi anche all'ambito cosmetico, in cui questo colore è presente in maniera capillare in tutte le sue sfumature; anche in passato, era utilizzato, ad esempio, sulle guance per conferire un colorito più vivo, che indicasse un buono stato di salute, e per tingere le labbra, contribuendo a renderle più sensuali: la donna bella per antonomasia, infatti, ha le labbra rosse).

Il rosso, infine, è il colore dell'amore per eccellenza: esso lo descrive e lo rappresenta in tutte le sue sfaccettature, sia che si tratti di un amore contemplativo, che si può provare nei confronti di Cristo, sia che si tratti di forme di amore più carnali e legate ad una dimensione fisica e terrena.

¹⁸⁵ M. Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2016, p. 73

La letteratura conosce un'ampia schiera di cavalieri vermigli, i quali spesso, almeno inizialmente, sono dei personaggi negativi: essi si presentano sulla strada dell'eroe per intralciarne il percorso, per proporgli una sfida e per nuocergli. In alcuni episodi (come nel caso di Lancillotto e, in seguito, del figlio di costui, Galaad) essi sono contrapposti a dei cavalieri bianchi: in questo senso, il bianco starebbe a simboleggiare la fede e la purezza delle intenzioni, mentre il rosso sarebbe quello delle fiamme dell'Inferno e delle azioni inique.

Ciononostante, come segnalato anche dagli esempi testuali forniti nel secondo capitolo, la figura del Cavaliere Vermiglio può essere anche positiva e benevola: il rosso compare in *Cligès* (durante la terza giornata di torneo), in *Ipomedon* (nella seconda giornata), in *Lanzelet* (nella terza e ultima giornata), e in svariati episodi che hanno come protagonista Lancillotto.

Durante il torneo di Noauz di cui si narra nel *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes, Lancillotto indossa un'armatura di un rosso sgargiante durante entrambe le giornate del torneo; allo stesso modo, egli indosserà un equipaggiamento di questo colore in varie occasioni nel ciclo del *Lancelot-Graal*.

Si è rammentato come il rosso sia anche il colore dell'amore, e, nel caso di Lancillotto, questo legame tra il colore e il sentimento amoroso appare ancora più rilevante: negli episodi analizzati, infatti, egli combatte sempre per Ginevra, per dimostrare il suo valore sotto lo sguardo della donna amata. Oltre al colore del coraggio, in questi casi la scelta da parte dell'autore di vestire il suo eroe di rosso può anche apparire come un rimando al suo amore per la regina: il rosso è il colore della passione, che può essere passione e fervore in battaglia, così come passione nei confronti del proprio oggetto d'amore.

3.1.4 Il bianco, il nero, il rosso

Nei romanzi analizzati, i colori che ricorrono più spesso in associazione tra loro sono proprio il bianco, il nero e il rosso: essi sono infatti presenti in *Cligès*, in *Ipomedon*, e nel primo episodio trattato estrapolato dal ciclo del *Lancelot-Graal*.

La cosa non deve stupire: essi sono infatti i tre colori antropologici fondamentali, e, come dimostrato dagli studiosi B. Berlin e P. Kay, la terminologia per indicare il bianco e il nero è presente in tutte le lingue, così come un termine per indicare il colore rosso si riscontra in tutti gli idiomi, salvo poche eccezioni.¹⁸⁶

Per lungo tempo, questi colori hanno detenuto il primato in diversi ambiti della vita dell'essere umano: in tempi antichi, e anche in una fase iniziale del Medioevo, ad esempio, tingere una qualsiasi superficie o una stoffa equivaleva fondamentalmente a tingerla di rosso; questo dipendeva dal fatto che le tecniche tintorie del tempo erano in grado di ottenere sfumature e gradazioni soddisfacenti solo con i pigmenti che producevano questo colore.

Fondamentalmente, dunque, un tessuto rosso equivaleva ad un tessuto tinto, mentre un tessuto bianco equivaleva ad un tessuto non colorato, ma pulito, e infine una stoffa nera era una stoffa né tinta né lavata.

Su questi tre colori, e sulle opposizioni tra loro (bianco-nero, bianco-rosso, nero-rosso) si sono costruiti i sistemi simbolici nel primo periodo del Medioevo.

Lo storico Michel Pastoureau pone inoltre l'accento su altri due elementi importanti per gli uomini medievali, ovvero la luminosità e la saturazione, sottolineando che «les deux axes essentiels de la sensibilité occidentale aux couleurs, celui de la luminosité et celui de la saturation, sont probablement issus de cette vieille et double opposition polaire, entre le blanc et le noir d'une part

¹⁸⁶ «The distributional restrictions of color terms across languages are: 1. All languages contain terms for black and white; 2. If a language contains three terms, then it contains a term for red. [...]» (Berlin, Brent & Kay, Paul, *Basic color terms. Their universality and evolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 2)

(problème de densité, d'intensité colorée). Le noir c'est le sombre; le rouge c'est le dense; alors que le blanc est ambivalent et représente à la fois le clair et le désaturé».¹⁸⁷

Per i Padri della Chiesa e per i teologi cristiani, quella tra bianco e nero forma l'opposizione primaria, in quanto rappresenta lo scontro tra forze del Bene e forze del Male (dunque, per estensione, tra luce e tenebre, tra giorno e notte).

Il nero, come già ricordato nel paragrafo precedente, non ha però un significato sempre negativo nella religione cristiana: la decisione da parte di alcuni ordini monastici di vestirsi con questo colore, ad esempio, rimanda alla scelta di condurre una vita all'insegna dell'umiltà, della modestia e della semplicità, che costituiscono dei concetti chiave del Cristianesimo.

Il sistema bianco-nero-rosso era confermato anche dal cardinale Lotario, autore del trattato *De sacrosanti altaris mysterio*: il futuro papa ricorda ai fedeli come il bianco, associato alla purezza e alla verginità, debba essere utilizzato per le festività della Vergine e di Gesù Cristo; il nero è invece colore da usarsi durante i periodi di penitenza o di lutto; il rosso, infine, è il colore che rammenta ai cristiani del sacrificio compiuto dal Figlio di Dio, e pertanto è un colore adatto alle feste degli apostoli e dei martiri, e durante il periodo di Pentecoste.

Questa terna è presente in diversi ambiti: nella toponimia, questi sono i soli tre colori che vengono utilizzati per i nomi dei luoghi, e lo stesso accade in antroponimia (sono numerosi i testi che identificano alcuni personaggi con gli appellativi "il Bianco", "il Nero", "il Rosso"); nei testi letterari, questo sistema triadico spesso rimanda all'organizzazione della società: il bianco rappresenta la funzione religiosa e gli ecclesiastici, il nero simboleggia gli artigiani e i contadini, mentre il rosso è riservato ai guerrieri.¹⁸⁸

Sin dall'antichità, dunque, questi colori assumono un valore simbolico ben più forte rispetto agli altri, destinato a consolidarsi nel tempo; questo sistema subirà alcune modifiche a partire dal XII secolo circa, quando altri colori, come il blu, conosceranno una rapida ascesa sociale, portando il codice dei colori da tre a sei colori di base (bianco, nero, rosso, verde, blu, giallo).

3.1.5 Il verde

Di questo colore si è già parlato brevemente nel capitolo precedente.

Pur non essendo uno dei colori che più ricorre nei testi presi in analisi, e in generale nel *topos* del combattimento in incognito, il verde è nondimeno dotato di un suo statuto e di una sua importanza, e si fa a sua volta portatore di importanti simbolismi.

Pur essendo un colore molto presente nella vita degli uomini sin dai tempi più antichi (è il colore principale della vegetazione naturale), le tecniche che hanno permesso all'uomo di riprodurlo si sono sviluppate relativamente tardi rispetto a quelle di altri colori, come il rosso o il giallo (lo stesso discorso è valido, come si vedrà, per il blu, per lungo tempo poco presente nell'universo occidentale).

Esso si ritrova, ad esempio, già in alcune pitture risalenti al tempo degli antichi Greci, ma ciò non è comunque sufficiente a farlo diventare un colore di primo piano.

Nell'antica Roma, per tutto il periodo della Repubblica, il verde è pressoché assente nel vestiario di uomini e donne: le tecniche tintorie per ottenerlo sono complesse e spesso non se ne ha piena padronanza, portando così a risultati poco soddisfacenti e a tinte perlopiù sbiadite e poco resistenti nel tempo.

Con l'avvento dell'epoca imperiale, complici anche gli influssi provenienti dal mondo germanico, la situazione inizia a mutare (sebbene bisognerà attendere ancora per assistere a dei mutamenti

¹⁸⁷ M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 22

¹⁸⁸ M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2008, p. 40

veramente significativi): questo colore comincia ad essere presente nel vestiario, dapprima in quello femminile (data la sua scarsa tenuta, infatti, il verde era più adatto agli abiti delle donne, che erano solite cambiarsi molto più spesso degli uomini e che spesso possedevano un numero maggiore di capi), e successivamente, anche se in misura minore, anche in quello maschile, nonostante le iniziali resistenze di personaggi più conservatori e moralisti, che tendevano a considerare il verde come il colore della barbarie.

Lo spazio riconosciuto a questo colore è drasticamente differente in Egitto e nelle società del Vicino e Medio Oriente: presso queste civiltà, infatti, il verde, assieme al blu, è un colore dotato di proprietà benefiche, in grado di allontanare le forze del male e preposto alla protezione e all'accompagnamento delle anime dei defunti nelle regioni dell'Aldilà; non a caso, è il colore più comunemente associato ad Osiride, dio dell'Oltretomba, ma anche della fertilità e dell'agricoltura.¹⁸⁹

In ambito occidentale, la tendenza che vede il verde come colore di secondo piano è destinata a subire una svolta grazie all'intervento del cardinale Lotario, e futuro papa Innocenzo III: già nel primo capitolo si è parlato della sua opera *De sacrosanti altaris mysterio*, composta intorno al 1195. In questo scritto, il merito principale del futuro pontefice è quello di dedicare un'attenzione inedita al simbolismo dei colori, e in particolar modo alla funzione da essi ricoperta nella diocesi di Roma: il ruolo del bianco, del nero e del rosso rimane pressoché invariato, e il loro statuto come colori di primaria importanza per il Cristianesimo viene confermato; la vera novità del testo di Lotario risiede proprio nella parte da lui assegnata al colore verde: egli scrive infatti che il verde deve essere scelto e indossato durante i giorni in cui non sia conveniente indossare nessuno degli altri tre colori, e definisce il verde come un colore "medio".

Questa definizione è di grande importanza, in quanto, come spiega Pastoureau, «non solo il verde è presentato come il quarto colore del culto cristiano – si noti l'assenza del giallo e del blu – ma si posiziona al centro di un sistema (forse un triangolo?) i cui poli sono il bianco, il rosso e il nero. Da un lato il cardinale Lotario, futuro Innocenzo III, si fa erede delle antiche tradizioni che in molte società, a cominciare da quelle della Bibbia e del mondo greco-romano, accordavano il primato a questi tre colori; dall'altro assegna al verde, in passato così poco in vista, un ruolo decisamente più marcato e necessario al buon funzionamento dell'insieme. Nei suoi scritti, "medio" non significa privo di importanza. Associato alle feste e ai giorni comuni, il verde diviene di fatto il colore utilizzato più spesso durante l'anno liturgico».¹⁹⁰

In questo senso, può essere interessante notare come l'unico testo tra quelli analizzati a presentare tutti e quattro questi colori sia il *Cligès* di Chrétien de Troyes: per quanto il romanzo di Chrétien sia datato intorno al 1176, e dunque ben prima della stesura del testo di Lotario, quello dell'autore francese costituisce l'unico caso in cui il verde compare in associazione con tutti e tre gli altri colori.

A partire dal XII secolo, dunque, il verde comincia ad essere sempre più presente nell'iconografia e nelle rappresentazioni, e ad assumere un'importanza sempre maggiore.

Per quanto non si assista ad una sua "esplosione" come nel caso del blu (per il quale si è potuto parlare di una vera e propria "rivoluzione"), la sua presenza comincia ad essere sempre più capillare, e ha quasi sempre una connotazione positiva.

Molti autori cominciano a considerarlo un colore di grande bellezza, soprattutto per la profonda sensazione di calma e serenità che è in grado di trasmettere all'osservatore (d'altronde, è il colore delle distese erbose, degli alberi, dei giardini, luoghi comunemente associati ad un'idea di tranquillità e distensione dell'animo, concetti già presenti in autori della latinità, come Plinio o Virgilio).

Ma, soprattutto, nel Medioevo si diffonde e si afferma con forza l'idea che il verde sia un colore bello in quanto si colloca in posizione mediana nella "gamma cromatica", a corroborare quanto

¹⁸⁹ M. Pastoureau, *Verde. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2020, p. 24

¹⁹⁰ Ivi, p. 42

già sostenuto da Lotario nel suo trattato: il verde è un colore di mezzo, e questo, in una società che, soprattutto a partire dal XIII secolo in avanti, eleva e coltiva valori come la moderazione, l'equilibrio e la temperanza, non può che essere vista come una qualità.

Il verde è un colore capace di trasmettere calma, ma è al contempo anche un colore allegro, vivace, in grado di infondere gioia.

Il verde è ampiamente utilizzato nel XII secolo, accanto al blu e al rosso; già a partire dal secolo successivo, verrà leggermente soppiantato da questi due colori (in particolar modo dal blu), e dovrà attendere l'avvento del Romanticismo (fine del XVIII secolo) affinché nei suoi confronti si diffonda un rinnovato interesse.

Comunque sia, nel Medioevo il verde è un colore dotato di numerosi significati simbolici e associato a diversi elementi: come ricordato, è tradizionalmente il colore della vegetazione e della natura, e durante l'epoca medievale viene associato ad uno spazio in particolare: quello del frutteto, concepito come un luogo di raccoglimento, in cui godere di attimi di tranquillità e pace.

Per estensione, il verde è anche il colore della primavera, la stagione in cui la vegetazione rinasce e fiorisce.¹⁹¹

Dato il suo legame con la primavera e con la rinascita, questo colore è anche associato all'amore (più nello specifico, all'amore profano) e allo sbocciare di questo sentimento: è il colore dell'amore giovane, carico di speranze e di un orizzonte di grandi attese; rappresenta un amore nuovo, appena sbocciato, e pertanto impaziente.

Proprio per questo motivo, il verde diventa anche il colore della gioventù, tanto nelle sue connotazioni positive (di freschezza, speranza per il futuro, vivacità), quanto in quelle negative (di irrequietezza, acerbità e immaturità).

Nel contesto della corte, il verde è frequentemente associato ai giovani anche per quanto concerne l'abbigliamento: i maschi adolescenti educati a corte vestono spesso di questo colore, così come le giovani in età da marito non di rado indossano un elemento del vestiario di questo colore.¹⁹²

Un'occasione durante la quale si registra una grande presenza del verde è proprio quella del torneo; qui, il verde è dappertutto: nelle chiome del bosco che si estende al limitare dell'area di combattimento, nel prato che funge da campo di battaglia, negli indumenti degli spettatori e anche in alcuni elementi dell'equipaggiamento dei guerrieri.¹⁹³

All'interno dei testi letterari, il verde è il colore generalmente associato ai cavalieri giovani, ancora alle prime armi, che spesso apportano un elemento di disturbo nella narrazione a causa della loro inesperienza e della loro scarsa capacità di ponderare le loro azioni.

Nei romanzi analizzati nel secondo capitolo, il verde compare in un numero ristretto di romanzi, in particolare nel *Cligès* (durante la seconda giornata) e nel *Lanzelet* (nella giornata di apertura del torneo): in entrambi i casi, i cavalieri protagonisti non sono ancora degli eroi affermati, e partecipano infatti ad un torneo con lo scopo precipuo di mettere alla prova le loro doti e le abilità da loro apprese, sperando così di poter assurgere a pieno titolo allo statuto di cavalieri.

Contrariamente a quanto accade in altri testi (è il caso del già citato *Perlesvaus*, dove Gladwin il Verde, fratello minore di Parsifal, assume in più occasione dei comportamenti rischiosi e poco

¹⁹¹ In antico francese vi è un termine, evidentemente collegato al colore verde, usato per esprimere l'avvento della primavera e la rinascita a cui va incontro la natura durante questa stagione: *reverdie*, da tradursi, appunto, con "rinverdimento" o "rinascita" (ivi, p. 65)

¹⁹² Ivi, p. 72

¹⁹³ Ad aver destato l'interesse degli studiosi è stata la presenza molto ridotta del verde negli stemmi araldici. Le motivazioni addotte per spiegare questa assenza sono molteplici, e tutte potrebbero costituire una valida ipotesi: c'è chi sostiene che la presenza del verde sia stata ridotta in quanto, dal momento che i tornei si svolgevano più spesso in luoghi aperti, una massiccia presenza di questo colore sull'armatura o sullo stemma avrebbe reso i cavalieri poco distinguibili rispetto allo sfondo sul quale si stava svolgendo lo scontro; altri ricercatori sostengono che ciò sarebbe da imputarsi anche al fatto che, tra il IX e il X secolo, il verde sarebbe diventato il colore dell'Islam, e di conseguenza il colore del Diavolo in Occidente e in particolar modo per i crociati; altri, più semplicemente, suppongono che la motivazione possa essere ricercata anche nelle difficoltà tecniche che questo colore poneva tanto nelle pratiche tintorie quanto nella pittura (ivi, pp. 81-82)

consoni ad un cavaliere esperto, ed è significativamente rappresentato con un equipaggiamento d'armi di questo colore), in questi due romanzi gli eroi protagonisti, lungi lasciarsi andare ad atteggiamenti non adatti ad un cavaliere cortese, danno invece sin da subito grande dimostrazione delle loro qualità, giostrando come dei cavalieri provetti: combattono indubbiamente con grande fervore e vigore, senza tuttavia mai compiere nulla di avventato o non calcolato, conquistandosi sin da subito il pieno diritto ad essere considerati dei cavalieri con tutti i crismi.

In questi casi, dunque, il colore verde della loro armatura assume una connotazione senza ombra di dubbio positiva.

3.1.6 *Il blu*

All'interno dei testi analizzati, questo colore si trova solo in un romanzo: *Meliador*, di Jean Froissart, risalente al XIV secolo.

Froissart è autore anche di un componimento, databile tra il 1361 e il 1367, avente al centro le vicende di un cavaliere blu, *Le dit dou bleu chevalier* (nel quale l'autore racconta l'incontro con un cavaliere interamente vestito di blu, che sta soffrendo per amore).

Negli altri romanzi, di questo colore non vi è traccia.

Come detto nell'introduzione tramite una citazione di Michel Pastoureau, la storia dei colori è primariamente una storia sociale, strettamente legata ad usi e costumi della cultura di riferimento; questo, naturalmente, è valido anche per il colore blu.

La sua storia è relativamente tarda, e, nel mondo occidentale, esso ha conosciuto una diffusione molto più tardiva rispetto agli altri colori (sicuramente rispetto al bianco, al rosso e al nero, ma anche rispetto al giallo e allo stesso verde).

Pur essendo un colore largamente presente in natura (molte pietre minerali, che per lungo tempo hanno costituito la fonte primaria per ottenere pigmenti colorati, sono di questo colore), le difficoltà relative al suo ottenimento sono sempre state molteplici, e all'essere umano è servita una grande maestria per conoscere e imparare a gestire le tecniche che portavano alla sua riproduzione. Nell'antichità, il blu è un colore usato solo presso alcune popolazioni: si ritrova talvolta presso i Celti e i Germani, e tuttavia anche presso di loro non è un colore che si ritrova così frequentemente, proprio per le criticità che la realizzazione di una tintura di questa cromia comporta; al contrario, è un colore ampiamente utilizzato nelle civiltà del Vicino Oriente, che importano dall'Africa e dall'Asia l'indaco, una materia tintoria naturale ricavata dall'*Indigofera tinctoria*, una pianta tropicale da cui è possibile ricavare un pigmento blu.

L'indigofera presenta numerose varietà, nessuna delle quali è presente in Europa, per cui agli uomini occidentali fu a lungo precluso l'accesso a questa materia.

Presso i Greci e i Romani, e poi anche durante il Medioevo, i materiali dai quali si ricavava il colore blu erano principalmente due: la pietra di lapislazzuli, e l'azzurrite (che è, invece, un minerale).

In entrambi i casi, però, la lavorazione non era semplice, e spesso il risultato non si dimostrava pienamente soddisfacente, rendendo questo colore utilizzabile solo su superfici di modeste dimensioni (come, ad esempio, le miniature).

Presso i Greci, il blu non è considerato un colore di particolare pregio, e si ritrova perlopiù nell'architettura e nelle sculture; per i Romani, il blu assume un'accezione ancora più negativa, in quanto viene associato all'Oriente, e dunque alla barbarie.

Il blu è ampiamente usato presso gli antichi Egizi, che gli conferiscono al contrario una connotazione positiva: analogamente al verde (al quale, infatti, spesso si accompagna), il blu è un colore in grado di allontanare le forze malevole, ed è utilizzato nei rituali funebri in quanto colore adatto a proteggere l'anima del defunto nel suo transito verso l'Aldilà.

Nelle civiltà orientali, inoltre, il blu è spesso il colore non solo dell'acqua e del cielo, ma anche della luce: questa nozione verrà ripresa, in seguito, anche dagli uomini del Medioevo.

Nell'Alto Medioevo, però, il blu è ancora un colore scarsamente preso in considerazione: a corte il colore predominante è il rosso; il blu non si ritrova mai, venendogli preferito persino il verde.

Il contesto nel quale questo colore è più largamente utilizzato è presso la classe contadina, i cui abiti possono essere di questo colore; questo favorirà, in questa fase, il permanere dell'associazione del colore blu con qualcosa di barbaro.

Affinché questa situazione subisca una mutazione, bisognerà attendere l'XI secolo, ma, soprattutto, il XII secolo: in questo periodo la società occidentale assisterà a quella che è stata significativamente chiamata "rivoluzione blu", a segnalare la nuova importanza data a questo colore e il ruolo pervasivo da esso assunto.

Il blu comincerà ora ad essere ampiamente usato e ad assumere significati simbolici sempre più importanti.

Il primo ambito nel quale si assiste a questo radicale mutamento è quello dell'arte e dell'iconografia: in particolare, questo colore diventerà quello più frequentemente associato alla Vergine Maria. In precedenza, Maria era vestita di colori scuri (a segnalare il lutto della donna per la perdita del figlio), ma mai prioritariamente di blu: il suo abito poteva variare dal nero, al viola, al marrone, al grigio scuro, al blu o al verde scuro.

Tra l'XI e il XII secolo il blu diventerà definitivamente il colore associato al culto mariano.

Oltre a ciò, comincerà anche ad essere utilizzato in tonalità più chiare e luminose: il blu mariano, soprattutto nelle rappresentazioni nelle vetrate, verrà associato anche al concetto di luce e alle nuove idee al riguardo che si erano diffuse tra i teologi al tempo.

Infatti, a partire dall'anno mille, e ancor più dal XII secolo in poi, si era diffusa una nuova teologia della luce: questa era sempre stata interpretata dai teologi come emanazione del divino, e il diffondersi di tonalità di blu sempre più chiare, soprattutto nelle vetrate, favorì l'associazione di questo colore con la luce, e dunque con un elemento divino (prima di questa data, il blu, laddove era presente, era solitamente relegato ad un ruolo di secondo piano).¹⁹⁴

Pur non divenendo mai un colore liturgico (esso è escluso persino dal trattato del cardinale Lotario, che pure lo aveva scritto nel 1195, anno in cui la "rivoluzione blu" era già in atto), l'associazione di questo colore con il culto della Vergine ne favorirà una sempre maggiore diffusione e presa in considerazione all'interno della società.

Il blu comincerà ad essere sempre più usato anche nel blasone e negli stemmi, e, soprattutto, farà il suo ingresso nelle corti: il primo ad utilizzare questo colore nello stemma della casata reale sarà proprio il re di Francia, il cui scudo era *d'azur semé de fleurs de lis d'or*.¹⁹⁵

Per imitazione del sovrano, questo colore comincerà a diffondersi a macchia d'olio, e molte famiglie cominceranno a farvi ricorso per i loro stemmi; anche gli abiti cominceranno ad essere sempre più spesso di questo colore, e ora non più solo tra gli strati più poveri della popolazione. Il tutto fu reso possibile anche dagli avanzamenti che vi erano stati nell'ambito delle tecniche di tintoria, grazie ai quali era ora possibile ottenere delle tonalità di blu molto più intense, vivide, e soprattutto durature nel tempo.

Il blu, dunque, comincerà a fare il suo ingresso anche nelle case dei nobili, divenendo così ben presto un colore associato all'aristocrazia, alla nobiltà, alla virtù: i primi re a vestirsi di blu furono Luigi IX di Francia (san Luigi) ed Enrico III d'Inghilterra, che diffusero così la moda.¹⁹⁶

La sua rilevanza crescerà così tanto, da farlo diventare persino più utilizzato del rosso (il quale, oltre al bianco, avrà a partire da questo momento anche un altro contrario).

¹⁹⁴ La questione, in realtà, è ben più complessa e articolata: vi fu a lungo un dibattito tra uomini di Chiesa cromofili, e uomini di Chiesa cromofobi: i primi sostenevano che il colore fosse essenzialmente luce, e come tale emanazione del divino; pertanto, il suo uso nei luoghi di culto e nel vestiario non solo era lecito, ma era anzi da incoraggiare. Al contrario, i presuli cromofobi vedevano il colore come una sostanza materiale, terrena, e di conseguenza da respingere e ripudiare, in quanto contribuiva ad allontanare l'uomo da Dio (M. Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2002, pp. 42-47)

¹⁹⁵ Ivi, p. 60

¹⁹⁶ Ivi, p. 62

In ambito letterario, a partire dalla metà del XIII secolo lo stesso re Artù comincerà ad essere rappresentato con abiti di questo colore, e con uno scudo a sfondo blu con tre corone dorate (gli stessi colori presenti sullo scudo del sovrano francese, dunque).

Nei testi cominceranno inoltre a fare la loro comparsa dei cavalieri con armature blu: prima della metà del XIII secolo, essi erano totalmente assenti.

Un esempio può essere appunto quello di *Meliador*, composto tra il 1383 e il 1388.

L'omonimo protagonista del romanzo viene rappresentato con indosso un'armatura blu durante tutti gli incontri del torneo cui prende parte; nel testo viene inoltre detto che egli sceglie questo colore in quanto era quello associata alla dama di cui era innamorato e che aspirava a prendere in moglie, Hermondine.

Questo Bleu Chevalier, nel corso del romanzo, viene descritto come un eroe valoroso, dal grande coraggio, e soprattutto fedele (alla sua dama e all'abito di cavaliere da lui assunto): da ora in avanti queste saranno qualità che cominceranno sempre più ad essere collegate a cavalieri così vestiti, grazie anche all'associazione, nel mondo reale, del colore blu con l'aristocrazia e con un ideale di nobiltà che includeva, al di là della ricchezza materiale, anche (e forse soprattutto) una nobiltà d'animo, dote indiscussa anche dei cavalieri rappresentati nei testi letterari.

3.2 Costanti stilistiche e formali nella rappresentazione dei tornei nei romanzi arturiani

Nei testi letterari, gli aspetti stilistici e lessicali sono importanti tanto quanto quelli contenutistici, e sono fondamentali per meglio definire e classificare la narrazione.

All'interno dei romanzi analizzati, è possibile rintracciare alcune costanti nel modo in cui vengono descritti l'eroe e lo svolgimento del torneo, le quali contribuiscono a definire in maniera ancora più marcata il *topos* del cavaliere che combatte in incognito per mezzo di un'armatura monocroma.

Naturalmente, alcune minime varianti sono inevitabili ed essenziali per la specificità e l'originalità delle singole opere, ma vi è uno schema "di base" che pare ripresentarsi e reiterarsi.

Innanzitutto, nel momento di esordio del torneo gli autori sono soliti fornire una descrizione dettagliata del campo di battaglia, che include spesso la rappresentazione di tutte le insegne presenti, oltre che un elenco e una rapida presentazione dei cavalieri schierati in attesa che lo scontro abbia inizio.

Un esempio significativo in tal senso, già parzialmente citato nel secondo capitolo, è rintracciabile nel *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes:

*La sont assamblees les rotes,
La reïne et les dames totes
Et chevalier et autres genz,
Car molt i avoit des sergenz
De totes parz, destre et senestre.
La ou li tornoiz devoit estre
Ot unes granz loges de fust,
Et les dames et les puceles :
Einz nus ne vit loges si beles,
Ne si longues ne si bien faites.
La si se sont l'andemain traites
Trestotes, après la reïne,
Que veoir voldront l'ahatine
Et qui mialz le fera ou pis.
Chevalier vienent dis et dis,
Et vint, et vint, et trante, et trante,*

Ça quatre-vint et ça nonante,
 Ça cent, ça plus et ça deus tanz ;
 Si est l'ansamblee si granz
 Devant les loges et an tor
 Que il ancomacent l'estor.
 Armé et desarmé asanblent ;
 Les lances un grant bois resanblent,
 Que tant en i font aporter
 Cil qui s'an vuelent deporter,
 Qu'il n'i paroît se lances non
 Et banieres et confanon.
 Li josteor au joster muevent,
 Qui conpaignons asez i truevent
 Qui por joster venu estoient.
 Et li autre se raprestoient
 De faire autres chevaleries.
 Si sont plainnes les praeries
 Et les arees et li sombre,
 Que l'an n'en puet esmer le nombre
 Des chevaliers, tant en i ot.¹⁹⁷

*(Là è radunata la folla, la regina e tutte le dame, cavalieri e altra gente, perché c'erano molti uomini d'arme da tutte le parti, a destra e a sinistra. Là dove doveva aver luogo il torneo c'erano alcune grandi tribune di legno, affinché vi trovassero posto la regina, le dame e le damigelle: mai nessuno vide tribune così belle, né così lunghe, né così ben fatte. Colà si sono tutte recate l'indomani, al seguito della regina, per vedere il torneo, e chi combatterà meglio o peggio. Arrivano dieci e dieci cavalieri, e venti, e venti, e trenta, e trenta, e ventiquattro da una parte, e dall'altra novanta, cento di qua, e di là un numero maggiore, e di là due volte tanti: l'assemblea è così grande, davanti alle tribune e tutto all'intorno, che incominciano il combattimento. Armati e disarmati si radunano; le lance sembrano un grande bosco, poiché coloro che vogliono giostrare ne fanno portare tante che non si vedevano colà altro che lance e bandiere e gonfaloni. I giostratori si muovono per dare inizio alla giostra, poiché vi trovano molti compagni, che erano venuti per giostrare; e gli altri si apprestavano a fare altri esercizi cavallereschi. Le praterie, i campi arati e i terreni incolti sono così pieni, che il numero dei cavalieri non può essere precisato, tanti ve ne furono).*¹⁹⁸

Qualche verso più avanti, Chrétien, attraverso i discorsi degli spettatori del torneo, fornisce un quadro preciso ed esaustivo dei partecipanti al torneo, tutti identificati (ad eccezione, naturalmente, di Lancillotto) dai loro stemmi (il passo era già stato riportato nel secondo capitolo, ma viene qui ripreso per completezza):

*Antr'ax dient : «Veez vos or
 Celui a cele bande d'or
 Par mi cel escu de bellic ?
 C'est Governauz de Roberdic.
 Et veez vos celui après,
 Qui an son escu pres a pres*

¹⁹⁷ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 644-645, vv. 55851-5621

¹⁹⁸ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 334-335

*A mise un aigle et un dragon ?
 C'est li filz le roi d'Arragon
 Qui venuz est an ceste terre
 Por pris et por enor conquerre.
 Et veez vos celui dejoste
 Qui si bien point et si bien joste
 A cel escu vert d'une part,
 S'a sor le vert point un liepart,
 Et d'azur est l'autre mitiez ?
 C'est Ignaures li Covoitiez,
 Li amoraus et li pleisanz.
 Et cil qui porte les feisanz
 An son escu poinz bec a bec ?
 C'est Coguillanz de Mautirec.
 Et veez vos ces deus delez
 A ces deus chevax pomelez
 As escuz d'or as lyons bis ?
 Li uns a non Semiramis,
 Et li autres est ses compainz,
 S'ont d'un sanblant lor escuz tainz.
 Et veez vos celui qui porte
 An son escu pointe une porte,
 Si sanble qu'il s'an isse uns cers ?
 Par foi, ce est li rois Yders.»
 Ensi devisent des les loges :
 «Cil escuz fu fez a Lymoges,
 Si l'an aporta Piladés
 Qui an estor vialt estre adés
 Et molt le desirre et golose.
 Cil autres fu fez a Tolose
 Et li lorains et li peitrax,
 Si l'en aporta Keus d'Estrax.
 Cil vint de Lyon sor le Rosne :
 N'a nul si boen desoz le trosne,
 Si fu por une grant desserte
 Donez Taulas de la Deserte
 Qui bel le porte et bien s'an cuevre.
 Et cil autres si est de l'uevre
 D'Engleterre, et fu fez a Londres,
 Ou vos veez ces deus arondres
 Qui sanblent que voler s'an doivent,
 Mes ne se meuvent, ainz reçoivent
 Mainz cos des aciers poitevins :
 Sel porte Thoas li Meschins.»¹⁹⁹*

(Dicono fra di loro:

– Vedete quello che ha una banda d'oro in mezzo a quello scudo di colore rosso? È Governauz de Roberdic. E vedete colui che vien dopo, e che nel suo scudo ha messo, uno vicino all'altro, un'aquila e un drago? È il figlio del re d'Aragona, ed è venuto in questa terra per conquistare

¹⁹⁹ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, pp. 649-651

pregio e onore. E vedete quello accanto, che così bene assale e così bene giostra, con quello scudo verde da una parte, e ha sul verde dipinto un leopardo, mentre l'altra metà è azzurra? È Ignaures il desiderato, l'innamorato, il piacente. E colui che porta nel suo scudo i fagiani, dipinti becco contro becco? È Coguillant de Mautirec. E vedete quei due allato, con quei due cavalli pomellati, con gli scudi d'oro coi leoni grigi? Uno ha nome Semiramis, e l'altro è il suo compagno, e hanno gli scudi dipinti nello stesso modo. E vedete quello che porta dipinta nel suo scudo una porta, da cui sembra che se ne esca un cervo? In fede mia, è il re Yder.

Così dalle tribune descrivono le armi:

– Quello scudo fu fatto a Limoges, e l'ha portato Pilade, che vuol partecipare al torneo e molto lo desidera e lo brama. Quell'altro fu fatto a Tolosa, insieme alle cinghie e al pettorale; e l'ha portato il conte d'Estraus. Quello è venuto da Lione sul Rodano: non ve ne è uno così buono sotto il trono celeste; e fu donato, in cambio di un gran servizio reso, a Taulas de la Deserte, che lo porta elegantemente e ben si protegge con esso. E quell'altro è lavoro inglese, e fu fatto a Londra, quello in cui vedete quelle due rondini, che sembra che se ne debbano volare via, ma non si muovono, anzi ricevono molti colpi dagli arcieri pittavini: e lo porta Thoas il Meschino.)²⁰⁰

Nel *Lancelot propre*, prima dell'inizio della battaglia di re Artù contro il re di Oltre le Marche, l'anonimo autore descrive la situazione sul campo di battaglia ed elenca i guerrieri più valorosi lì presenti:

[...] et pluseur des legiers bachelers les atendoient ; si commencent le tournoi moult bon, car devers le roi Artu en avoit moult de preudommes qui ne s'estoient mie fait veoir por avoir loisir de tornoier : mesire Gauvain i fu et Helys li Blois, et li bons et li biax, ses freires, Gales li Gais et Thors li fiex Arés, et maint autre boin chevalier ; et par dela fu Malaguis, li rois des .C. Chevaliers, et Helains li Dragons et li dus Galos de Yberge et maint autre qui moult estoient preu. Les joustes commencent d'une part et d'autre ; et la roine est entree el castel et monte sor les murs por le tornoient veoir et avoec li dames et damoiseles assés et chevaliers, et esgardent plusors chevaliers qui moult le font bien.²⁰¹

([...] Molti aiutanti cavalieri giovani del suo esercito andarono a giostrare contro quelli che li aspettavano sul campo di battaglia e diedero inizio a uno scontro eccellente, anche perché nelle file di re Artù c'erano molti prodi cavalieri che si erano mischiati agli altri di nascosto, perché avevano voglia di combattere. Tra di loro c'erano messer Gauvain e Hely il Biondo e suo fratello il Buono e Bello, Gales il Gaio e Tor figlio di Arés e molti altri buoni cavalieri. Dall'altra parte c'erano Malaguin, il Re dei Cento Cavalieri, Helain il Dragone, il duca Galos di Yberge e molti altri di grande valore. Cominciarono gli scontri e la regina è entrata nel castello: sale sulle mura per seguire la battaglia, insieme a molte dame, damigelle e cavalieri e vedono che molti cavalieri stanno combattendo in maniera eccellente.)²⁰²

Esempi di questo tipo sono rintracciabili pressoché in tutti i romanzi presi in considerazione, anche se, naturalmente, l'estensione di queste porzioni testuali è variabile.

Ad esempio, nella sezione denominata *Agravain* del ciclo del *Lancelot-Graal*, all'inizio del primo torneo di Camelot la descrizione dei due eserciti nemici risulta essere più contenuta, e ciononostante l'autore fornisce ugualmente delle informazioni relativamente al numero ingente di cavalieri schierati:

²⁰⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, pp. 338-339

²⁰¹ *Lancelot. Du début du roman jusqu'a la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, Tome VII, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980, p. 388

²⁰² Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, pp. 275-276

*Et lors furent assamblé par mi les prez rois et dus et contes et chevaliers a si grant planté com s'il n'eust remés chevalier en tout le monde. Et li granz orguiex de la Table Reonde fu hors issuz de Kamaalot a si grant compaignie de gent qu'il estoient plus de .X. mile dont il n'i avoit celui qui a prodome ne se tenist.*²⁰³

*([...] In quel momento erano ormai riuniti nei prati re, duchi, conti e cavalieri in così gran numero, come se non fosse rimasto un altro cavaliere in tutto il mondo. Il grande schieramento della Tavola Rotonda era uscito fuori da Camelot con una compagnia di persone così ampia che erano più di diecimila; tra questi non ce n'è uno solo che non si consideri un uomo di valore.)*²⁰⁴

La descrizione del campo di battaglia e degli schieramenti è in realtà un motivo ricorrente in tutta la letteratura cavalleresca, sia nel contesto di un torneo, sia nel contesto di una vera e propria guerra; in particolar modo, quello che è il *topos* del catalogo degli eroi è di lunga data e vanta antecedenti illustri: è particolarmente celebre, ad esempio, il catalogo degli eserciti fatto da Virgilio nell'*Eneide* alla fine del libro VII (vv. 935-1190).

Nell'antichità greca e romana, tanto quanto nella letteratura francese medievale, questo è un passaggio fondamentale e "classico": l'autore elenca i nomi dei combattenti, spesso indicando anche eventuali loro epiteti ed enumerandone le qualità, indicando così anche al pubblico in che modo un dato personaggio debba essere percepito e che ruolo sia lui assegnato nella narrazione.

Nella letteratura francese antica vi è poi spesso anche si aggiunge spesso anche un gusto per la descrizione del paesaggio e dello sfondo su cui si svolgerà lo scontro: spesso, infatti, venivano organizzati grandi allestimenti, e il campo costellato di insegne colorate era uno spettacolo rappresentativo e degno di nota.

Dopo la descrizione del campo di battaglia e la presentazione degli eroi, lo scontro prende inizio: a questo punto, la narrazione tende a concentrarsi sugli elementi di violenza della battaglia, sottolineando fino a che punto lo scontro sia violento.

In queste porzioni testuali, viene messa in rilievo l'incredibile maestria dell'eroe, che riesce a disarcionare chiunque gli si pari davanti nella mischia:

*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.
Si bien a faire le comance
Et de l'espee et de la lance,
Qu'il n'est riens qui armes ne port
Qu'a lui veoir ne se deport.
Nes maint de ces qui armes portent
S'i redelitent et deportent ;
Que granz deporz est de veoir
Con fet trabuchier et cheoir
Chevax et chevaliers ansamble.
Gaires a chevalier n'asanble
Qu'an sele de cheval remaingne,
Et les chevax que il gaaigne*

²⁰³ *Lancelot. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons*, Tome IV, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979, p. 356

²⁰⁴ Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, p. 491

*Done a toz ces qui les voloient.*²⁰⁵

(Il cavaliere allora lancia avanti il suo cavallo e fa un assalto contro un cavaliere molto valoroso, e lo colpisce in modo tale che lo butta a terra lontano dal cavallo cento piedi o più.

*Comincia a combattere tanto valorosamente con la spada e con la lancia che non c'è uomo che non porti armi che non si diletta a vederlo. Anche molti di quelli che portano armi si diletta e si divertono di questo; poiché è un gran divertimento vedere come fa stramazze e cadere cavalli e cavalieri insieme. Non si scontra con nessun cavaliere che riesca a rimanere sulla sella del cavallo, e i cavalli che guadagna li dona a coloro che li volevano).*²⁰⁶

*Ipomedon l'i veit venir,
Ne fet pas semblant de guenchir,
Le destrer broche, lance abesse,
De grant randun vers lui se eslesse ;
Mut se entrevenent irascuz,
Si se entreferent es escuz ;
Ne quit ke unkes en la cuntree
Eüst juste tant esgardee
De dames ne de dameiseles,
De chevalers ne de puceles.
Li dux Antenor ert mut pruz
E mut hardiz e mut estuz,
N'ad pas del tut a lui failli ;
Amunt en l'ecu le ferri,
De suz la bucle l'asena,
Ke li gleives parmi passa
Od tut le gumfanun pendant,
Si ke del hauberc jazerant
Plusurs des maeles desclavele ;
Dreit en costé de la mamele
Guenchist li fers esmoulz hors,
Ne l'ad pas adesé le cors ;
Grant fut li coups ke cil duna,
La lance en esclises vola.
Li blancs chevalers mut pruz fu,
A cheval se est mut ben tenu ;
Il ad referu Antenor
En cel escu burni a or
Un coup mut ruste e mut pesant ;
Dreit enz la pene devant
L'ad estroé e purfendu,
A poi nel fert par mi le bu,
Mes li fers en costé guenchi ;
Tres par mi le braz le ferri,
De sun col en porte l'escu,
Andeus les estrieus ad perdu.*

²⁰⁵ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 654, vv. 5976-5993

²⁰⁶ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 341

*Ipomedon mut s'esvertue,
Loinz del cheval el champ l'estrue,
Al coup duner mut se aïra,
Le lance en cent peces brisa ;
Li vadlet vit ke cil chaï,
Al frein ad le destrer seisi.
Ipomedon aillurs entent,
Sur celui se tent vassaument ;
Tant malement le demena
Ke de asez tart trop li sembla
Ke il a lui rendu se fust,
Einz ke nului le sucurust ;
Cist ad la juste premereine,
Cument ke il seit de la dereine.²⁰⁷*

*(Ipomedon lo vede venire,
non fa alcuna mostra di spostarsi,
sprona il destriero, abbassa la lancia,
si lascia andare con grand'impeto;
si lanciano l'uno contro l'altro con grande ira,
così si colpiscono sugli scudi;
io dico che in tutto il paese
non ci fu mai una giostra tanto osservata
da dame e damigelle,
da cavalieri e da fanciulle.
Il duca Antenor era molto valoroso,
molto ardito e abile,
non ha affatto mancato il colpo:
lo colpì in cima allo scudo
lo prese sopra la borchia,
in modo che la lancia vi passò attraverso,
insieme a tutto il gonfalone che vi pendeva,
così che dall'usbergo di ferro
rompe parecchie maglie;
vicino alla mammella scivolò fuori il ferro affilato,
non gli ha toccato il corpo;
forte fu il colpo che quello inferse,
la lancia volò via in pezzi.
Il cavaliere bianco fu molto prode,
si è tenuto a cavallo saldamente,
e ha inferto ad Antenor
su quello scudo brunito ad oro
un colpo molto robusto e pesante;
proprio nel bordo anteriore
lo ha forato e trapassato,
per poco non lo colpisce in mezzo al busto,
ma il ferro scivola di lato,*

²⁰⁷ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle),* édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 228-230, vv. 3641-3690

*proprio in mezzo al braccio lo ferisce,
gli porta via lo scudo dal collo,
tutt'e due le staffe ha perduto.
Ipomedon vi mette tutta la sua forza,
lontano dal cavallo al campo lo scaraventa,
nel dare il colpo mise ferocia,
la lancia si ruppe in mille pezzi [...])²⁰⁸*

*Ipomedon ben le conust,
Ke ço fu cil ke plus le nut,
Il le haï mut durement ;
De lui prendreit le vengement
Volenters, se il le poeit fere,
Mut il out esté a cuntraire.
Atant ces bons chevaus randunent,
Es escus granz coups se entredounent ;
Cil esteit veuz, mes mut fut dur
E bon vassal e mut seür,
Ipomedon ad si feru,
Ben haut amunt en cel escu,
Ke od la lance k'ert reide e forte
L'escu de sun col loinz en porte ;
A poi ne perdi les estrius,
Entrë eus ne out gabs ne gius.
Cil ad le coup mut grant centu,
Unkes plus dur ne out receü ;
Ne failli pas a lui del tut,
Il ert mut fort e mut estut,
En l'escu le fert asprement,
Par mi l'estroe e perce e fent ;
En mi cel piz se l'acunsut,
L'auberc desmaille e descusut,
Tres parmi le cors l'ad feru,
Del cheval l'ad mort estendu,
Li quers li creve suz l'eissele ;
En l'ost s'en turne od voide sele
Li bons chevaus k'ert de grant pris,
Il n'out si bon en cel païs.
Ipomedon garde n'en prist,
Vers celui vent, ke la se gist,
Ke il l'ouïst mort pas ne quida,
Quant il le sout, mut li pesa,
Mes il l'out haï durement,
Del meins l'en fut, mun escient.²⁰⁹*

(Ipomedon lo riconobbe facilmente,

²⁰⁸ Hue de Rotelände, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, pp. 90-91, vv. 3641-3690

²⁰⁹ *Ipomedon, poème de Hue de Rotelände (fin du XII^e siècle)*, édité par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, pp. 234-236, vv. 3779-3814

*ché era quello che più gli aveva fatto del male,
 lo odiava di tutto cuore;
 e si sarebbe vendicato volentieri
 di lui, se avesse potuto farlo,
 molto gli aveva remato contro.
 Ecco che quei buoni cavalli si scontrano,
 e si danno grandi colpi sugli scudi;
 quello era vecchio, ma ben saldo,
 e buon cavaliere, e sicuro di sé;
 ha colpito così forte Ipomedon,
 in alto sullo scudo,
 che con la lancia, ch'era rigida e forte,
 gli porta via lontano lo scudo dal collo;
 per poco non perdeva le staffe,
 fra di loro non ci furono né scherzi né giochi.
 Lui ha sentito un colpo tanto forte,
 non ne aveva mai ricevuti di più duri;
 non mancò affatto di rispondergli:
 era molto forte e molto astuto,
 lo colpisce nello scudo aspramente,
 nel mezzo lo fora, l'attraversa e lo spezza,
 in mezzo al petto lo raggiunge in modo
 che smaglia e disfa la cotta,
 proprio in mezzo al petto l'ha ferito,
 da cavallo lo ha steso morto,
 il cuore gli si spezza sotto l'ascella;
 nella mischia torna con la sella vuota
 il buon cavallo, che era di gran pregio,
 non ce n'era uno così buono in tutto il paese.
 Ipomedon non se ne cura
 ma va verso quello che là giaceva,
 non credeva di averlo ucciso;
 quando se ne accorse, gli dispiacque molto,
 ma (certo) lo detestava fortemente.
 – aveva poco da dolersene, in fede mia.)²¹⁰*

*Et lors se met Lancelos el renc et porte l'escu de sinople a .III. bendes d'argent, si point tot le
 renc et uns chevaliers encontre qui avoit non Herlions li rois, si estoit freres al roi de
 Norhonberlande et preuz assés, si s'entrefierent grand cops. Et Herlions brise sa lance et
 Lancelos le fiert si durement que il le porte a terre. [...]
 Lors commence Lancelos chevaliers a abatre et lances a brisier et lors vint encontre .I. chevaliers
 qui trop durement hurtoit qui avoit non Godez d'Oltre les Marches. Et Lancelos joste a lui, sel
 fiert et porte en un mont lui et le cheval et commence a fere merveilles si que tuit s'en esbahissent
 et tant a josté qu'il n'a mes c'une sole lance ; si la prent et lors voit venir .I. chevalier qui estoit
 seneschals al roi Claudas de la Deserte, si s'entrefierent. Li seneschals fet voler sa lance en
 pieces et Lancelos le fiert desos la gole si que li fers li cole par mi la gorge, si l'enporte le lonc de*

²¹⁰ Ivi, pp. 93-94, vv. 3779-3814

*la lance em mi le champ : et cil se pasme et tote la terre cuevre de sanc, si crie chescuns : «Mors est ! Mors est !».*²¹¹

(Lancillotto entra nei ranghi, portando uno scudo color sinopia con tre bande d'argento; mentre risale le schiere dei cavalieri, uno si scaglia contro di lui, ed era Herlion il Re, valoroso fratello del re di Northumberland. I due si scontrano con violenza, Herlion rompe la lancia e Lancillotto lo colpisce con tanta forza da buttarlo a terra. [...])

*Lancillotto si mette ad abbattere cavalieri e a spezzare lance, finché non gli si fa incontro un cavaliere che stava combattendo con ardore, chiamato Godet d'Oltre i Passi. Lancillotto lo attacca e lo colpisce tanto forte da farlo cadere insieme al cavallo, e comincia poi a compiere tali prodezze da lasciare tutti senza fiato, giostrando tanto che gli rimane una sola lancia. Recuperata l'arma, vede arrivare un cavaliere, ed era il siniscalco di re Claudas della Terra Deserta. I due si scontrano e il siniscalco fa volare in pezzi la lancia, mentre Lancillotto lo colpisce sotto il mento, trafiggendogli la gola e scagliandolo in mezzo al campo, a una lancia di distanza. Quello sviene e la terra si copre del suo sangue. Allora tutti gridano: – È morto! È morto!)*²¹²

Le descrizioni tendono a concentrarsi sui momenti più cruenti degli scontri, senza omettere particolari riguardanti le ferite che i cavalieri si infliggono vicendevolmente.

Spesso, i dettagli forniti risultano macabri, talvolta raccapriccianti: a livello lessicale, gli scrittori non si esimono dall'utilizzo di termini specifici riguardanti le parti del corpo ferite o le modalità in cui le armi vengono utilizzate, mentre a livello stilistico-formale si assiste spesso ad un *climax*, per cui lo scontro aumenta gradualmente d'intensità, con l'eroe che sbaraglia tutti i suoi avversari e che in alcuni casi ingaggia un combattimento testa a testa con il nemico più forte, fino a culminare nella vittoria del cavaliere protagonista, e talvolta nell'uccisione del suo antagonista.

Di fronte alla virtù dell'eroe principale, gli astanti non possono che restare ammirati: a generare stupore e curiosità ulteriori, poi, è proprio l'impossibilità di identificare l'artefice di simili prodezze.

A questo punto della narrazione, dunque, è possibile individuare due costanti ricorrenti sul piano stilistico e formale: da un lato, vengono spesso messi in scena dei brevi dialoghi tra i partecipanti, che commentano le gesta del cavaliere protagonista, manifestando il loro smarrimento e il loro disappunto di fronte alla decisione da parte dell'eroe di indossare un'armatura monocroma, celandosi così ai loro occhi voraci²¹³; dall'altro lato, vi è il riconoscimento della bellezza fuori del comune dell'eroe, che risulta il più magnifico tra tutti.

Così, ad esempio, in *Cligès*:

*«Cist s'an vet bien lance sor fautre,
Ci a chevalier molt adroit,
Molt porte ses armes a droit,
Molt li siet li escuz au col.
Mes an le puet tenir por fol
De la joste qu'il a enprise*

²¹¹ *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, Tome II, édité par A. Micha, Paris-Genève, Librairie Droz, 1978, p. 99

²¹² Artù, *Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022, pp. 95-96

²¹³ A tal proposito, è opportuno notare anche come talvolta vi sia un personaggio che riconosce l'eroe o che sa della sua presenza, e ciononostante mantiene il segreto: è il caso della regina Ginevra, che in più di un'occasione risulta essere a conoscenza della presenza di Lancillotto ai tornei, spesso venendone informata attraverso un emissario dell'eroe stesso; oppure dell'araldo che, in *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, scopre il cavaliere mentre riposa, acconsentendo a mantenere il segreto sul suo nome, ma annunciando a gran voce «È arrivato colui che misurerà gli altri a braccia! [...]» (Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 334)

*Vers un des meillors a devise
Que l'en sache an tost cest païs.
Mes cist dom est ? Dont est naïs ?
Qui le conuist ? – Ne gié. – Ne gié. [...]»²¹⁴*

(– Costui avanza bene con la lancia sul calesse; siamo in presenza d'un cavaliere provetto: porta le armi a regola d'arte; lo scudo al collo gli sta assai bene. Ciò nonostante, si può dir pazzo per avere intrapreso la giostra contro uno dei migliori, senza dubbio, che si conoscano in tutta questa regione. Ma chi è? Donde è nativo? Chi lo conosce?

– Io no.

– Nemmeno io.

– Neppure io [...]»²¹⁵

Qualche verso più avanti, il motivo si ripropone:

*[...] «Cist est an toz endroiz
Plus genz assez et plus androiz
De celui d'ier as noires armes,
Tant con pins est plus biax que
Et li loriers plus del seü. [charmes.
Mes ancor n'avons nos seü
Qui cil d'ier fu ; mes de cestui
Savromes nos qui il est hui.
Qui le conoist, si le nos die.»
Chascuns dit qu'il nel conoist mie,
N'ainz mes nel vit au suen cuidier ;
Mes plus est biax de celui d'ier,
Et plus de Lancelot del Lac.
Se cist estoit vestuz d'un sac
Et Lancelot d'argent ou d'or,
Si seroit il plus biaux ancor.»²¹⁶*

(– Costui è sotto ogni riguardo assai più abile ed elegante di quello d'ieri dalle armi nere, come un pino è più bello di un cãrpino e un alloro è più bello di un sambuco. Chi fosse quello d'ieri non lo abbiamo ancora saputo; ma chi sia questo, oggi lo sapremo. Chi lo conosce ce lo dica.

Ciascuno dice:

– Io non lo conosco mica, e, a quel che mi pare, non l'ho mai visto. Però è più bello di quello d'ieri e più di Lancillotto del Lago. Se fosse vestito d'un sacco e Lancillotto d'argento e d'oro, sarebbe egualmente più bello.)²¹⁷

Anche di Lancillotto viene più volte lodata la bellezza (soprattutto nei romanzi che compongono il ciclo del *Lancelot-Graal*), e il tema viene portato al suo massimo grado in *Partenopeus de Blois*, dove lo splendore del protagonista è tale da fargli superare anche il concorso di bellezza previsto al termine del torneo, facendolo così risultare il vincitore indiscusso.

²¹⁴ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 285, vv. 4656-4665

²¹⁵ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 194

²¹⁶ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994, p. 288, vv. 4761-4776

²¹⁷ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962, p. 196

Infine, come già messo in rilievo nel capitolo precedente, a livello formale viene messo in atto in maniera ricorrente il meccanismo del disvelamento differito.

A conclusione del torneo (o delle varie giornate di torneo, qualora questo venga disputato in un arco temporale più esteso), si assiste al reiterarsi di uno schema narrativo per cui gli spettatori, gli altri cavalieri in gara, il regnante e i membri della corte tutta si chiedono insistentemente l'un l'altro chi fosse il cavaliere misterioso, vincitore del torneo, e inspiegabilmente dileguatosi al termine di esso (addirittura, nel ciclo del *Lancelot-Graal* re Artù metterà insieme una squadra composta da alcuni dei suoi migliori cavalieri, aventi il compito di andare alla ricerca di Lancillotto scomparso).

L'identità del cavaliere sconosciuto non viene subito rivelata, bensì è necessario attendere l'ultima giornata di torneo, quando egli deciderà di renderla nota, per poi essere accolto con tutti i dovuti onori alla corte del re, oppure ripartendo subito dopo, verso nuove avventure, facendo perdere ancora una volta le sue tracce.

Conclusioni

Pur non avendo potuto trattare la totalità dei testi contenenti al loro interno il motivo del cavaliere che combatte in incognito con armi monocromate, si è cercato con questa tesi di riportare alcuni tra gli esempi più significativi di questo *topos*, così da mettere in evidenza la sua importanza e la sua diffusione all'interno dei romanzi arturiani.

Il torneo era un evento costitutivo della società medievale, che univa lo svago (soprattutto del pubblico) all'allenamento in previsione di una guerra, fornendo nel frattempo la possibilità di un arricchimento e di una carriera cavalleresca florida.

I romanzi cavallereschi arturiani costituiscono un riflesso dei valori e delle tradizioni della società del tempo, e dunque, naturalmente, gli scrittori non possono esimersi dal rappresentare nelle loro opere un momento centrale come quello del torneo.

Come si è avuto modo di osservare, però, nel trattare questa specifica materia viene concesso ampio spazio anche a forme di rivisitazione e rielaborazione, e il motivo preso in considerazione in questo elaborato rientra proprio in questo ventaglio.

L'inserimento di un cavaliere che combatte con un'armatura monocolora, infatti, rappresenta un sovvertimento dell'ordine costituito e delle regole che la società imponeva di rispettare: nei tornei (e nelle battaglie) medievali era di fondamentale importanza essere riconoscibili, come testimoniato anche dalla capillare diffusione del codice dell'araldica e degli stemmi; nei tornei messi in scena nei campioni di testi analizzati, invece, la caratteristica principale degli eroi protagonisti è proprio quella di essere resi irriconoscibili a causa delle armature da loro indossate.

Di questo "gioco", il lettore è evidentemente reso partecipe dall'autore, ed è dunque sempre a conoscenza dell'identità del misterioso cavaliere; essa è invece ignota agli altri personaggi del racconto, che mettono in atto delle dinamiche di ricerca volte al riconoscimento del cavaliere principale, le quali sono, nella maggior parte dei casi, destinate al fallimento, fino a che non sopraggiunga il momento del disvelamento differito, durante il quale l'eroe, dopo aver vinto il torneo, decide finalmente di rivelare il suo nome e il suo volto.

Inoltre, è sempre bene tenere a mente che, nei romanzi, il cavaliere combatte con il solo fine di mettere alla prova il suo valore e di accrescere la sua virtù; non vi sono, dunque, finalità di accrescimento della gloria a scopo di lucro o guadagno: questo, evidentemente, non era plausibile nella realtà dei fatti, dove una delle speranze principali dei torneanti era proprio quella di arricchirsi ed elevare il proprio *status* sociale.

Questo *topos* è stato trattato in modi diversi dagli autori: in alcuni casi, viene messo in scena un torneo che si svolge lungo un arco narrativo di più giornate, durante le quali si assiste spesso anche alla rotazione delle armi da parte dell'eroe, che mira in questo modo ad accrescere le sue possibilità di mantenere segreta la sua identità; in altri casi, invece, il torneo può essere disputato anche in un singolo giorno, oppure può venire a mancare la componente della rotazione dell'armatura.

Come è stato messo in luce, però, vi sono delle costanti che permettono di considerare questo tema come un motivo ricorrente e di lunga durata nella letteratura francese medievale.

Nei tornei rappresentati in letteratura si assiste ad un'esasperazione protagonistica dell'eroe, le cui gesta risultano strabilianti ai limiti dell'inverosimiglianza.

Oltre al meccanismo ludico del cavaliere in incognito e del disvelamento differito, e a questa esasperazione della soggettività cavalleresca cui il lettore è esposto, l'elemento delle armi monocromate pone al centro anche importanti questioni legate alla simbologia dei colori.

Come si è potuto riscontrare, ai colori era riservato un ruolo centrale e primario nella società medievale: ad essi era riservato un posto importante nella vita quotidiana delle persone, e altrettanto determinante era la loro funzione nei testi letterari, all'interno dei quali venivano

spesso a costituire degli indicatori e dei rivelatori del ruolo assunto da un cavaliere, del suo *status*, delle sue intenzioni e/o del suo prestigio.

La loro storia era spesso antica, e i significati simbolici e allegorici ad essi associati potevano essere molteplici.

Anche per quanto riguarda i colori, è stato possibile evidenziare delle consuetudini e delle “preferenze” nel loro uso, con una netta predilezione per i tre colori antropologici fondamentali, ovvero il bianco, il nero e il rosso.

La presenza e l’ascesa del verde, e soprattutto del blu, ha permesso inoltre di mettere in luce i profondi cambiamenti che si stavano verificando a livello socio-culturale, e anche nell’ambito del progresso delle tecniche tintorie; questi mutamenti, naturalmente, venivano conseguentemente recepiti e accolti nei testi.

Il *topos* del cavaliere che combatte con armi monocrome, dunque, è ampiamente attestato all’interno dei romanzi arturiani (e non), facendone un motivo rappresentativo e caratteristico, oltre che rivelatore di alcuni tratti importanti della società medievale del tempo

Bibliografia

Bibliografia primaria:

- *Artù, Lancillotto e il Graal: ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Vol. I: La storia del Santo Graal; La storia di Merlino; Il seguito della storia di Merlino*, a cura di Lino Leonardi, traduzione, introduzioni e commento di Carlo Beretta, Fabrizio Cigni, Marco Infurna, Claudio Lagomarsini, Gioia Paradisi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2020
- *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume II: Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia – Galehaut)*, a cura di Lino Leonardi, traduzione, introduzioni e commento di Luca Di Sabatino, Anatole Pierre Fuksas, Marco Infurna, Nicola Morato, Arianna Punzi, Elena Spadini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021
- *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume III: Lancillotto del Lago (La carretta – Agravain)*, a cura di Lino Leonardi, traduzione, introduzioni e commento di Carlo Beretta, Luca Cadioli, Massimiliano Gaggero, Claudio Lagomarsini, Elena Stefanelli, Roberto Tagliani, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022
- *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo. Volume IV: La ricerca del Santo Graal. La morte di re Artù*, a cura di Lino Leonardi, traduzione, introduzioni e commento di Eugenio Burgio e Lino Leonardi, illustrazioni originali di Lorenzo Mattotti, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2023
- *Galvano e il cavaliere verde*, a cura di Augusto Guidi, Firenze, Sansoni, 1958
- *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, édité avec introduction, notes et glossaire par A. J. Holden, Paris, Éditions Klincksieck, 1979
- *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, édité par Alexandre Micha, Tome I, Paris-Genève, Librairie Droz, 1978
- *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, édité par Alexandre Micha, Tome II, Paris-Genève, Librairie Droz, 1978
- *Lancelot. Du deuxième voyage en Sorebois à l'«Agravain»*, édité par Alexandre Micha, Tome III, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979
- *Lancelot. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons*, édité par Alexandre Micha, Tome IV, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979
- *Lancelot. De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour*, édité par Alexandre Micha, Tome V, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980
- *Lancelot. Du retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour de Pentecôte jusqu'à la fin du roman*, édité par Alexandre Micha, Tome VI, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980
- *Lancelot. Du début du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, édité par Alexandre Micha, Tome VII, Paris-Genève, Librairie Droz, 1980
- *Lancelot. De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois*, édité par Alexandre Micha, Tome VIII, Paris-Genève, Librairie Droz, 1982
- *Le Roman de Thèbes*, édité par Léopold Constans, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1890 (2 voll.)
- *Partonopeu de Blois*, Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939), édité par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie Générale Française, 2005

- *La chevalerie des sots: le Roman de Fergus; Trubert, fabliau, XIII^e siècle*, Récits traduits et présentés par Romaine Wolf-Bonvin, Paris, Stock (Moyen Âge), 1990
- *La mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, édité par Jean Frappier, Genève-Lille, Librairie Droz-Giard, 1954
- *Le roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de Philippe Ménard; publié avec le concours du CNRS, 9 voll. (Textes littéraires français: TLF):
 - I: *Des aventures de Lancelot à la fin de la Folie Tristan*, édité par Philippe Ménard, Genève, Librairie Droz, 1987 (TLF 353);
 - II: *Du bannissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*, publié sous la direction de Philippe Ménard; édité par Marie-Luce Chenier et Thierry Delcourt, Genève, Librairie Droz, 1990 (TLF 387);
 - III: *Du tournoi du Château des Pucelles à l'admission de Tristan à la Table Ronde*, publiée sous la direction de Philippe Ménard, éditée par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1991. (TLF 398);
 - IV: *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai "Vair disant"*, éditée par Jean-Claude Faucon, Genève, Droz, 1991 (TLF 408);
 - V: *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, édité par Denis Lalande avec la collaboration de Thierry Delcourt, Genève, Droz, 1992 (TLF 416);
 - VI: *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières aventures de la Queste du Graal*, édité par Emmanuèle Baumgartner et Michèle Szkilnik, Genève, Droz, 1993 (TLF 437);
 - VII: *De l'appel d'Yseut jusqu'au départ de Tristan de la Joyeuse Garde*, publié sous la direction de Philippe Ménard; édité par Danielle Queruel et Monique Santucci, Genève, Librairie Droz, 1994 (TLF 450);
 - VIII: *De la quête de Galaad à la destruction du château de la lépreuse*, édité par Bernard Guidot et Jean Subrenat, Genève, Droz, 1995 (TLF 462);
 - IX: *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, édité par Laurence Harf-Lancner, Genève, Librairie Droz, 1997 (TLF 474)
- *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise* di Sicillo araldo del Rè Alfonso d'Aragona, in Venetia, appresso Lucio Spineda, 1606
- Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, a cura di Daniel Poirion, Paris, Editions Gallimars, 1994
- Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni Editore, 1962
- Froissart, Jean, *Méliador. Tome I*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1965
- Froissart, Jean, *Méliador. Tome II*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1965
- Froissart, Jean, *Méliador. Tome III*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1965
- Froissart, Jean, «Dits» et «Débats», introduction – édition – notes – glossaire par Anthime Fourier, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Librairie Droz, 1979
- Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021
- Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2025

- Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIIIe siècle*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Michelle Szkilnik, Paris, Champion Classiques (Moyen Âge), 2004

Bibliografia secondaria:

- *Intorno al "codice": atti del 3. Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici:* AISS: Pavia, 26-27 settembre 1975
- *La civiltà del torneo (sec. XII – XVII): giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, Atti del VII Convegno di Studio, Narni 14-15-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990
- Angeli, Giovanna e Formisano, Luciano (édité par), *L'imaginaire courtois et son double*, pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, sezione Atti, Convegni, Miscellanee; Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992
- Arrouye, Jean, Paul Bancourt, Jean Batany, Danielle Buschinger, William Calin, Régine Colliot, James Dauphine, et al., *L'or au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1983
- Arrouye, Jean, et al., *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, Senefiance n° 24, 1988
- Balestracci, Duccio, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001 (prestito biblio)
- Barber, Richard and Barker, Juliet, *Tournaments. Jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1989
- Barbieri, Alvaro, *Angeli Sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Esedra Editrice, Padova, 2017
- Barbieri, Alvaro e Muzzolon, Elena, *Vestiti di sangue: oltranze e feticismi dell'eros cavalleresco*, in «Romània Orientale», 37 (2024), *Estetizzazione della violenza: parole, immagini, suoni*, a cura di Corina Croitoru e Jessica Andreoli, 59-98
- Bendinelli-Predelli, Maria, *Storie delle storie di Lanval*, in «Quaderni d'italianistica», vol. 6 (1985), pp. 1-30
- Bennett, Philip E., "THE TOURNAMENTS IN THE PROSE DE TRISTAN." *Romanische Forschungen*, vol. 87, no. 2, 1975, pp. 335–41
- Benson, Larry D., *The Tournament in the Romances of Chrétien de Troyes & L'Histoire de Guillaume Le Maréchal*, in *Chivalric literature : essays on relations between literature & life in the later Middle Ages*, ed. Larry D. Benson and John Leyerle. Studies in medieval culture 14 (Kalamazoo, Mich: Medieval Institute Publications, 1980)
- Berlin, Brent & Kay, Paul, *Basic color terms. Their universality and evolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969
- Bradford, Samuel, "Chretien de Troyes and Arthurian Romance in the Development of the Tournament", (1995). Senior Thesis Projects, 1993-2002.
- Brangers, Hailey Michelle, "The tournament and chivalry as represented by Chrétien de Troyes, Marie de France, and Geoffrey Chaucer." (2019). Electronic Theses and Dissertations. Paper 3402.
- Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, Neri Pozza, 1968

- Cardini, Franco, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2014
- Cardini, Franco, *I giorni del sacro. Il libro delle Feste*, Novara, Editoriale Nuova, 1983
- Chênerie, Marie-Luce, *L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque*, *Littératures*, Année 1984, 11, pp. 9-17
- Clephan, Coltman R., *The Tournament: Its Periods and Phases*, London, Methuan & Co., 1919
- Susan Crane, 'Knights in Disguise: Identity and Incognito in Fourteenth-Century Chivalry,' in *The Stranger in Medieval Society*, ed. F.R.P. Akehurst and Stephanie Cain Van D'Elden (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 63-79
- Cripps-Day, Francis Henry, *The History of the Tournament in England and in France*, London, Bernard Quaritch, 1918
- CURTA, FLORIN. "COLOUR PERCEPTION, DYESTUFFS, AND COLOUR TERMS IN TWELFTH-CENTURY FRENCH LITERATURE." *Medium Ævum*, vol. 73, no. 1, 2004, pp. 43–65
- Dembowski, Peter Florian, *Jean Froissart and his Meliador: context, craft, and sense*, 1983, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1983
- Di Teodoro, Gianluca, *Scenari caleidoscopici. Luci e colori nella letteratura cavalleresca d'oïl*, N. 4 (2022): POLYTHESIS Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura
- Duby, Georges, *La domenica di Bouvines – 27 luglio 1214*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977
- Duby, Georges, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1985
- Duggan, Joseph John, *The romances of Chrétien de Troyes*, New Haven and London, Yale University Press, 2001
- Eley, Penny, and Simons, Penny, "'PARTONOPEUS DE BLOIS' AND CHRÉTIEN DE TROYES: A RE-ASSESSMENT." *Romania*, vol. 117, no. 467/468 (3/4), 1999, pp. 316–41
- Flori, Jean, *La cavalleria medievale*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2002
- Frieden, Philippe, *Amour et artefact dans le « Melyador » de Jean Froissart*, *Memini* [En ligne], 22-23 | 2017
- Gay, Lucy M. "Hue de Rotelande's Ipomédon and Chrétien de Troyes." *PMLA*, vol. 32, no. 3, 1917, pp. 468–91
- Goethe, Johann Wolfgang, *La storia dei colori*, a cura di Renato Troncon, Milano, Trento, Luni Editrice, 1988
- Goethe, Johann Wolfgang, *La teoria dei colori: lineamenti di una teoria dei colori: parte didattica*, a cura di Renato Troncon, Milano, Il saggiatore, 1991
- GORDON, SARAH E. "The Man with No Name: Identity in French Arthurian Verse Romance." *Arthuriana*, vol. 18, no. 2, 2008, pp. 69–81
- Grillo, Paolo e Settia, Aldo Angelo (a cura di), *Guerre ed eserciti nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2018
- Heather, P. J. "Colour Symbolism: Part I." *Folklore*, vol. 59, no. 4, 1948, pp. 165–83
- Heather, P. J. "Colour Symbolism: Part II." *Folklore*, vol. 60, no. 1, 1949, pp. 208–16

- Heather, P. J. "Colour Symbolism: Part III." *Folklore*, vol. 60, no. 2, 1949, pp. 266–76
- Heather, P. J. "Colour Symbolism: Part IV." *Folklore*, vol. 60, no. 3, 1949, pp. 316–31
- Hemming, Jessica. "Red, White, and Black in Symbolic Thought: The Tricolour Folk Motif, Colour Naming, and Trichromatic Vision." *Folklore*, vol. 123, no. 3, 2012, pp. 310–29
- Huizinga, Johan, *L'autunno del Medioevo*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2020
- Kaempfer, Lucie, 'Pleasure in Knighthood: The Private Construction of a Social Identity in *Partonopeu de Blois* and its Middle English Adaptation,' *Reading Medieval Studies* 47 (2021): 173–92
- Kaempfer, Lucie, (2024). *Translating the Self in Medieval European Romance: Narration and Emotion in Partonopeu de Blois, Partonopier und Meliur and Partonope of Blois. Emotions: History, Culture, Society*, 8(1), 131-148
- Kaempfer, Lucie, "The Romance Hero in Translation: Beauty, Reputation, and Identity in *Partonopeu de Blois* and *Partonope of Blois*", *Studies in Philology* (Volume 122, Number 1, Winter 2025, pp. 1-20)
- Kaempfer, Lucie, *Pleasure in Knighthood: The Private Construction of a Social Identity in Partonopeu de Blois and its Middle English Adaptation*, in *Emotions: History, Culture, Society*, 2004
- Kennedy, Elspeth. "ÉTUDES SUR LE 'LANCELOT' EN PROSE." *Romania*, vol. 105, no. 417 (1), 1984, pp. 34–62
- Kantor, Sofia, *Blanc et noir dans l'épique française et espagnole: dénotation et connotation*, "Studi Medievali", tomo XXV (1984), pp. 145-199
- Luzzato, Lia e Pompas, Renata, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani Editore, 2001.
- MacKenzie, Donald A., "Colour Symbolism." *Folklore*, vol. 33, no. 2, 1922, pp. 136–69
- (a cura di) Mancini, Mario, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci Editore, 2020
- Maranini, Lorenza, *Personaggi e immagini nell'opera di Chrétien de Troyes*, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1966
- N. B. McNeill. "Colour and Colour Terminology." *Journal of Linguistics*, vol. 8, no. 1, 1972, pp. 21–33
- Micha, Alexandre. "ÉTUDES SUR LE LANCELOT EN PROSE: II. L'ESPRIT DU LANCELOT-GRAAL." *Romania*, vol. 82, no. 327 (3), 1961, pp. 357–78
- Newstead, Helaine. "The Traditional Background of Partonopeus de Blois." *PMLA*, vol. 61, no. 4, 1946, pp. 916–46
- Newton, Isaac, *Scritti sulla luce e i colori*, a cura di Franco Giudice, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2006
- Oriel, Frédéric, « Les vespres del tournoiement : un lieu de l'amplification dans le *Tristan en prose* et quelques autres textes du XIII^e siècle », 3^{ème} Journée des Jeunes Chercheurs Arthuriens, Société Internationale Arthurienne (Rennes, 9 juin 2023)
- Pastoreau, Michel, *Blu. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2002
- Pastoreau, Michel, *Nero. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2008
- Pastoreau, Michel, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2016
- Pastoreau, Michel, *Giallo. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2019

- Pastoureau, Michel, *Verde. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2020
- Pastoureau, Michel, *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2022
- Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989
- Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs: étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986
- Pastoureau, Michel, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005
- Pastoureau, Michel, *Figure dell'araldica, dai campi di battaglia del XII secolo ai simboli della società contemporanea*, traduzione di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2018
- Pastoureau, Michel, *L'arte araldica nel Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2019
- Pastoureau, Michel e Simonnet, Dominique, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie Editore, 2006
- Peri, Massimo, *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Edizioni ETS, Pisa, 2004
- Plet, Florence, "INCOGNITO ET RENOMMEE: LES INNOVATIONS DU 'TRISTAN EN PROSE.'" *Romania*, vol. 120, no. 479/480 (3/4), 2002, pp. 406–31
- Settia, Aldo Angelo, *Battaglie medievali*, Bologna, Il Mulino, 2020
- Simons, Penny C., *A romance revisited: reopening the question of the manuscript tradition of "Partenopeus de Blois"*, *Romania*, Année 1997, 459-460, pp. 368-405
- Spensley, Ronald M., *The structure of Hue de Rotelande's "Ipomedon"*, *Romania*, Année 1974, 378-379, pp. 341-351
- Stanesco, Michel, "D'armes et d'amour": la fortune d'une "devise" médiévale, in *Travaux de littérature*, vol. 2 (1989), pp. 37-54
- Stanesco, Michel, *Cligès, le chevalier coloré*, in *L'hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éd. Michel Zink et Danielle Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Cultures et civilisations médiévales, 12), 1995, p. 391-402
- Spetia, Lucilla, *Intorno al Partenopeus de Blois. Studi su un romanzo dal fascino meraviglioso*, Roma-Bristol, L'«Erma» di Bretschneider, 2022
- Varvaro, Alberto, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 2016
- Viúla de Faria, Tiago, "The Setting of the Tournament in Chrétien de Troyes and its Historical Actuality", *Medievalista* [Online], 1 | 2005
- Weston, Jessie Laidlay, *The Three Days' Tournament. A Study in Romance and Folk-Lore*, London, published by David Nutt, At the Sign of the Phoenix, Long Acre, 1902