



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14**

Tesi di Laurea

**Belle e terribili: poetica e rappresentazioni delle armi
nella letteratura cavalleresca d'oïl**

Relatore
Prof. Alvaro Barbieri

Laureanda
Anna Chiara Sartorello
n° matr.1057230/ LMFIM

Anno Accademico 2014 / 2015

Indice

Introduzione.....	2
Addobbamento	5
L'aspetto storico	5
Aspetto letterario: la <i>chanson de geste</i>	9
L'aspetto letterario: le <i>roman</i>	25
Le formule descrittive dell'equipaggiamento cavalleresco	37
La <i>chanson de geste</i>	37
Le <i>roman</i>	59
Il combattimento.....	79
La rappresentazione delle armi nel combattimento cavalleresco: la <i>chanson de geste</i>	79
La rappresentazione delle armi nel combattimento cavalleresco: le <i>roman</i>	107
Armi: un valore inestimabile	130
La luce	130
La sacralità delle armi	138
Conclusione	145
Bibliografia.....	149

Introduzione

Questo lavoro di ricerca si propone di indagare la presenza e le funzioni dell'armatura nei due generi che costituiscono – con diverse caratteristiche formali, contenutistiche e ideologiche – la narrativa cavalleresca antico francese: la *chanson de geste* e il *roman*. Attraverso lo studio di un corpus di testi risalenti ad un arco temporale che va dall'XI al XIII secolo, si ricercano i rapporti che legano il cavaliere medievale alle proprie armi, interrogandosi sul significato di questo legame e sul valore originario che intercorre tra il guerriero e i propri paramenti bellici. Nello sviluppo dello studio si confronteranno gli stili, le dinamiche narrative e retoriche che i due generi poetici utilizzano per evidenziare gli elementi della panoplia. All'interno dello sviluppo narrativo si sono individuati infatti due momenti salienti comuni ad entrambi i generi, l'atto di armarsi e quello di combattere, in cui l'apparato militare del cavaliere emerge in modo preponderante.

Ponendo l'attenzione su queste due sezioni, si confronteranno i due generi, per poter evidenziare le differenze descrittive che inducono a considerazioni generali sull'evoluzione del rapporto fra il cavaliere e le sue armi, mutamento determinato da fattori storici che comportano una diversa concezione del guerriero.

Si analizza in particolare un momento fondamentale della vita del cavaliere medievale, l'addobbamento: la cerimonia prevede la prima rimessa delle armi all'iniziato sancendo così la sua entrata nell'«ordine» cavalleresco; solo attraverso questo rito un cavaliere poteva definirsi tale e acquisire uno «status socio-professionale a carattere internazionale provvisto di una dignità e di un'etica riconosciute»¹. Questa cerimonia, però, assume una forte connotazione sociale e religiosa solo dal XII secolo; prima di quest'epoca la cavalleria non si è ancora affermata socialmente e giuridicamente e i cavalieri sono essenzialmente uomini in armi a cavallo che combattono per i loro signori. Attraverso il confronto di determinati episodi tratti dalla *chanson de geste* si ritiene possibile individuare, nella rappresentazione letteraria, la testimonianza della progressiva ascesa del cavaliere nella società feudale ricercando gli elementi determinanti della consegna delle armi sino al loro dichiarato valore cerimoniale-iniziatico.

Il genere del *roman*, è posteriore alla *chanson de geste* e in esso il cavaliere fa già parte di una classe sociale ben delineata e inizia ad includere altri valori: agli antichi ideali guerrieri come la forza fisica, il coraggio, la fedeltà e l'obbedienza vengono ora integrati l'erudizione, la conoscenza delle lingue e della scrittura (*studium*), il saper suonare e cantare, l'eleganza dell'eloquio e il saper tacere, la caccia e il gioco (*curialitas*)².

¹ J. Flori, *La cavalleria medievale*, il Mulino, Bologna 2002, p. 18.

² T. Szanbó, *Dal mito della cavalleria al mito della corte*, in «L'immagine riflessa», 12 (1989), pp. 343-366, p. 352.

In questi due generi poetici, legati alla medesima società cavalleresca, si delineano, perciò, due tipologie differenti di cavaliere, uno più prettamente guerresco, l'altro più cortese. Si tratta di due diversi modelli esemplari offerti dalla letteratura che risente e riflette le contraddizioni interne della società di cui e per cui si viene a creare un mondo in cui il fruitore può identificarsi emozionalmente e, avvertendo la superiorità ideale dei protagonisti delle storie proposte, è spinto ad una identificazione di tipo ammirativo³. Se da un lato l'eroe epico risponde al bisogno di glorificare un atto storico che deve essere impresso nella memoria collettiva e perdurare nel corso della storia, dall'altro l'eroe romanzo sollecita l'interesse del lettore attraverso la vicenda inaudita che travalica la quotidianità rispondendo al desiderio di avventure straordinarie e di amori perfetti⁴.

La scelta dei testi su cui si è condotto questo lavoro di ricerca è stata determinata dal carattere rappresentativo delle opere nel genere d'appartenenza e dalla volontà di estendere la ricerca in modo che potesse rilevare connotazioni e differenze fra esemplari dello stesso genere ma cronologicamente distanti. Delle *chansons de geste* si prendono in esame quindi le più antiche, *Gormond et Ysembart*⁵ e *La Canzone d'Orlando*⁶ (1085-1100 circa), per continuare la ricerca nelle successive gesta appartenenti all'«epica della rivolta» *La Canzone di Guglielmo*⁷ (1100-1130 circa), *Le Charrois de Nîmes*⁸, *Le Couronnement de Louis*⁹, *La Prise d'Orange*¹⁰ (1150 circa), *Aliscans*¹¹, *Raoul de Cambrai*¹² (fine XII secolo), *Girart de Roussillon*¹³ (1250-1300 circa) e alle gesta di crociata, *Aspremont*¹⁴ (fine XII secolo). Mentre per il *roman* si è scelto di concentrare l'analisi sulle opere di Chrétien de Troyes¹⁵, per valutarne le differenze e le strutture principali, *Cligés*¹⁶, *Le Chevalier au Lion*¹⁷, *Le Conte du Graal*¹⁸,

³ M. L. Meneghetti, *Il romanzo nel medioevo*, il Mulino, Bologna 1994, p.20.

⁴ Citazione di Northrop Frye, tratta da *Cinq modèles d'identification esthétique*, ripotata da M. L. Meneghetti, *Il romanzo nel medioevo*, p. 20.

⁵ *Gormond et Ysembart*, a cura di B. Panvini, Pratiche Editrice, Parma 1990.

⁶ *La Canzone d'Orlando*, a cura di M. Bensi, BUR, Milano 1985.

⁷ *La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fossò, Pratiche editrice, Parma 1995.

⁸ *Le Charrois de Nîmes*, édition de C. Lachet, Gallimard, Paris 1999.

⁹ *Le Couronnement de Louis*, édition de E. Langloise, Honoré Champion, Paris 1984; per la traduzione si è preso a riferimento *Le Couronnement de Louis*, traduit par A. Lanly, Honoré Champion, Paris 1983.

¹⁰ *Pris d'Orange*, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Honoré Champion, Paris 2010.

¹¹ *Aliscans*, texte établi par C. Régner, traduction de A. e J. Subrenat, présentation et notes de J. Subrenat Honoré Champion, Paris 2007.

¹² *Raoul de Cambrai*, Texte édité par S. Kay, introduction, notes et traduction de W. Kibler, Lettres gothiques, Paris 1996.

¹³ *Girart de Roussillon*, texte établi, traduction, présentation et notes par M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Lettres gothiques, Paris 1993.

¹⁴ *Aspremont*, établi, traduction, présentation et notes par F. Suard, Honoré Champion, Paris 2010.

¹⁵ I *romans* di Chrétien de Troyes risalgono tutti alla fine del XII secoli, è difficile definire con precisione la datazione: *Cligés* risalirebbe all'incirca al 1176, mentre *Le Chevalier au Lion* e *Le Chevalier de la charrette* sono stati scritti probabilmente contemporaneamente o a fasi alterne tra il 1177 e il 1181, *Le Conte du Graal*, cominciato tra il 1182 e il 1190, è rimasto incompiuto, senza dubbio per la morte dell'autore, (M. Zink, *La letteratura francese del medioevo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 77-78).

¹⁶ *Cligés*, a cura di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

¹⁷ *Le Chevalier au Lion*, texte établi, traduction, présentation et notes de D. F. Hult, Lettres Gothiques Paris, 1994.

*Le Chevalier de la charrette*¹⁹, *Guglielmo d'Inghilterra*²⁰, solo dubitativamente attribuito allo *Champenois. Amadas et Ydoine*²¹ (fine XII secolo) e *Il Bello Sconosciuto*²² (1200 circa) di Renaut di Beaujeu, sono due testi successivi che seguono entrambi il modello del romanzo arturiano di Chrétien, infine un romanzo che si inserisce nella tradizione agiografica *Robert le Diable*²³ (fine XIII).

Lo studio di queste opere permette di analizzare l'evoluzione del concetto del guerriero anche sulla base di approfondimenti sociologici che consentono di contestualizzarlo nelle dinamiche storiche.

Infatti, lo studio sociologico si pone il fine di indagare, nelle trame letterarie, quei richiami che confermano e consolidano il legame del testo scritto con l'attualità storica. La *chanson de geste* e il *roman* possono essere considerati, in tal senso, tra i generi più rappresentativi della letteratura cavalleresca medievale francese, i cui legami con la storicità hanno stimolato un'analisi di carattere sociologico volto a individuare, nell'epica francese, il luogo dell'elaborazione letteraria di molti e complessi problemi della società feudale.

Attraverso l'analisi delle diverse strutture sintattiche e stilistiche dei due generi si ricercano le contaminazioni, le influenze e gli sviluppi di quelle forme poetiche che descrivono ed enfatizzano l'aspetto più rappresentativo del cavaliere, le armi e l'armatura.

¹⁸ *Le Cont du Graal*, texte établi, traduction, présentation et notes de J. Dufournet, Gf Flammarion, Paris, 1997 ; per la traduzione italiana *Perceval*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 1983.

¹⁹ *Il Cavaliere della carretta*, a cura di P.G. Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

²⁰ *Guglielmo d'Inghilterra*, a cura di G. C. Belletti, Pratiche editrice, Parma 1991.

²¹ *Amadas et Ydoine*, de C. Hippeau, Slatkine Reprints, Genève 1969; per la traduzione si è preso a riferimento *Amadas et Ydoine*, traduit par J.C Aubailly, Honoré Champion, Paris 1986.

²² *Il Bello Sconosciuto*, a cura di Antonio Pioletti, Pratiche Editrice, Parma 1992.

²³ *Robert le Diable*, texte établi, traduction, présentation et notes par E. Gaucher, Honoré Champion, Paris 2006.

Addobbamento

L'aspetto storico

Il termine “addobbamento”, deriva dall’antico francese *adouber* col quale si intendeva la cerimonia di investitura del cavaliere: uno scudiero dopo diversi anni di addestramento, alla corte di un nobile signore o del re stesso, veniva nominato cavaliere una volta raggiunta l’età giusta attraverso una cerimonia rituale che consegue l’addobbamento dell’aspirante. Tale rito nel XIII secolo assume un preciso senso promozionale e giuridico: l’investitura aveva la funzione di inserire un nuovo membro in un ordine, in un gruppo d’*élite*, il cavalierato appunto, che da semplice gruppo di soldati armati divennero l’espressione della nobiltà feudale.

L’uomo che viene addobbato è elevato allo «stato cavalleresco»²⁴, promozione sociale o onorifica che permette di accedere al rango posto ai vertici della società con cui si identifica l’aristocrazia feudale. Tale classe non perde il suo carattere socio-professionale di uomini in armi, anzi essa ha fatto del suo equipaggiamento il tratto distintivo: dalla seconda metà del XII secolo alla classe inferiore è vietato portare le armi e il nobile è l’unico che ha il diritto di girare armato²⁵.

Si può definire il termine cavaliere come «un uomo di condizione aristocratica e, probabilmente, di nobili antenati, capace, all’occorrenza, di equipaggiarsi con un cavallo da guerra e le armi da cavaliere. *Conditio sine qua non* del suo stato è il rituale dell’investitura»²⁶, l’addobbamento. Il cavaliere, come si è detto, viene identificato con le sue armi, e armi che rientrano nell’investitura attraverso il gesto di cingere la spada al fianco.

Il conferire delle armi ad un uomo risale ad una pratica antica legata alle popolazioni germaniche, di cui Tacito in *Germania* ci fornisce una testimonianza importante. Lo storico latino identifica questa pratica come un rituale di passaggio dalla giovinezza all’età adulta: venivano donate al ragazzo lo scudo e la lancia due elementi che per la società germanica simboleggiavano il primo segno di distinzione pubblica²⁷. Non si tratta di un’investitura, ma di una promozione del ragazzo al rango di uomo libero: gli appartenenti della società servile dei Germani non avevano il diritto di portare le armi in pubblico, diritto che i non servi acquistano alla maggior età.

L’entrata nella società militare comportava anche l’ammissione in una compagnia, quella guerriera come attesta il Beowulf: «esiste qui il nesso tra l’ammissione in una compagnia militare e il raggiungimento della maggiore

²⁴ J. Flori, *Sémantique et société médiévale. Le verbe «adouber» et son évolution au XII^e siècle*, in «Annales» 31 (1976), pp. 915-940 p. 917.

²⁵ M. Bloch, *La Société féodale*, Michel, Paris 1968, p. 404.

²⁶ M. Keen, *La cavalleria*, Guida editori, Napoli 1986, p. 28.

²⁷ *Ivi*, p. 29.

età; ci sono infatti ovvi legami tra la prima e la cerimonia dell'omaggio»²⁸, in cui il vassallo giurava anche di sostenere il suo signore in battaglia. Vassallo deriva dal termine latino *vassus* traducibile con "compagno" e "seguace". Nei testi *vassus* e *miles* sono intercambiabili a significare perciò non un solo il guerriero ma un membro di una stessa compagnia. Non per caso i testi antichi testimoniano che assieme a un giovane di elevata condizione sociale vengono investiti cavalieri di condizione minore nelle investiture definite per ciò collettive.

Come si evolve la semplice donazione delle armi che promuove un ragazzo a *vassus/milites* al cavalierato del XIII secolo? Negli studi delle origini dell'addobramento e della donazione delle armi si possono ricercare le tracce di un'evoluzione ben precisa di tale processo di promozione sociale che avviene in Francia in un arco di tempo di tre secoli circa. Tale processo evolutivo trova corrispondenza nei testi delle *chanson de geste* che, non per nulla, «appaiono agli occhi di molti romanisti come più rappresentative del fatto «cavalleresco» più vicini alla realtà di altre fonti letterarie»²⁹.

L'elemento caratterizzante dell'equipaggiamento è indubbiamente la spada: cinta al fianco dell'aspirante il giorno dell'investitura essa è tratto distintivo dell'appartenenza al cavalierato.

La consegna delle armi, e in particolare della spada, da sempre è legata ad una forma di legittimazione del potere; lo studioso Jean Flori, nei suoi studi, evidenzia come fin dall'epoca carolingia la consegna delle armi, la spada e il cinturone, sia il segno del riconoscimento del potere. Questo infatti, durante il periodo carolingio, era una pratica fortemente legata alla cerimonia dell'incoronazione del sovrano, durante la quale gli si cingeva la spada al fianco come segno di potere armato a difesa del popolo.

L'atto di cingere la spada al fianco sanciva quindi l'effettiva presa di potere del re, il quale era legittimato ad esercitare la propria autorità: un giovane sovrano incoronato già in tenera età, non riceve le armi fino a quando non raggiunge l'età idonea per governare. La consegna delle armi è quindi il simbolo della presa di possesso di un potere effettivo³⁰: sancisce il diritto regio del principe e, al contrario, qualora non fosse più ritenuto idoneo ad esercitare tale diritto, come atto simbolico la confisca delle armi simboleggiava la fine dell'autorità regia.

Dall'inizio del XII secolo la consegna delle armi inizia a non essere solo prerogativa reale ma si estende anche ai nobili a cui viene affidato un feudo, una terra, cioè, sulla quale esercitare il proprio potere. Numerose sono le fonti che testimoniano questa consegna delle armi in cerimonie, spesso collettive, in cui si ufficializzava il diritto di amministrare le terre.

²⁸ M. Keen, *La cavalleria*, p. 121.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J. Flori, *Les origines de l'adoubement chevaleresque: étude des remises d'armes et du vocabulaire qui les exprime dans les sources historiques latines jusqu'au début du XIII^e siècle*, in «Traditio» 35 (1979), pp. 209-272, p.222.

L'investitura prende qui il significato di legittimazione del potere dei nobili sulle terre a loro affidate, senza tale rito non avrebbero avuto diritto di esercitare alcun potere.

In Francia, l'autorità del sovrano si indebolisce molto velocemente a favore di quei feudatari ricchi e potenti dei quali il sovrano si è circondato; in questa situazione decentralizzata tra il X e il XII secolo piccoli signori che hanno la possibilità di proteggere localmente la popolazione assumono il controllo territoriale. L'uso della consegna delle armi sancisce l'esercizio del potere anche ai piccoli possidenti. Il potere locale si concentra soprattutto sull'aspetto militare di controllo e difesa ed è in questo contesto che il rito dell'addobbamento diventa un riconoscimento professionale, una legittimazione dell'esercizio del potere. L'importanza dei guerrieri accresce quindi sia sul piano ideale che ideologico, in particolare dell'uomo a cavallo³¹, designato col termine *miles*. Tale termine dal IX fino al XI secolo può essere tradotto con *vassal* per sottolineare la valenza propriamente militare. *Miles*, inteso come soldato d'élite a cavallo, si impone solo dopo il 1100: l'uomo armato fa parte ormai di una gerarchia socio-professionale in cui il soldato di professione si pone ad un livello più alto rispetto al popolo ed è il solo autorizzato a portare la spada. Il privilegio concesso nel 1152 da Federico Barbarossa attraverso la *Costituzione de pace tenenda* sancisce questa distinzione tra il popolo e il cavaliere che si fa sempre più visibile impedendo per esempio al *rusticus* di portare delle armi, lancia o spada che sia, diritto riservato solo al *miles*. Le armi rivestono quindi un profondo senso simbolico e distintivo non solo di una professione ma anche di una prominenza sociale che si fa sempre più visibile.³²

Alla fine del XII secolo, la cavalleria si afferma come gruppo socialmente forte e riconosciuto, rafforzato da riti e cerimonie proprie volte a celebrare e sancire l'appartenenza alla classe guerriera. L'addobbamento è una delle pratiche più importanti, sempre legata all'originale valore socio-funzionale del cavaliere assume sempre più una connotazione cerimoniosa di valore sociale e religiosa.

Si possono ripercorrere le fasi principali dell'investitura attraverso uno scritto anonimo chiamato l'*Ordene de chevalerie* di cui si ha la sola certezza che sia stato scritto in Francia e probabilmente prima del 1250. Fu un testo molto popolare fino al XV secolo e considerato un'autorità fra gli scritti sulla cavalleria³³. Si tratta della breve storia del conte di Tiberiade, Ugo: venne catturato in battaglia dal Saladino che, per il valore dimostrato, decise di liberarlo a patto che Ugo lo investa cavaliere. Ugo accetta pur considerando un oltraggio investire un musulmano che l'ha sconfitto, secondo la legge cristiana.

³¹ J. Flori, *Les origines de l'adoubement chevaleresque*, p. 227.

³² *Ivi*, p. 229.

³³ M. Keen, *La cavalleria*, pp. 34-35.

Il racconto segue passo passo il rito spiegandone il significato di ogni fase. Estremamente cerimonioso e legato alla concezione cristiana il rito raccontato mostra l'evoluzione dell'addobbamento. A questa altezza (fine XIII secolo) il cavaliere incarna l'ideale del perfetto guerriero cortese cristiano: dotato di tutte le virtù, *mezura*, *largueza* e *cortezia*, fede e osservanza della religione cristiana.

La cerimonia inizia con un bagno. L'acqua rinvia alla funzione purificatrice del battesimo e simboleggia l'immersione nella cortesia e nella liberalità. In seguito l'aspirante cavaliere deve riposare su un comodo letto che simboleggia il riposo in paradiso per il quale ogni cavaliere combatte per aggiudicarselo. Alzato dal letto viene rivestito di una tunica bianca, simbolo di pulizia del corpo, su cui poi viene appoggiato un mantello scarlatto; il colore rosso ricorda al cavaliere che deve essere pronto a sacrificare anche se stesso alla difesa della cristianità. Veste delle calze marroni, colore della terra sui cui giacerà e alla vita viene legata una cintura bianca segno di verginità che dovrebbe tenere lontano il desiderio della carne. In seguito vengono calzati gli speroni d'oro che ricordano l'osservanza dei comandamenti di Dio. Da ultimo Ugo cinge al Saladino la spada: le taglienti lame simboleggiano la giustizia e la lealtà e sono gli strumenti con i quali il cavaliere assolve il compito di difendere i deboli dall'oppressione dei potenti. Ugo evita il gesto finale che sancisce il completamento dell'investitura, la *collée*, un leggero colpo di mano di colui che ha cinto la spada. Seguono quattro comandamenti che Ugo elenca al neo cavaliere: il cavaliere deve astenersi dai falsi giudizi e dai tradimenti, deve onorare e prestar soccorso alle donne, partecipare alla Messa tutti giorni e l'obbligo del digiuno del venerdì, in ricordo della passione di Cristo³⁴.

Fulcro dell'ideologia cavalleresca è la Chiesa che ha plasmato l'ideologia del cavaliere. Egli è il braccio armato della fede cristiana della quale si pone a difesa ed è pronto al sacrificio. La cavalleria diviene il migliore strumento per la dottrina cristiana di affermarsi e imporsi; legandosi strettamente con le alte gerarchie di potere, essa fornisce la giustificazione perfetta al potere regio e al soldato di scendere in guerra. Si viene delineando il concetto di "guerra giusta" e "guerra santa", guerra in cui la Chiesa aveva l'iniziativa e la direzione³⁵ e il soldato diviene il martire per la salvezza della cristianità.

³⁴ Il testo dell' *Ordene de chevalier*, viene citato da M. Keen in *La cavalleria*, p. 36: versi 106-127 (il bagno); 128-138 (il letto); 139-163 (il mantello); 164-172 (le calze); 181-194 (la cintura); 195-209 (gli speroni); 211-225 (la spada); 250-261 (la collée); 263-303 (i comandamenti).

³⁵ J. Flori, *L'idéologie du glaive*, Droz, Genève 2010, p. 23.

Aspetto letterario: la *chanson de geste*

Se nella società feudale la cerimonia dell'investitura assume un ruolo tanto importante nella vita di un giovane nobile anche la letteratura, specchio riflettente della società di cui narra le gesta, non tarda a fornire gli esempi più concreti e ad assumere così il ruolo di fonte attendibile da cui attingere. La struttura dell'episodio è conforme agli episodi dell'armamento del cavaliere: nello sviluppo della descrizione infatti si utilizza il medesimo lessico e la medesima sequenza degli elementi, l'unica peculiarità dell'addobramento sta nel suo valore di prima rimessa delle armi.

Peculiarità dell'episodio dell'investitura, sia nel genere della *chanson de geste* che del *roman*, è la donazione delle armi al giovane da parte di un cavaliere più anziano. Oltre al cavallo egli, per la prima volta, riceve le armi difensive (usbergo, corazza, elmo, scudo), e offensive (lancia, spada) elementi che compongono l'armamento caratteristico del cavaliere³⁶.

La descrizione letteraria dell'investitura presenta delle ricorrenze piuttosto evidenti che sottolineano soprattutto l'elemento cerimoniale di promozione sociale e giuridica che tale rito inizia ad assumere dalla fine del XII secolo. Ciò vale soprattutto per quanto riguarda il romanzo³⁷.

Il genere epico, antecedente al romanzo, ci permette invece di osservare come la cerimonia dell'investitura si sia evoluta nei secoli nel suo aspetto formale che sempre più tende a valorizzare quell'aspetto sociale e giuridico che compare già nel romanzo.

La ricorsività con cui strutture e motivi vengono utilizzati nella *chanson de geste* in occasione della rimessa delle armi, ci permettono di individuare uno schema regolare e prevedibile che all'occorrenza può essere arricchito con motivi altrettanto tradizionali e ricorrenti.

Questo stile, detto formulare, è tipico della tradizione orale a cui la *chanson de geste* appartiene: il giullare a cui è affidata la narrazione ricorre a mezzi d'espressione stereotipati, le formule, che gli permettono di impadronirsi del linguaggio dell'epopea che maneggerà con sapienza e con originalità pur muovendosi nella tradizione³⁸.

³⁶ J. Flori, *La notion de chevalerie dans les chansons de geste du XII^e siècle. Étude historique de vocabulaire*, «Le Moyen Age», 1975, pp. 223-224: «Plus encore qu'un homme à cheval, les statistiques en font foi, le chevalier apparaît comme un homme revêtu d'un armement caractéristique qui le différencie des autres combattants. Car il n'est pas seul à monter à cheval. Mais le chevalier s'en distingue par tout un ensemble d'armes offensives et défensives que les chansons de geste décrivent complaisamment».

³⁷ J. Flori, *Sémantique et société médiévale*, notes 66: «Des sondages faits dans le groupe des romans de Chrétien de Troyes nous montrent que, chez lui, le sens cérémoniel, honorifique, promotionnel est prépondérant.».

³⁸ J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève 1955, p. 126: «Quel che sappiamo delle condizioni in cui operava il giullare ci avverte che questi mezzi non potevano essere originali e sottili. Il mestiere del giullare, il canto pubblico, impediscono nel modo più assoluto la paziente ricerca di un'espressione singolare e originale. Il giullare non ne ha il tempo. La composizione mediante l'uso di motivi che deve l'esistenza all'assenza di scrittura, è una tecnica che sostituisce in una certa misura, la gria. I motivi servono del pari alla memorizzazione».

L'addobramento di cavaliere rientra anch'esso negli episodi tradizionali del genere epico. Il motivo caratterizzante è naturalmente l'armamento che consiste nella donazione all'aspirante cavaliere di armi, difensive e offensive, e di un cavallo, da parte di un cavaliere più anziano che può essere un re, un signore o una signora o, spesso, un congiunto che, equipaggiando il giovane, lo inserisce fra le fila del suo esercito.

La differenza che intercorre tra gli episodi dell'armamento del cavaliere e quelli riservati al rito dell'investitura è riposta nel significato attribuito alla prima rimessa delle armi che evolve nel tempo in concomitanza con l'ascesa della cavalleria ai gradi più alti del potere.

Un esempio lo troviamo nella *Canzone di Guglielmo*, quando Guiborc, moglie di Guillaume, si offre di equipaggiare il fratello Rainouart:

Pur la sue amur te ferai jo adubber,
Cheval e armes te ferai jo doner. [2832-2833]

[Per amor suo (del fratello di Guiborc) io ti farò addobbare, cavallo e armi ti donerò.]

Così anche in *Girart de Roussillon*:

A quel jor adobet chevalers cent
Que cascuns ac destrers e garniment. [8703-8706]

[Quel giorno addobò cento cavalieri e a ciascuno diede destrieri e equipaggiamento.]

Incontriamo qui i motivi dell'addobramento: il verbo caratterizzante *adouer* e la rimessa delle armi. In *Guillaume* Guiborc si offre di donare (*doner*) a Rainouard un cavallo e le *armes* (armi): il plurale riassume in se tutto l'equipaggiamento così come il sinonimo *garniment* (equipaggiamento) dell'esempio successivo, nel suo significato, include tutto ciò che serve per armare un uomo.

In questo episodio l'elemento imprescindibile, al contrario del cavallo che nelle descrizioni non viene sempre ricordato³⁹, sono le armi. La struttura esemplificativa dell'addobramento presenta tre formule descrittive ricorrenti: la forma più semplice ricorre alla terminologia d'insieme generica con l'utilizzo di termini quali *armes* (armi) e *garniment*⁴⁰ che fanno riferimento all'equipaggiamento, nel suo insieme.

La forma più completa ed esemplificativa mira invece a precisare quali armi, offensive e difensive, il novizio riceve; tutti gli elementi sono nominati singolarmente e possono essere meglio delineati con l'aiuto di

³⁹ Nelle *chansons de geste* prese in esame si individuano solo cinque episodi dell'investitura in cui il cavallo compare nella sua terminologia antico francese *cheval*, e le sue varianti *destrier*, *sambuer*: *Couronnement de Louis*, v. 1046; *Guillaume*, v. 1073, 1541; *Raoul de Cambrai*, v. 292, 4003.

⁴⁰ *Garniment*, deriva dal verbo antico francese *garnir* che a sua volta deriva dal germanico *warnjan, il quale esprime l'idea dominante di protezione, difesa di garanzia. [Definizione tratta dal sito informatico *Atilf (Analyse et traitement informatique de la langue française)*].

aggettivi e motivi descrittivi che ne mettono in luce l'aspetto, soprattutto, la forma, il materiale, la storia dell'arma e le sue qualità. Infine il cantore può ricorrere alla combinazione di queste due forme attraverso l'uso del plurale *armes* (armi) che poi verranno descritte nei versi successivi.

I verbi chiave che introducono il momento dell'investitura e la relativa consegna delle armi sono essenzialmente *armer*, *doner* e *adouber*; quest'ultimo in particolare viene «impiegato di preferenza a tutti gli altri termini per designare l'atto per il quale “si fa” cavaliere un giovane nobile, esso è caricato sembra di valori cerimoniali, sociali, giuridici, etici e religiosi»⁴¹ riscontrabili soprattutto nelle canzoni che risalgono dalla seconda metà del XII secolo in poi⁴², quando l'investitura assume un valore sociale e di appartenenza a una classe.

Curioso infatti è sottolineare che le prime *chansons de geste* a noi note, *Gormond et Isembard* e la *Canzone d'Orlando* (IX secolo) non presentano alcun episodio di addobramento e nelle canzoni successive, fino alla metà del XII secolo, tale episodio è presente con poca ricorrenza (un esempio minimo a canzone).

Nel *Couronnement de Luis* l'unico esempio di investitura è quella che Guillaume fornisce ad un semplice portiere:

Il le regarde et as mains et as piez,
Molt le vit bel et gent et alignié,
Si l'adoba a lei de chevalier
De fort halberc et de helme d'acier
De bone espee et de trenchant espié,
Et de cheval, de roncín, d'escuier,
De palefrei, de mulet, de somier ; [1648-1654]

[Lo guarda dalle mani ai piedi: molto bello, gentile e longilineo lo trova. Così lo addobba alla maniera di cavaliere, con un usbergo resistente e un elmo d'acciaio, di una buona spada e uno spiedo tranciante, di un cavallo, di un ronzino e di uno scudiero, di un palafreno, di un muletto e un somiero.]

Equipaggiandolo, con l'armamento pesante da cavaliere Guillaume inserisce il novizio tra le fila della sua compagnia armata. La formula *l'adoba a lei de chevalier* sottolinea il fatto che al portiere viene affidato un equipaggiamento pesante tipico del soldato a cavallo. Egli in quest'occasione prende in mano le armi ed indossa per la prima volta l'armatura: si tratta di una promozione professionale aperta anche a coloro

⁴¹ J. Flori, *Sémantique et société médiévale*. p. 915. In questo articolo Flori indaga gli usi e le accezioni che il verbo *adouber* e tutte le sue forme presentano dalla *Canzone d'Orlando* agli esempi del XIII secolo. Dal suo impiego abituale come sinonimo di *armer* e *fervestir*, Flori dimostra come questo termine evolve assumendo un ruolo specifico per definire l'investitura di cavaliere nella sua importanza giuridica e sociale che, a pari passo con la mentalità dell'epoca, questo rito assume. Tanto che da un'analisi dei dizionari specializzati si dona spesso come primo significato di *adouber* “fare cavaliere” con un senso di investitura.

⁴² Nella sua indagine in *Sémantique et société médiévale*, Flori evidenzia che la diversa percezione dell'atto dell'addobramento dal punto di vista, all'interno delle *chansons de geste*, lo si avverte dal *Raoul de Cambrais*, (fine del XII secolo).

che non facevano parte della nobiltà ma che presentavano le qualità opportune per farne parte⁴³.

La vestizione dell'equipaggiamento, descritta nel suo compimento, talvolta è espressa sintatticamente attraverso una sequenza di frasi coordinate, con qualche subordinata relativa, che si inseriscono in uno schema ricorrente e con poche variazioni.

Prise d'Orange:

El dos li vestent un fort hauberc doublier
El chief li lacent un vert heaume vergié
Puis li ont ceint une espee d'acier
Au col li pendent un escus de quartier
Ainz qu'il eüst le bon tranchant espié. [988-992]

[Gli fanno indossare un solido usbergo a doppio filo di maglia, gli allacciano l'elmo sulla testa, un elmo verde, rinforzato con bande; poi gli cingono una spada d'acciaio e gli appendono al collo uno scudo diviso in quarti prima che ricevesse la solida lancia dal ferro tranciante.]

Canzone di Guglielmo:

Dunc li vestent une petite broine
E un petite healme li lacent desure,
Petite espee li ceinstrent, mais mult fu bone.
Al col li pendirent une petite targe duple.
Puis li aportat une glaive petite,
Bon fu l fers e redde en fu la hanste ;
Dece qu'as poinz li batid l'enseigne.
E le li ameine Balzan, sun sambuer ;
Bone est la sele, mais curt sunt li estriver. [1541-1549]

[Di una piccola corazza lo rivestono e sopra un piccolo elmo gli allacciano, una piccola spada gli cingono, ma molto buona; al collo gli appendono un piccolo scudo duplice poi gli porta una piccola lancia, buono è il ferro e solida è l'asta, fino alle mani gli batte l'insegna. Guiborc gli porta il suo palafreno, buona è la sella e corti gli staffili.]

La struttura sintattica implica una frase coordinata molto semplice composta dal sostantivo (l'arma fornita) seguito dal predicato. Le variazioni verbali sono minime. La spada, per esempio, presenta il solo verbo *ceindre* (cingere) nelle forme *ceinst/ ceinte/ ceinstrent*, spesso viene specificato che è cinta al fianco, *li ceinst al costé/ceinte au lé* magari specificando anche il lato *senestre* (sinistro). L'elmo, invece, presenta sempre il verbo, *lacier*, e

⁴³ Il portiere si guadagna la promozione a cavaliere consigliando bene Guillaume il quale viene colpito dal suo eloquio, 1644-1646: «Veir» dist Guillelmes, «bien m'avez conseillié/ Par saint Denis, et je mielz ne requier,/ Ne serez plus ne guaite ne uissiers,/ Ainceis serez mes maistre conseilliers. [«In verità, dice Guillaume per san Denis, mi avete dato un buon consiglio voi non sarete più né guardiano né portiere ma sarete mio principale consigliere».]

questa vestizione si esprime in due formule ricorrenti, *li lacent desure* e *el chief li lacent* (gli allacciavano in testa) con la variante *lacent en la teste*. L'usbergo, al contrario, viene sempre vestito, *vesti*, e le formule più frequenti sono *vest l'auberc* e *el dos li vest* (gli si rivestie la schiena).

Negli esempi si possono trovare due diverse terminologie che si riferiscono alla protezione del tronco: *broine*, solitamente viene tradotto con corazza e *auberc*, usbergo. Entrambi i termini vengono spesso utilizzati anche in uno stesso testo, e non solo in corrispondenza della rimessa delle armi, fatto che ha indotto alcuni studiosi⁴⁴ a ritenerli varianti del medesimo armamento pur essendo due equipaggiamenti difensivi diversi strutturalmente e appartenenti a due epoche diverse⁴⁵.

Anche lo scudo presenta due lemmi, *escu* e *targe*, usati anch'essi come varianti di uno stesso oggetto pur definendo, nella realtà, due tipologie di scudo diverse⁴⁶. Quest'arma difensiva, a differenza delle altre, può presentare più varianti: *pendre* nella formula *au col li pent* (gli pende al collo), posizione classica nel cavaliere che si reca al campo di battaglia; *prendre* nella formula *prist par la manvele* (prese per la maniglia) il novizio afferra lo scudo per la maniglia posta nel lato interno dell'umbone, assetto tipico del combattente pronto allo scontro con l'avversario. L'altro verbo utilizzato in coppia con lo scudo, nell'addobbamento, è *saisir* (alzare).

La lancia invece non possiede un verbo caratterizzante ma presenta una certa varietà verbale: l'arma viene consegnata (*bailler*) e messa in pugno all'aspirante cavaliere con l'espressione *el poing li baille*, oppure gli viene portata (*aporte*), o è lui stesso che la prende (*prent*). Solo in un'occasione il verbo, che esprime la presa di possesso della lancia, compare in una subordinata con il participio passato di avere *qu'il eüst*.

La medesima struttura sintattica ritorna nei casi in cui *armes* retto dal verbo *adouber* oppure *doner* anticipa la vestizione:

Raoul de Cambrai:

Li quens R[alous] qi molt fist a loer

⁴⁴ Knudson, «La Brogne», in *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux 1969, pp. 1625-1635 e Canzone d'Orlando, Rizzoli, Milano, 1985, (p. 131, v.384).

⁴⁵ *Broigne* dal germanico *brunja è propriamente un giaccone di cuoio rinforzato con piastre, generalmente viene tradotto con "corazza", identifica un elemento protettivo divenuto arcaico nel XII secolo quando venne rimpiazzato dall'usbergo (*Le Couronnement de Louis*, traduit par A. Lanly, Honoré Champion, Paris 1983, p. 119); *auberc* (dal germanico * halsbërc, hals= collo e bers= protezione difesa) è invece una cotta o camicia fatta di maglie di ferro intrecciate con le maniche e un cappuccio (*coiffe* e *ventaille*) che coprono la testa e il collo sul quale si portava l'elmo. Le maglie potevano essere doppie o anche triple (*Raoul de Cambrai*, Texte édité par S. Kay, introduction, notes et traduction de W. Kibler, Lettres gothiques, Paris 1996, p. 538).

⁴⁶ L'antico francese *escu* identifica varie tipologie di scudo di forme appartenenti anche a diversi periodi, i più comuni nelle chansons de geste sono lo scudo alla normanna, lo scudo rotondo, lo scudo a mandorla e lo scudo triangolare. L'antico francese *targe* specifica una tipologia di scudo di uso speciale o poco comune di forme diverse che tuttavia vengono utilizzati molto per le giostre, parate, e caroselli. (*Couronnement de Louis*, p. 122 e *Dizionari terminologici*, L.Boccia, Centro Di, Firenze 1982, p. 39).

A l'endemain fist B[ernier] adouber
 Des milllors armes qe il pot recouvrer.
 El dos li vest l'auberc tenant et cler,
 Et lace l'elme qui fu a or préparé(r),
 Et çainst l'espee c'on li fist presenter
 Son bon destrier B[erniers] i va monter.
 Des que B[ernier] fu el destrer monte(r)z
 A grant merveille par fu biax adoubez.
 L'escu saisi qi fu a pr bendez
 Et prent l'espieu qi bien fu acerez,
 Le confanon a .v. clox d'or fermez ;
 Fait un eslais, si s'en est retornez. [4003-4015]

[Il conte Raoul fece addobbare Bernier delle migliori armi che poteva trovare. Gli mette l'usbergo forte e lucente; gli allaccia l'elmo dorato e gli cinge la spada che gli fu presentata. Bernier monta sul suo destriero. Quando Bernier fu montato a cavallo ebbe l'aria di un forte e bel cavaliere. Alzò lo scudo dalle bande d'oro e prese lo spiedo ben aguzzo al quale fu fissato il gonfalone con cinque chiodi d'oro.]

Guillaume:

Armes demande, l'em li vait aporter
 Idunc a primes fu Girard adubé
 Dnc li vestirent une broigne mult bele,
 E un vert healme li lacent en la teste.
 Willame li ceinst l'espee al costé senestre;
 Une grant targe prist par la manvele
 Cheval out bon, des meillurs de la terre. [1073-1079]

[Girart, arriva da Guglielmo, al mattino: chiede le armi, gliele portano. Per la prima volta fu addobbato. Di una corazza molto bella lo rivestirono e sulla testa un verde elmo gli allacciarono. Guglielmo gli cinse la spada al fianco sinistro per la maniglia prese un grande scudo, ebbe un buon cavallo tra i migliori della terra.]

L'equipaggiamento si arricchisce di aggettivi che esaltano determinate caratteristiche. A differenza di aggettivi quali *fort* (forte), *petit* (piccolo), *bon* (buono) *bele/ mult bele* (bella/molto bella), generici e adattabili a tutti gli elementi, si possono evidenziare aggettivi e formule descrittive che caratterizzano un unico elemento o pochi altri.

L'usbergo è caratterizzato dagli aggettivi *doublentin* e nella sua variante *doublier* che identificano una tipologia di protezione composta da una doppia fila di maglie di ferro da cui prende il nome di "usbergo doppio".

Talvolta, dell'usbergo si mette in evidenza il decoro di colore giallo attraverso il participio *safre* che indica un particolare tipo di decorazione il "saffre", una vernice gialla. Anche l'espressione *d'or parer* specifica il colore: l'oro e il dorato in araldica fanno riferimento al colore giallo e sono

sempre legati al concetto di luminosità. Tale carattere viene sottolineato da altri aggettivi che ne qualificano il biancore, per esempio, (*blanc*), oppure lo splendore *cler* (chiaro).

L'aggettivo *vert*⁴⁷ è caratteristico dell'elmo come i participi *vergié* e *gemé*. Quest'ultimi esalterebbero la ricchezza dell'elmo decorato con pietre preziose soprattutto in corrispondenza del carbonchio, pietra generalmente di colore rosso che si pensava potesse risplendere e permettere così di vedere in assenza di altre fonti luminose⁴⁸. Tali preziosismi si ricavano dalle subordinate *qui est a or gemé, qui fu a or preparé(r)*, formule descrittive ricorrenti.

Dello scudo spesso si sottolinea l'araldica: *or bendez* (lo scudo a bende d'oro), *de quartier* (lo scudo a quarti), *duble* (doppio), la dimensione *une grant* (un grande scudo), la forma *reonde* (tondo), *d'or buclé* (d'oro bombato). In due occasioni si specifica la pittura decorativa dello scudo⁴⁹. Lo spiedo spesso condivide con la spada l'aggettivo *dur* (duro) e i participi *tranchant* (tranciante) e *noielé* (niellata) descrizioni che, negli episodi della vestizione compaiono solo per la lancia. Anche l'equipaggiamento del cavallo talvolta viene menzionato esplicitando spesso la sella, le staffe, i finimenti e la gualdrappa.

Altri elementi concorrono ad ampliare la descrizione dell'armamento, con l'aiuto di descrizioni e del motivo supplementare della loro storia; sono motivi funzionali a mettere in evidenza l'eccezionalità delle armi. Eccezionalità talvolta espressa con formule fisse: *onc nul espee nel pot gaires confondre, ne crient arme/ cop d'arme* e la variante *il ne doute arme*.

Tali espressioni formulari sono atte ad evidenziare la bellezza e l'efficacia delle armi donate. Ai giovani che vengono armati non si danno armi qualsiasi, ma le *millors armes qe il pot recouvrer*, infrangibili e immuni a qualsiasi colpo inferto. Tutto è funzionale a impreziosire la scena e a renderla solenne:

Prise d'Orange:

«Dame, dist il, por saint Pere de Rome,
Donez moi armes or le besoing qu'abonde.
- Enfes, dist ele, mout es juene persone ;
Se tu vesquisses, tu fusses mout preudome
De mort te heent li Vavar et li Hongre.»
Vint e la chambre, s'en a tret une broigne ;
Cele forja Ysacde Barceloigne,
Onques espee n'en pot maille derompre ;
El dos li vest mout en fu liez li oncles

⁴⁷ *Vert*, indicherebbe il colore con cui veniva dipinto come *blanc* per l'usbergo (*Couronnement de Louis*, éd Libraire Honoré Champion, 1984.)

⁴⁸ *Escharabuclé*, pietra preziosa di colore rosso (*Canzone di Orlando*, Rizzoli, Milano, 1985, v 1326, p.241).

⁴⁹ Leoni dipinti sullo scudo: *Prise d'Orange* v.952; *Aliscans* v. 8080.

l'eaume li lace Auffer de Babiloine
 au premie roi cui la cité fu onques.
 Onc nul espee nel pot gaires confondre,
 Abatre pierre ne flor de l'escharboucle.
 Ceint li l'espee Cornement de Valsonne
 [que li embla li lierres de Valdonne,]
 Puis la vendi Tiebaut a Voirecombe,
 Si l'en dona .M. besanz et .M. onces,
 Qu'il en cuida son fill livrer coronne ;
 Au flanc li ceint, dont les renges sont longues.
 Au col li met une targe reonde
 L'espíe li baille Madamen de Valtune
 Grosse est la hante et l'alemele longue
 Bien fu armez et Gileberz adonques.
 Fuimés avra Gloríete chalonge. [963-986]

[Signora, dice lui, nel nome di san Pietro di Roma datemi le armi che ne ho un bisogno urgente. – Ragazzo, dice lei, tu sei giovane se resterai in vita diventerai prode cavaliere. Ma gli Avari e gli Ungari ti portano un odio mortale-. Lei va in camera e torna con un usbergo forgiato da Ysac di Barcellona di cui mai una spada ha potuto rompere una maglia; lei lo riveste per la grande gioia dello zio. Gli allaccia l'elmo di Auffer di Babilonia, il primo re signore della città; nessuna spada ha mai potuto danneggiarlo, abbattere una pietra preziosa o un ornamento del carbonchio. Gli cinge la spada di Cornement di Valsonne che gli aveva rubato il ladro di Valdonne; fu venduto poi a Tibaut nella città di Voirecombe, il quale lo pagò mille besanti e mille onces, perché sperava grazie ad esso di mettere una corona al figlio; poi gli cinge al fianco la spada dal lungo balteo. Al collo gli mette uno scudo rotondo. Gli diede una buona lancia di Madamen di Valtune di cui l'asta è grossa e il ferro lungo. Eccolo ben armato.]

Questi pochi esempi mettono in evidenza il motivo strutturante alla base dell'episodio, in grado sì di innovarsi in continuazione grazie alla varietà di formule sintattiche e immagini che la tradizione e la consuetudine mettono a disposizione del cantore, ma permettendogli nel suo insieme, d'altro canto, di rimanere invariato e perciò riconoscibile.

La vestizione del neo cavaliere si struttura sempre in ugual modo: gli si indossa l'usbergo, gli si allaccia l'elmo e gli si cinge la spada, gli si mette al collo lo scudo, il giovane prende la lancia e sale a cavallo. L'ordine degli elementi che strutturano il motivo è preciso e ricorrente. Ci possono essere degli episodi che riducono lo sviluppo descrittivo evitando la menzione di tutti gli elementi preferendo arricchire determinate parti costitutive della panoplia piuttosto che altre. Nell'ultimo esempio riportato la descrizione pone maggior rilievo all'elmo che Guiborc dona al nipote di Guglielmo, esaltandone il decoro e la robustezza. Nell'esempio successivo invece si pone maggior attenzione alla spada con cui Guiborc cinge il fianco di Guillaume:

Prise D'Orange:

S'en a tret ho[r]s un bon hauberc saffré
 Et un vert heaume qui est a or gemé
 Guillelme encontre le corut aporter ;
 Et cil le prent, qui tant l'ot desirré,
 Il vestl'auberc s'a le hiaume lacié
 Et dame Orable li ceint l'espe au lé
 Qui fu Tiebaut on segnor, a l'Escler
 Ainz ne le voit a nul home doner,
 Nes Arragon qui tant l'ot desirré
 Qui ert ses filz de moillier espousé
 Au col li pent un fort escu listé
 A un lion qui d'or fu coroné
 El poing li baille un fort espié quarré
 A .V. clos d'or le confenon fermé. [943-956]

[Ella prende un buon usbergo rivestito d'oro e un elmo verde che è gemmato d'oro, ella corre a portarlo a Guillaume, lui lo prende, lui che l'aveva tanto desiderato; riveste l'usbergo e allaccia l'elmo; dama Orable gli cinge la spada al fianco che apparteneva a suo marito Tiebaut, lo Slavo, lei non aveva mai voluto darla a nessuno, nemmeno ad Aragonche che l'aveva tanto desiderata, suo figlio, nato da sposa legittima. Al collo di Guillaume, Orable appende lo scudo solido ornato da un bordo dipinto e un leone coronato d'oro. Lei gli mette in mano una solida lancia di ferro a cui il gonfalone è fissato grazie a cinque chiodi d'oro.]

Anche in questo caso gli elementi presentano tutti una precisa descrizione volta sempre all'elogio dell'arma: i caratteri che più sono messi in luce sono il decoro, prezioso e luminoso e l'efficienza dell'arma. La profusione dell'oro e delle pietre preziose sono legate al prestigio dell'arma, la cui bellezza è sinonimo di forza ed efficacia. L'importanza riposta alla spada è facilmente riconducibile al suo valore simbolico di potere. L'arma era appartenuta al marito di Guiborc e quindi al legittimo sovrano d'Orange, l'atto di cingere quella stessa spada a Guillaume, di certo non cavaliere novello, testimonierebbe la volontà della donna di condividere il proprio regno con l'eroe. Cingere la spada del legittimo sovrano simboleggerebbe, qui, il passaggio dei poteri dal vecchio signore al nuovo, Guillaume.

In alcuni esempi emergono degli elementi nuovi rispetto ai casi fino ad ora visti: essi mostrano come la sensibilità letteraria cambia rispecchiando la mentalità dell'epoca:

Aliscans:

Guillelmes l'arme et Bueves li senez
 et Aymeris et Guiberz li membrez.
 Li quens Bertran n'i est mie arestez.
 Chauces de fer blanches com flor d'estez
 Li ont chauciees, ne s'i sont arestez.

Bertran li a les esperons fermez.
 Et vest l'auberc qui est d'argent bendez,
 li uns aneaus est sor l'autre rivez,
 A double maille est laciez et fermez.
 N'ot si grant home desi en Balesguez
 Ne traïnast .II. espans mesurez,
 A Renoart fu toz amesurez.
 El chief li lacent un vert heaume gemé,
 une escharabucle fu el plus hault fermé,
 de riches pierres est li cercles orlé
 Bons est li heaumes et si fu bien ovrez,
 ne crient cop d'arme un denier monnoié.
 A .XXX. laz li fu el chief fermé.
 Li quens Guillelmes li ceint l'espee au lé,
 Grant est et lee, de bon acier tempré,
 Onques meillor n'ot rois ne amiré.
 El col le fiert, si qu'il est encliné
 «Tien, Renoart, Dex te croisse bonté
 Et vassalage et proesce et barné !»
 Dit Renoart :« Si soit com dit avez !»
 Atant li fu un destrier amenez.
 Sele ot d'yvoire, dont il fu enselez.
 A or en fu li frains et li poitz.
 Mout par fu bien li destriers atornez.
 Par son estrier est Renoart montez,
 L'autre li tint Bertrans li slosez.
 A son col pent un escu d'or bouclé,
 .IIII. lions i avoit tresgité.
 L'en li aporte un espié noielé,
 L'ante est de fresne, li fers tranchant quarré,
 A . V. clos d'or le confenon fermé.
 Li quens Guillelmes ne s'esr mie oublié,
 une quintaine fist drecier enz el prez. [8048-8085]

[Guillaume lo arma assieme a Beuves il saggio, e così anche Aymeri e Guibert l'accorto. Il conte Bertrand non perde tempo e scarpe di ferro bianche come fiori d'estate gli ha calzato e agganciato gli speroni. E veste l'usbergo che è d'argento decorato con bende con gli anelli inchiodati l'uno sull'altro, costituito e rinforzato da una doppia maglia. Questo usbergo indossato da cavalieri qualsiasi fino a Balaguer, così grande fu, che la cotta avrebbe strascicato a terra di due spanne ma a Rainouart stava perfettamente. Sulla testa gli allacciarono un verde elmo gemmato, e sormontato da un carbonchio di cui il cerchio era bordato di pietre preziose. Era un buon elmo, ben fatto che non temeva un colpo d'alcun genere. Glielo si è fissato con trenta lacci sulla testa. Il conte Guillaume gli cinge al fianco una spada lunga e larga di un buon acciaio temprato; nessun re, nessun emiro ne aveva mai posseduta una migliore. Guillaume colpisce Rainouart sulla spalla tanto che quello si inclina in avanti. «tieni Rainouart, possa Dio accrescere il tuo valore, il tuo coraggio la tua forza, il tuo onore.» «Che sia così come avete detto!» rispose Rainouart. Allora gli fu portato un

destriero che aveva la sella d'avorio sulla groppa, la briglia e l'equipaggiamento erano decorati d'oro. L'animale era perfettamente equipaggiato. Rainouart, per montarlo sale su una staffa mentre Bernard, il rinomato, gli teneva l'altra. Al suo collo pende uno scudo bombato e in oro, sul quale erano cesellati quattro leoni. Gli si porta una lancia niellata, l'asta era in frassino la punta massiccia e affilata; il gonfalone era attaccato con cinque chiodi d'oro. Il conte Guillaume senza perdere tempo fa allestire una quintana sul prato.]

La descrizione è eccezionalmente lunga ed è volta a mettere in risalto ogni singolo elemento del nuovo equipaggiamento di Rainouart. Il personaggio conosce una mutazione all'interno della vicenda: da barbaro gigante dotato di una forza disumana si trasforma progressivamente in cavaliere attraverso la conoscenza e l'utilizzo delle armi proprie del "mestiere". Dopo aver apprezzato l'utilità dell'usbergo è la spada l'arma che lo stupisce⁵⁰ maggiormente e in favore di questa abbandonerà definitivamente il tinello. L'episodio dell'investitura quindi pone maggior rilievo sulla vestizione di questo personaggio che ne sancisce il suo nuovo stato di guerriero, promuovendolo, con tutti gli onori, a cavaliere. L'episodio presenta i soliti schemi: gli viene indossato l'usbergo, allacciato l'elmo e cinta la spada al fianco, solo nei primi versi compaiono due elementi nuovi, i calzari in ferro e gli speroni. Risulterebbero due elementi totalmente estranei all'episodio dell'investitura, non essendo mai comparsi prima se non nelle vestizioni alla vigilia di una battaglia. Il significato però lo si può recuperare facilmente dalla cerimonia dell'investitura, di ambito storico e non letterario. Il calzare lo sperone come il cingere la spada sono i due momenti principali dell'investitura nella *chanson de geste*, non compaiono sempre, come abbiamo visto negli esempi precedenti, a differenza invece del *Roman*, in cui l'elemento è più comune nella fase di addobramento. Non è un caso che questo elemento compaia in *Aliscans*: la *chanson*, infatti, risale alla fine del XII secolo, cronologicamente molto vicino alla redazione dei romanzi di Chrétien de Troyes.

Altri sono gli elementi innovativi, che pur muovendosi nella tradizione assumevano significati diversi. Il cingere la spada per esempio può comparire come la sola arma esplicitamente nominata e che, rimpiazzando l'intero equipaggiamento, rimane da sola in rappresentanza dell'investitura di cavaliere:

Aspremont:

D'anfance t'ai norri et alevé,
La bone espee te çain ge au costé.
Par ta proece t'ai fait roi coronné

⁵⁰ *Aliscans*, 7074-7077: Dist Renoart: «Ceste arme entre souef/ Bien ait la dame qui la me ceint au lez!/ Se ge cuidasse que costel fussent tel, toz les eüsse avec moi aportez». [Dice Rainouart «Qust'arma s'infilza con facilità. Benedetta sa la dama che me l'ha cinta al fianco! Se avessi pensato che fosse di tale efficienza le avrei portate tutte con me».]

Et tu ieés bien traveilliez et penez. [600-603]

[Dalla giovinezza ti ho allevato ed educato, ti ho cinto la robusta spada al fianco e per la tua prodezza ti ho incoronato re e tu ti sei dato molte pene.]

Il motivo celebrativo non è un elemento nuovo nell'addobramento poiché compare anche nelle *chanson de geste* del terzo gruppo⁵¹ però la formula descrittiva e gli elementi che vengono messi in luce cambiano.

L'unico elemento che farebbe pensare ad una avvenuta celebrazione e ritualizzazione dell'atto sta nel motivo, anch'esso ricorrente, dell'investitura collettiva. L'addobramento coinvolge quindi più giovani, i quali vengono equipaggiati insieme nello stesso momento:

Charroi de Nîme:

En sa compaigne quarante bachelor:

Filz sont a contes et a princes chalez,

Chevalier furent de novel adoubé [23-25]

[Lo accompagnavano quaranta giovani nobili figli di conti e di principi feudatari cavalieri recentemente addobbati.]

Questo è l'unico elemento da cui si può intuire un carattere cerimonioso e festivo dell'episodio. Un medesimo caso appare nella *Canzone di Guglielmo*, dove si introduce, inoltre, il motivo dell'educazione a corte del giovane a cui vengono donate le armi solo al termine di un periodo di apprendistato:

Je vos norri par mout grant chiereté

Et ma moillier au gent cors hanoré

Beu sire niés, tant vos avoit amé

VII, anz toz pleins geüs a son costé

Quant je a Termes vos oi armes doné

Por votre amor i furent adoubé

C. chevaliers et d'armes conreé. [898-903]

[Ho vegliato sulla vostra educazione con grande tenerezza e la mia nobile sposa venerata, caro nipote signore, vi ha tanto amato che per sette anni vi è stata vicina. Quando ero a Terme vi ho donato le armi e cento cavalieri per amor vostro furono addobbati e rivestiti dei loro armamenti.]

Lo stesso motivo, nella *Canzone di Guglielmo* viene riproposto più avanti con una variante più sintetica:

Jo t'adubbai a mun paleis a Termes

⁵¹ Nel presente lavoro si sono analizzate chansons di periodi diversi cronologicamente divisibili in cinque gruppi: *Gormond e Isembard*, *Chanson de Roland* (1085-1100), *Chanson de Guillaume* (1100-1130), *Couronnement de Louis*, *Charrois de Nîme*, *Prise d'Orange* (1150), *Raoul de Cambrai*, *Aliscans*, *Aspremont*, (fine XII secolo) *Girart de Roussillon* (1250-1300).

Pur tur amur donai a cent healmes,
E cent espees e cent targes noveles. [2003-2005]
[nel mio palazzo a Termes ti addobbai, ben cento elmi donai per amor tuo e cento
spade e cento scudi nuovi.]

I cento cavalieri addobbati assieme a Viviano vengono qui descritti attraverso la semplice specificazione dei tre elementi dell'equipaggiamento, cento elmi, cento spade, cento scudi nuovi, armamento donato loro in occasione appunto della rimessa delle armi. Questa formula breve ritornerà più spesso nella fase di vestizione.

L'aspetto cerimoniale diventa più evidente in *Raoul de Cambrai* e in *Aspremont*. In due occasioni soprattutto, emerge in modo evidente la solennità della cerimonia, con la presenza di importanti feudatari esplicitamente chiamati dal loro signore per presenziare alla rimessa delle armi di un giovane. Soprattutto in *Aspremont* questo aspetto è messo in particolare evidenza e sigillato non solo dalla rimessa delle armi ma anche della rimessa delle proprietà lasciate in eredità ai nipoti di Guillaume.

Raoul de Cambrai:

ii Nostre emp[er]eres a adobé l'enfant.
.iii Il en apelle ses senechau[s] avant:
.iv «Aportez armes, car ge le vos comment»
Nostre empereres ama molt le meschin :
L'elme li donne qi fu au Sarrazin
Q'ocist Rolans desor l'aigue de Rin.
Desor la coife de l'auberc doublentin
Li a assis, puis li a dit : «Cousin,
Icis vex hiaumes fu a un Sarrasin-
Il ne doute arme vaillant un angevin.
Cil te doint foi qi de l'aigue fist vin
Et sist as noces del saint Arcedeclin.»
Et dist R[ous] : «Ge[l] praing par tel destin,
Vostre anemi i aront mal voisin-
Ne lor faut guere au soir ne au matin.»
En icel elme ot un nazel d'or fin-
Un escaboucle i ot mis enterin,
Par nuit obscure en voit on le chemin.
Li rois li çainst l'espee fort et dure;
D'or fu li pons et toute le heudure
Et fu forgie en une combe obscure-
Galans la fist qi toute i mist sa cure-
Fors Durendal qi fu li esliture
De toutes autres fu eslite la pure;
Arme en cest mont contre li rien ne dure.
Iteles armes font bien a sa mesure :
Biaxfu R[ous] et de gene faiture.

Li rois li donne son bon destrier corant.
 La cele est d'or et deriere et devant,
 Taille a bestes de riches contenant;
 Oevres i ot de molt divers samblant.
 Bien fu couvers d'un riche bouqerant,
 Et la sorcele d'un riche escarimant
 Deci a terre geronee pendant.
 R[ous] i saut par si fier contenant ;
 Puis a saisi l'escu a or luisant –
 A bendes d'or fu la boucle seant –
 Mais ne crient arme ne fort espieu tranchant ;
 Et prent l'espieu a or resplendissant,
 A .v. colx d'or l'ensaigne bauliant. [292-336]

[Il nostro imperatore addobba il giovane; chiama i suoi siniscalchi accanto a lui, «Portatemi le armi perché gliele doni». Il nostro imperatore ama molto il giovane: gli dona l'elmo che era appartenuto al saracino che Rolando uccise sul bordo del Rhin. Gli appoggia la corona sopra il cappuccio del doppio usbergo, poi gli dice, «Caro cugino questo vecchio elmo è appartenuto al saracino e contro di lui le armi non valevano nemmeno l'ultimo degli Anjou. Colui che tramutò l'acqua in vino alle nozze di san Arcitriclino ti doni la fede». E Raoul rispose: «nell'accettarla vi prometto di essere un vicino implacabile per i vostri nemici: conosceranno la guerra mattina e sera!». Questo elmo aveva un nasale d'oro puro sul quale si trovava un grosso carbonchio grazie al quale si poteva vedere il cammino nella più nera delle notti. Il re gli cinge la più forte e solida delle spade, il pomello e tutta la custodia era d'oro, era stata forgiata da Galano che aveva impiegato tutta la sua scienza nel fabbricarla in una valle tenebrosa. Fu riconosciuta superiore a tutte le altre a eccezione di Durendala. Contro di lei nessun arma in questo mondo poteva resistere. Di queste armi Raoul era all'altezza: era bello e ben equipaggiato. Il re gli dona un buon destriero rapido. La sella era d'oro davanti e dietro. Decorata con animali dall'andatura superba, era lavorata con diverse tecniche. Il cavallo era bardato con una ricca stoffa e la copertura della sella era fatta di seta d'oriente che cadeva al suolo. Raoul saltò fieramente in sella e alzò il suo scudo d'oro brillante, la fibbia era stata applicata su bande d'oro. Non temeva arma né alcuno spiedo tranciante. Raoul scelse il suo proprio spiedo risplendente d'oro dove fluttuava la sua insegna fissata con cinque chiodi d'oro.]

Aspremont:

Ses .ii. vevez am prist a apeler,
 Clarerz et Bueves que il pot tant amer.
 Et ses.ii. filz qui sont forz bachelier :
 « Anfanz, fait il, je vos voil adouber,
 Si vos voudrai de mes honors donner »
 Se plus hauz homes a fait Girarz mander
 Ses .XII. contes qu'il a a gouverner.
 Les anfanz fait a baignier et laver,
 Puis les adoube et fet armes doner,

Done lor terre por aus en eriter.
 Puis fet Girarz toz ses homes mander,
 De par son regne venir et asenbler,
 .ix. m. an a fait aüner.
 Li Borgoignon furent getis et ber.
 Bien sont armé por bataille andurer,
 Claron et Bueves, issi les oi nomer :
 « Vallez, dist il, alez vos atoner ! »
 Qui donc veïst dame Emeline ovrer !
 Ainc creature ne sit on deviser
 Qui mestier ait a franc home honorer,
 Que ne lor face devant aus asporter,
 Por qu'en le puisse por nul denier trover.
 Dont fist Girarz Claron demander.
 Come Girarz ceint l'espee a Claron,
 Par une hante a tranchant fer an son,
 De son duche(e)aume li fist tantos le don ;
 «Biax niés dant Claire, vos fustes filz Milon ;
 Onc miaudres dus ne chauça esperon.
 Tien d'Alemeigne qanque nos a tenon ;
 .xii. citez an avras an ton non ,
 Et .c. chastiax i a par devison,
 Autant as prince et maint autrebaron.
 Ci t'en fais don par tel devison
 Que tu ne maignes an conseil de garçon
 Ne an nul prestre se de tes pechiez non,
 Ne croireja autre conseil qu'il dont». [1261-1297]

[Girart chama i due suoi nipoti Claires e Beuves a cui gli erano teneramente cari, come fossero due figli, i quali sono potenti scudieri, «Ragazzi, disse, voglio addobbarvi e donarvi una parte delle mie terre». Allora manda i suoi vassalli, i più potenti, i dodici conti che dipendono da lui. Fa bagnare e lavare i giovani poi gli addobba e dà loro le armi, e dona loro le terre che costituivano il loro eritaggio. Poi Girart manda tutti i suoi uomini, sessanta mila si radunarono, venivano da tutti i suoi possedimenti. I Borgognoni sono nobili e prodi e sono ben equipaggiati per sostenere una battaglia. Girart fa chiamare i due nipoti, ed è così che li chiama, « Giovani andate a prepararvi!». Ah se aveste visto allora dama Emeline affaccendarsi! Tutto ciò che si sarebbe potuto sognare per preparare un uomo nobile e a qualunque fosse il prezzo per il quale si potesse comprare ella lo fece portare dinanzi loro. Allora Girart fa chiamare Claires. Nel momento in cui Girart cinge la spada a Claires, gli rende il suo ducato attraverso una lancia sormontata da una lama tranciante. «Bel nipote Claires tu sei figlio di Milon il migliore duca che abbia mai calzato lo sperone. Tieni della terra d'Almagna tutto quello che noi possediamo! Tu avrai dodici città a tuo nome e si può contare anche su cento castelli, altrettanti principi e altri baroni. Qui io te ne faccio dono alla condizione che tu non ti sottometti al consiglio di un villano, né d'alcun prete se non sono i tuoi peccati; non fidarti mai».]

Mentre in *Raoul* si recuperano tutti i motivi tradizionali dell'investitura, in *Aspremont* la dinamica è leggermente diversa.

Altri sono gli elementi messi in evidenza: i ragazzi vengono fatti lavare, in seguito vengono equipaggiati e ricevono la propria eredità lasciata loro dal padre. Dell'equipaggiamento vengono nominati solo due elementi, la spada e la lancia. Il rilievo dato a queste sole due armi in un episodio in cui emerge l'aspetto giuridico dell'addobramento è indice di un'evoluzione importante del significato dell'episodio. In questo caso non si arma semplicemente un giovane ma attraverso la rimessa delle armi gli si rende la responsabilità giuridica e amministrativa dei possedimenti ereditati; terreni di cui Guillaume era garante fino all'investitura del giovane.

Lo spiccato senso cerimoniale e giuridico si traduce, nella rappresentazione letteraria, in una forma non lontana dalla tradizione (le armi non mancano mai) ma riveduta attraverso l'inserimento di nuovi elementi e la diversa valorizzazione di altri.

Come dice Rychner «la fissità degli elementi è ben visibile»⁵² ciò non esclude però la diversificazione di uno stesso episodio, quindi gli elementi di uno stesso repertorio possono essere utilizzati in modo differente presentando talvolta dei motivi e talvolta degli altri variando così le descrizioni si evita di ripetere uno schema preciso e ridondante. Tale schema inevitabilmente viene adattato alla mentalità della società a cui la *chanson de geste* si rivolge evolvendosi con lei nei suoi usi e costumi.

⁵² J. Rychner, *La chanson de geste*, p.248.

L'aspetto letterario: le *roman*

Nel romanzo, la rappresentazione dell'addobbamento presenta caratteri molto diversi rispetto alla *chanson de geste*. Pur non discostandosi di molto dal genere epico, il cambiamento fondamentale che si evidenzia è il significato simbolico dato a questo episodio. Attraverso l'enfatizzazione di determinati elementi e sintetizzando sempre più i motivi descrittivi tradizionali si mette in rilievo una nuova valenza sociale: attraverso l'investitura si entra a far parte di un ordine sociale, una classe cavalleresca.

Descrivere i passaggi dell'addobbamento in ambito letterario non è facile poiché i testi non descrivono mai la cerimonia nella sua interezza e i gesti rituali menzionati non sono sempre gli stessi⁵³, le opere di Chrétien de Troyes lo dimostrano. Non resta che analizzare caso per caso evidenziando la struttura descrittiva.

Il verbo *adouber* riveste sempre un ruolo molto importante in questo episodio, ma, a differenza dell'epopea acquista un valore sempre più marcatamente promozionale. L'equipaggiamento nominato in occasione dell'addobbamento e della preparazione dei soldati alla vigilia di una battaglia è introdotto da verbi come *armer*, *adorner*, *fervestir*, anche *adouber*, originariamente e tutti veicolano lo stesso significato "equipaggiare un cavaliere".

Si osserva dalle prime *chansons de geste*, anteriori al 1180⁵⁴, un impiego indiscriminato di tutti i verbi sopra elencati, ad eccezione di un unico episodio, la rimessa delle armi che invece privilegia l'uso del verbo *adouber*.

Questo carattere si fa sempre più evidente nelle *chansons de geste* posteriori al 1180; si individua infatti una caratterizzazione del verbo, sempre più esclusivo di quest'episodio. Questa variazione lessicale può trovare le sue ragioni nel nuovo significato che, storicamente, l'addobbamento va ad assumere. L'evoluzione sociologica, che porta il rito dell'investitura ad una connotazione sempre più sociale e giuridica, comporta nell'episodio letterario, una modificazione descrittiva che coniuga nuovi elementi alla tradizione.

Il motivo centrale della rimessa delle armi, rimane invariato ed è sempre presente sebbene in maniera meno esplicita e più simbolica. Il motivo dell'investitura quindi si deve ricercare soprattutto nella sua terminologia, sempre più specifica.

Robert le Diable:

Car bien sache certainement

⁵³ Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval*, E.J. Brill, Leiden 1988, p. 50.

⁵⁴ J. Flori, *Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes*, «Romania», 100 (1975), pp.21-53, p. 25.

Qu'il avera hastievement
Les armes: or gart qu'il soit prous. [389-391]
[Perché sa bene che certamente avrebbe ricevuto subito le armi: bisognava quindi che fosse prode.]

Cligès:

tant que li rois Artus me ceingne
l'espee se feire le deingne
car d'altrui ne vuel armes prendre. [119-121]
[Fino a che il re Artù non mi cinge la spada se si degnerà perché non voglio ricevere armi da altri.]

Sia nel *Cligès* che in *Robert* l'atto di ricevere le armi e, in particolare, il cingere la spada, sono riferimenti espliciti alla prima rimessa delle armi a cui entrambi aspirano. Nel romanzo spesso la consegna delle armi e la conseguente investitura di cavaliere, hanno due significati precisi: da una parte segnano la fine del periodo d'apprendistato che il giovane intraprende alla corte di un signore⁵⁵, dall'altra consacra l'entrata del giovane nobile al cavalierato. Ne *Le Conte du Graal*, per esempio, questi due caratteri emergono nel racconto dell'investitura dei fratelli di Perceval:

Quant grant furent vostre dui frere,
Au los et au consoil lor père
Alerent a deus corz reaus
Por avoir armes et chevaus
Au roi d'Escavalon ala
Li ainznez et tant servi l'a
Que chevaliers fu adobez
Et li autres, qui puis fu nez,
Fu au roi Ban de Gomeret.
An un jor andui li vaslet
Adobé et chevalier furent. [459-470]

[Quando furono grandi i tuoi due fratelli su consiglio del padre, andarono a due corti di re per avere armi e cavalli: il maggiore dal re di Escavalon, e lo servì e fu fatto cavaliere e l'altro, più giovane, andò presso il re Ban de Gomeret. Lo stesso giorno i due ragazzi furono armati e investiti cavalieri.]

Nelle due espressioni *chevaliers fu adobez* e *adobé et chevalier furent* si riassume il valore promozionale dell'addobramento⁵⁶ che include in sé il senso utilitario (soldato armato a cavallo), ricompensa e consacrazione. Si assiste ad «un esempio importante e coerente d'opere letterarie che attribuisce al termine *adouber* il senso tecnico che va poi ad imporsi: quello di “promozione al rango di cavaliere” in vista di “conferire la cavalleria”»⁵⁷.

⁵⁵ Il motivo dell'educazione a corte seguita dall'addobramento del giovane nobile dopo un periodo di addestramento è ricorrente anche nelle *chansons de geste*, come abbiamo visto.

⁵⁶ J. Flori, *Pour une histoire de la chevalerie*, p.24.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 27.

Una struttura simile la si può analizzare in *Guglielmo d'Inghilterra*: i due figli di Guglielmo viaggiando in cerca d'avventura si ritrovano nella riserva di caccia di un re. Una volta portati al cospetto del re questi decide di accoglierli alla sua corte:

Les enfans voi biax et adrois,
Ses voel a ma cort retenir.
Grans biens lor en porra venir
S'il sont ne sage ne cortois. [1902-1904]

[Vedo questi ragazzi belli e aitanti, e voglio tenerli alla mia corte ne potrà venire loro del bene se sono saggi e cortesi come sembrano.]

Mais a un sien serjant commande
Que des enfans garde se prenge
Des chiens et d'osiax lor apreng
Ses maint en bos et en riviere.
Et cil trestoute la manière
Ses chiens et d'oisiax lor aprist. [1928-1933]

[Ad un suo servo dà l'incarico di prendersi cura dei due giovani e di istruirli nell'arte venatoria portandoli a caccia nel bosco e lungo il fiume. E quello tutte le specie di cani e uccelli insegnò loro.]

L'investitura di cavaliere di entrambi i ragazzi viene sintetizzata in una semplice formula:

Tant ai veü de vasselge,
En vos que noient n'i mesfis
Se chevaliers andeus vos fis;
Assés l'avés bien deservi. [2908-2911]

[Tanto vidi di prodezza in voi che non mi sbagliai quando vi armai cavalieri l'avete infatti meritato, perché con mia piena soddisfazione mi avete servito, in molte occasioni della guerra che sto combattendo.]

Nel verso *se chevaliers vos fis* si riassume il momento dell'addobramento, presupponendo la consegna delle armi, che il testo omette ma sottintende mostrando, nei versi successivi, i due giovani equipaggiati. In questo episodio successivo la rimessa delle armi è già stata fatta e i due ragazzi, descritti in tutto e per tutto come cavalieri, rivestono già il ruolo di soldati a cavallo⁵⁸.

Anche in *Cligès* si può osservare una dinamica simile in cui però, la rimessa delle armi è esplicitata:

Lors comande a porter li rois
A doze chevaliers hernois:

⁵⁸ *Guglielmo d'Inghilterra*, vv 1722- 1724: Ambedoi comme guerrier orent / genoillieres et wanbisons,/ lances, espees et blasons ; [Ambedue erano in assetto di guerra con ginocchiere e usberghi, lance e spade e scudi.]

Fet est ce que li rois comande.
Chascuns a le suen hernois demande
Et an baille a chascun le suen,
Beles armes et cheval buen:
Chascuns a le suen hernois pris.
Armes et robes et cheval ;
Mes autant valut par igal
Le hernois au cors Alixandre,
Qui le vossist prisier ou vandre
Cun tuit li autre doze firent. [1129-1141]

[Il re ordina allora che si portassero gli equipaggiamenti per dodici cavalieri. Gli ordini del re furono eseguiti. Ciascuno dei compagni di Alexandre chiese il proprio equipaggiamento e lo si donava a chi veniva a prenderlo: le belle armi e un buon cavallo. Ognuno prese il proprio equipaggiamento. Ce ne erano dodici di valore identico: armi vesti e cavallo; ma l'equipaggiamento di Alexandre avrebbe avuto il valore, se si avesse voluto stimare o vendere, il prezzo sarebbe equivalso all'insieme di tutti e dodici gli equipaggiamenti degli altri.]

Viene qui usato un sinonimo di *armes* e *guarnement*, *hernois*, altro termine generico che indica tutto ciò che serve per equipaggiare un cavaliere.

A differenza delle *chansons de geste* in cui viene descritto l'atto della vestizione e presa di possesso di ciascuna arma, qui e come vedremo in molti altri casi, si rimane sul generico. Non si specificano gli elementi donati al giovane limitando la caratterizzazione a generici aggettivi qualificativi come *beles*, *bons*, sia per quanto riguarda le armi che per *cheval buen*. I doni elargiti al giovane indicano l'avvenuta investitura, di cui abbiamo la prova solo nei versi seguenti attraverso la formula *chevalier sont*:

Fu au tref venue seoir,
Por ce qu'ele voloit veoir
Les noviaus chevaliers venir.
Por biaux les pooit an tenir ;
Mes de toz li plus biaux estoit
Alixandres au cors adroit.
Chevalier sont, a tant m'an tes. [1203 -1209]

[(La regina) era venuta a sedersi nella tenda nell'intenzione di vedere arrivare i nuovi cavalieri. Si potrebbe dire che erano belli ma più bello di tutti era Alexandre molto disinvolto. Cavalieri sono, e non dirò di più.]

In *Robert le Diable* ritroviamo il motivo dell'investitura collettiva e la formula *fist chevalier* che invece di seguire l'armamento lo anticipa:

Le jour del grant assablement
Fist chevalier moult richement
Li dus son fil, le mal aignon.
Et bien .XL. compaignon

Orent o luy robes nouvelles,
Armes, escus, chevaux et sielles. [415-420]

[Il giorno di tale raduno il duca mostra il cane di suo figlio fatto cavaliere, creatura malvagia assieme a una quarantina di giovani che ricevettero come lui le nuove vesti, le armi, gli scudi, e i cavalli con le selle.]

Così ancora nel *Cligès* appare la formula di “fare cavaliere” attraverso la rimessa delle armi che l’omonimo protagonista richiede al suo signore nonché zio. Anche in questo caso la descrizione dell’armamento non è ampia e si focalizza sullo scudo, unico elemento arricchito grazie ai motivi descrittivi tipici:

Cliés cui la bataille tarde
De tot ce ne cuide avoir garde
Que bien vers lui ne se deffande.
L’anpereor armes demande
Et viaut que chevalier le face.
Et l’anperere por sa grace
Li done armes, et cil les prant
Cui li cuers de bataille esprant,
Et mout desirre et covoite.
De lui armer mout tost s’exploite :
Quant armez fu de chief an chief,
L’anperere, cui mout fu grief,
Li va l’espee çaindre au flanc.
Cligès desor l’arabi blanc
S’an monte armez de totes armes
A son col pant par les enarmes
Un escu d’un os d’olifant
Tel qui ne brise ne ne fant,
Ne n’i ot color ne peinture :
Tote fu blanche l’armeüre,
Et li destriers et li hernois
Fu toz plus blans que nule nois. [4015-4036]

[Cligès impaziente di combattere e sicuro di poter tener testa (all’avversario) domanda le armi all’imperatore e lo prega di farlo cavaliere. L’imperatore commosso dal suo coraggio gli dona le armi delle quali si riveste subito tanto egli ardeva di lanciarsi in battaglia. Si veste velocemente: una volta armato da capo a piedi, è l’imperatore che molto era afflitto, a cingergli la spada al fianco. Cligès sopra il cavallo bianco monta armato di tutte le sue armi, al collo pende per le cinghie uno scudo d’avorio, tale che non si spezza ne si infrange, non è colorato né pitturato: tutta l’armatura era bianca così il cavallo e l’armamento, tutto era più bianco della neve.]

Viene sottolineato l’aspetto dell’armatura soprattutto nel suo insieme esaltandone il candore: il giovane è armato da capo a piedi (*armez fu de chief an chief*), e così armato di tutto punto monta a cavallo (*armez de totes armes*). La spada cinta al fianco e l’armatura bianca sono gli unici elementi

nominati assieme allo scudo. Quest'ultimo presenta la sua caratteristica struttura rappresentativa già ritrovata nelle *chansons de geste*: il prezioso scudo d'avorio è già appeso al collo e viene elogiato per la sua eccezionale resistenza. La bellezza, legata alla luminosità dell'oggetto e l'eccezionalità dell'arma sono i due motivi che caratterizzano le descrizioni epiche.

Un discorso a parte merita *Il Bel sconosciuto* che presenta una forma ambigua di addobramento. Si scopre solo verso la fine della vicenda che ad armare il cavaliere protagonista fu la madre, una fata, la quale dopo avergli consegnato le armi, lo invia alla corte di re Artù:

Fius es a blancemal le fee;
Armes te donnai et espee,
Au roi Artus puis t'envoia. [3235-3239]

[Sei figlio della fata Blancemal, ti fornì l'armatura e la spada ti inviò quindi presso re Artù.]

La madre gli dona la spada ed evidentemente lo educa ai modi cortesi. Nel primo episodio, in cui il misterioso giovane fa la sua comparsa alla corte di re Artù, dimostra subito un aspetto e un modo di comportamento raffinati da non porre il dubbio che sia un cavaliere ed in virtù di tali qualità Artù lo ammette alla Tavola Rotonda, come membro, fra i suoi *compagon*:

je vos retieg a compaignon
et met en la Table Ronde. [226-227]

[Io vi considero un compagno e vi ammetto alla tavola rotonda.]

Questo annuncerebbe il riconoscimento ufficiale del suo grado di cavaliere, iniziato, dapprima con la rimessa delle armi da parte della madre, formalizzato poi da Artù, che lo inserisce tra i suoi pari. A rafforzare tale interpretazione è l'episodio di vestizione che segue; dopo che Artù lo invita a far parte della Tavola Rotonda, il giovane si arma:

N'a mie la parole mue
Que ses armes porter comande;
Gavains lor li fist aporter.
Isnelement se fait armer:
Ses cauces lace, l'auberc vest,
Et en son cief son elme trest,
Puis est montés en son destrier.
Gavains li baille un escuier.
Son escu li porte et sa lance. [262-271]

[Il bello sconosciuto non si guardò dal tacere ma comandò che gli si portassero le armi, appena le chiese Galvano gliel fece portare, senza perdere tempo si fece armare: allacciò le calzamaglie di ferro, indossò l'usbergo, mise l'elmo in testa, e montò sul destriero. Galvano gli assegnò uno scudiero che gli portasse scudo e lancia.]

Fra i fattori che farebbero pensare a un episodio di addobramento uno è l'atto della vestizione, sebbene la descrizione atipica non presenti l'elemento caratterizzante dello cingere la spada; un altro elemento è l'assegnazione di uno scudiero, motivo curioso e poco ricorrente ma che sottolineerebbe l'avvenuta promozione del giovane, poiché lo scudiero si pone al servizio di un cavaliere suo signore. Un ultimo elemento sarebbe la consegna delle armi da parte di un cavaliere più anziano, parente del ragazzo; questo carattere è molto più presente e sistematico nell'epica che nel romanzo, poiché in esso i ragazzi iniziano l'apprendistato in una corte estranea. Galvano, il padre del ragazzo è colui che fa portare le armi, assiste alla vestizione del giovane e gli assegna uno scudiero il tutto al cospetto dei membri della corte di Artù.

L'aspetto celebrativo e ritualistico dell'addobramento è presente sia nel *roman* che nelle *chansons de geste* in cui, non a caso, compare esplicito solo nei testi risalenti alla fine del XII secolo.

Tale carattere viene rappresentato attraverso descrizioni ed elementi, formule descrittive comuni ad entrambi i generi. Questi elementi apparentemente innovativi introducono invece delle pratiche che nell'addobramento assumeranno significato simbolico-religioso ben preciso, è il caso del bagno. Nel *dit de L'Ordene de chevalerie* gli si attribuisce un significato di purificazione molto simile a quella del battesimo, aspetto che non si rileva nelle prime attestazioni di questa pratica. Il momento del bagno degli aspiranti cavalieri per esempio compare in *Aspremont*⁵⁹ e anche nel *Cligès, de la mer firent baing et cuve* v.1146 [Il mare avrebbe loro fornito bagno e vasca.]. Chrétien non spiega il significato di quest'atto ma è evidente l'assenza di qualunque aspetto religioso che gli verrà attribuito in futuro⁶⁰

Talvolta nella descrizione della rimessa delle armi viene evidenziato solo l'atto del cingere la spada come ritroviamo in *Aspremont*⁶¹ così in *Amadas et Ydoine*:

Li çainst l'espee et pour s'amour,
.I. damoisiaus preus et vaillans
Douna armes et çaiست les brans ;
Et si tint cort rice et houneste,
Et fist mult grant joie et grant feste.
Or est chevaliers Amadas. [1330-1335]

[Gli cinse la spada e per amor suo cento giovani nobili e valenti dona loro le armi e cinse la spada e si tenne una cerimonia festosa e ci fu gran gioia e festa. Ora Amadas è cavaliere.]

⁵⁹ *Aspremont*, v.1269.

⁶⁰ M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval*, p.56.

⁶¹ *Aspremont*, v. 602.

L'elemento del cingere la spada qui emerge solitario nel momento dell'investitura. Non è difficile capire il perché si sia scelto di evidenziare questo gesto: il cingere la spada era un atto che già gli antichi latini hanno ritenuto come essenziale, se non unico elemento dell'investitura⁶².

Il cinturone della *militia* o la spada erano gli elementi che caratterizzavano il laico e lo distinguevano dal monaco in età carolingia quando il termine *militia* indicava un servizio pubblico che anche gli ecclesiastici una volta fondati gli ordini (che permettevano il possesso di armi) erano tenuti ad esercitare in funzione di protezione⁶³. La donazione della spada quindi assume in sé un significato molto forte, di potere e di rappresentanza; risulta essere un simbolo di una classe sociale, tanto da negare l'uso e il possesso della spada a chi non le appartenesse:

Aspremont:

Il ne daigna nele espee baillier
Car il n'estoit pas encor chevalier
Mais il saist a dos mains un levier. [1918-1920]

[Non è degno di prendere la spada perché non è ancora cavaliere ma egli alza una solida pertica.]

L'elemento innovativo, la calzatura degli speroni, che nell'addobramento di Rainouard, in *Aspremont*, abbiamo messo in luce, ritorna anche nel *roman*. Ne *Le Conte du Graal* per esempio in occasione di una investitura collettiva:

Par matin mesire Gavains
Chauça a chascun a ses mains
L'esperon destre et çaint l'espee
Et si lor dona la colee.
Lors ot tel compaignie viax
De cinc cent chevaliers noviax. [9183-9188]

[Al mattino messier Galvano calzò a ciascuno, con le sue mani, lo sperone destro e cinge la spada e dona loro la colée. Allora ha voluto tale compagnia di cinque cento cavalieri nuovi.]

L'elemento dello sperone è molto importante nell'immagine del cavaliere. Esso assieme alla spada diviene il simbolo stesso dello stato sociale di cavaliere elemento immancabile nella vestizione testimoniata dai trattati sulla cavalleria come nel già citato *Ordene de la chevalerie* risalente al 1250 e ne *Le Conte du Graal*.

⁶² J. Flori, *Pour une histoire de la chevalerie*, p. 32.

⁶³ J. Flori *Les origines de l'adoubement chevaleresque*, p. 217: «à l'époque carolingienne, le cingulum militiae, de même que le terme militia, désignent une fonction publique qu'elle soit séculière ou ecclésiastique, plutôt qu'un service armé ou militaire. Mais ce n'est pas n'importe quel service. Il s'agit généralement d'une fonction dirigeante, et non subordonnée».

Nell'episodio citato per la prima volta viene menzionato l'atto della *collee*, gesto che fu oggetto di *querelles* da parte di studiosi divisi sul suo valore e la sua storicità⁶⁴. Fonti storiche hanno rilevato la presenza di tale gesto nell'addobramento all'epoca di Chrétien⁶⁵ e la sua persistenza fino alla fine del Medioevo può essere considerato un segno in favore della sua anzianità.

Tutti gli elementi posti in evidenza nell'episodio dell'investitura del romanzo trasmettono un sensibile cambiamento nel ruolo del cavaliere, non solo dal punto di vista sociale ma anche morale: le armi non sono più l'elemento che fanno un cavaliere. In *Robert le Diable* questo aspetto è molto marcato: la madre di Robert confida nell'importanza e nelle responsabilità derivanti dall'addobramento che avrebbero dovuto comportare un importante cambiamento attitudinale del figlio:

Que quant il fu chevaliers fais,
Ses mauvais us et ses folz fais
Muoit en sa chevalerie
Robiers en sa bachelerie
A fait le mal: le bien fera
Si tost con chevaliers sera;
Trestout le fera remüer
Li chevalerie et müer
Les mauvais vices de s'effance
N'en soiiés ja en desperance. [353-342]

[Una volta cavaliere rinuncerà alle sue cattive abitudini alle sue folli azioni per conformarsi al suo nuovo stato. Roberto ha passato i suoi primi anni a fare il male, quando sarà cavaliere farà del bene, il suo stato porterà in lui un cambiamento completo e l'inciterà a correggere le cattive inclinazioni i vizi della sua infanzia, non disperare di vederlo fare ammenda.]

Tale messaggio morale viene ribadito dal padre di Robert qualche verso più avanti:

Ses peres a s'amour l'atrait
Et li prie qu'il li souviagne
D'onnour et que biel se contiegne
Car bien sache certainement
Qu'il avera hastievement
Les armes: or gart qu'il soit prous
Et qu'il se face amer a tous. [386-391]

⁶⁴Alcuni studiosi lo ritengono un atto antico ed essenziale nella nomina di cavaliere gesto a cui farebbe riferimento l'etimo stesso del verbo *adouber* che deriverebbe dal germanico **dubban* con il significato di "colpire"; al contrario altri studiosi lo ritenevano un gesto introdotto tardivamente (J.Flori, *Semantique*, p. 916).

⁶⁵M. Stanesco, *Jeux d'errance*, p.50: «Il faudra remarquer qu'elle se recontre non seulement dans des textes de la fin du XII^e siècle, mais aussi dans un texte relatant une cérémonie d'adoubement qui a lieu le jour de Pentecôte de l'an 1181, c'est-à-dire à l'époque même où Chrétien de Troyes était en train de rédiger le roman. En effet, Lambert d'Ardres raconte dans son *Histoire des comtes de Guine et des seigneurs d'Ardres* que le comte de Guine fait chevaliers son fils Arnoul et quatre autres jeunes gens en leur donnant la gifle».

[Suo padre lo invita a ricordare i principi dell'onore e a comportarsi degnamente perché presto, non lo dubitava, avrebbe ricevuto le armi: bisognava quindi che facesse attenzione a comportarsi da prode e a farsi amare da tutti.]

Essere cavaliere, verso la fine del XIII secolo⁶⁶, significa quindi, ricevere un armamento ed assumere un comportamento adeguato; ciò implica l'esistenza di un'etica cavalleresca, un codice d'onore a cui era doveroso attenersi. Se tale messaggio è esplicito in *Rober le diable*, ne *Le Conte du Graal* lo si può interpretare molto facilmente. Perceval è protagonista di due addobbiamenti, nel primo sconfigge il cavaliere vermiglio e ne riveste l'armatura con l'aiuto di Yonez⁶⁷; armato di tutto punto non si può che chiamare il ragazzo cavaliere pur essendo totalmente inesperto nell'arte militare:

Qui assené et adrelié
Le vaslet des armes eüst
Tant qu'un po eidier s'an seüst
Et de l'escu et de la lance
Bons chevaliers fust sanz dotance [1284-1288]

[Chi avesse istruito e addestrato il ragazzo nelle armi e gli avesse insegnato l'uso dello scudo e della lancia ne avrebbe certo fatto un buon cavaliere.]

L'investitura, come fu per i figli di Guillaume nel *Guillame d'Inghilterra*, avviene solo dopo un periodo di addestramento⁶⁸ presso la corte o il castello di un signore che si prende l'onere di addestrare gli aspiranti giovani cavalieri fino al giorno dell'investitura:

Et li prodon s'est abeissiez
Si li chauça l'esperon destre:
La costume soloit teus estre
Que cil qui feisoit chevalier
Li devoit l'esperon chaucier.

⁶⁶ *Robert le Diable* è il *roman* più recente qui preso in esame, esso risale appunto al fine del XIII secolo. I *romans* di Chrétien de Troyes sono i più antichi databili tra il 1170 al 1183 circa (*Cligès*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la Charrette*, *Perceval*). *Guglielmo d'Inghilterra* è contemporaneo alle opere di Chrétien tanto che a lungo fu attribuito a lui la paternità del romanzo. Seguono *Amadas et Ydoine* della fine del XII secolo *Il Bel Cavaliere sconosciuto* del 1200 e infine *Robert le Diable* del XIII secolo.

⁶⁷ *Le Cont du Graal*, vv. 1176- 1191: Yonez les chauce li lace/[et sor les revelins li chauce/Les esperons desor la chauce]/Puis li hauberc vestu/Tel qu'onques nus miaudre be fu,/Et sor la coife li assiet/Le hiaume, qui mout bien li siet,/Et del'espee li ansaigne/Que laschet et pandant la çaigne./Puis li met le pié an l'estrier./Sel fet monter sor le destrier/Einz mes estrier veü n'avoit./Ne d'esperon rien ne savoit/Fors de cillant ou de reorte./Yonez l'escu li aporte/Et la lance plus si li baille./[Yvonet lo riveste: sopra gli stivaletti di cuoio gli allaccia i calzari su cui attacca gli speroni. Gli fa indossare l'usbergo, che non fu mai meglio portato; sul cappuccio di maglie gli pone l'elmo che molto bene gli si adatta. Poi gli mostra come cingere la spada lasca alla catena. Gli pone il piede nella staffa, lo fa montare sul destriero. Ma l'altro non ha mai visto una staffa né sa nulla degli speroni: conosce solo bachetta e vincastro. Yvonet gli porta lo scudo e la lancia.]

⁶⁸ *Le Conte du graal*: 1433-1439 Amis, ore aprenez/ d'armes et garde vos prenez/ comant l'an doit lance tenir/ et cheval poindre et retenir./ si l'aprant et si li ansaigne/ comant an doit son escu prandre [amico, disse, ora imparate a servirvi delle armi e osservate come si debba tenere una lancia, speronare o trattenerne un cavallo così gli insegna e gli mostra come si debba prendere lo scudo].

D'autres vaslez assez i ot;
 Chascuns qui avenir i pot
 A lui armer a la main mise
 Et li prodon l'espee a prise,
 Si li çainst et si le beisa
 Et dit que donee li a
 La plus haute ordre avuec l'espee
 Que Deus et feite et comandee:
 C'est l'ordre de chevalerie
 Qui doit estre sanz vilenie.
 Et dist :«biaus fere,or vos sovaigne,
 Se il avient qu'il vos covaigne
 Conbatre a aucun chevalier,
 Ice vos vuel dire et proier :
 Se vos an venez au desus
 Que vers vos ne se puisse plus
 Desfandre ne contretenir
 Einz l'estruisse a merci venir,
 Qu'a esciant ne l'ociiez.
 Ey gardez que vos ne soiez
 Trop parlanz ne trop noveliers :
 Nus ne puet estre trop parliers
 Que sovant tel chise ne die
 Qu'an li atort a vilenie,
 et li sages dit et retret:
 «qui trop parole,pechié fet».
 Por ce, biaux frre, vos chasti
 De trop parler, et si vos pri,
 Se vos trovez home ne fame,
 Ou soit dameisele ou soit dame,
 Desconseilliez d'aucune rien,
 Conseilliez les, si feroiz bien,
 Se vos conseillier les savez
 Et se le pooir an avez.
 Une autre chose vos apraing,
 (et nel tenez mie a desdaing)
 Que ne fet mie a desdeignier :
 Volantirs alez au mosrtier
 Proier celui qui tot a fet,
 Que de vostre ame merci et
 Et qu'an cest siegle terriien
 Vos gart come son crestiiien». [1624-1638]

[Il valent'uomo si china e gli calza lo sperone destro. Questa era infatti la consuetudine: chi faceva cavaliere doveva calzargli lo sperone. S'avvicinano numerosi valletti e ciascuno arma il giovane, e il nobile prende la spada e lo cinge e lo bacia e gli dice che con quella spada gli conferisce l'ordine più alto che dio abbia creato al mondo: l'Ordine della Cavalleria che non ammette bassezze «caro fratello, aggiunse, ricordatevi che, se vi troverete nella

condizione di combattere con un altro cavaliere ecco quello che vi dico e che vi chiedo di fare: se l'avete vinto e messo nelle condizioni di non potersi più difendere né di resistervi, ed egli vi chiede la grazia, dovete vi prego averne misericordia e non ucciderlo. Non parlate troppo volentieri. Chi parla troppo pronuncia parole che potrebbero tornargli a follia. Chi troppo parla fa peccato, dice il saggio. Per questo mio caro amico ve ne sconsiglio. Vi prego anche: se vi accadesse di trovare in pericolo per mancanza di aiuto uomo e donna, orfano o dama, soccorreteli se potete. Fate bene. E infine ecco altra cosa che non bisogna dimenticare: andate spesso al monastero e pregate il Creatore di tutte le cose che abbia misericordia della vostra anima e che in questo mondo terreno vi conservi come cristiano».]

Chrétien ci dona l'esempio di un addobramento a carattere cerimoniale profano indiscutibile, molti elementi che ritroviamo qui sono tipici dell'epoca successiva (XIII secolo): la rimessa dello sperone, la cui importanza è addirittura sottolineata nel testo, riveste la prassi tipica dell'investitura (*la costume soloit teus estre/que cil qui feisoit chevalier/ li devoit l'esperon chaucier*), la rimessa solenne della spada introduce invece il novizio nell'ordine della cavalleria; segue il bacio all'addobbato e le regole comportamentali impartite al giovane.

L'equipaggiamento, dettagliatamente descritto nelle *chansons de geste*, viene sintetizzato in una semplice formula *a lui armer a la main mise*: la rimessa delle armi diventa sempre più simbolica ed evidenziata da due soli elementi, la spada e lo sperone. Le armi diventano simbolo di uno stato ben più importante di quello di semplice soldato a cavallo.

Le regole comportamentali riportate in quest'ultimo esempio, fanno parte del codice d'onore cavalleresco. Questa è l'educazione che porta Perceval dal semplice soldato equipaggiato a un cavaliere educato che entra a far parte di un ordine.

L'investitura quindi è il rituale che celebra l'accesso ad una classe superiore, all'ordine della cavalleria la quale «ha acquisito con Chrétien de Troyes i propri titoli di nobiltà. Lo studio dell'addobramento in questo autore «ci mostra che il romanziere ha avuto probabilmente una grande influenza sull'evoluzione di questo rito e del suo significato»⁶⁹ certamente è colui che ha definito peculiarità che ha contribuito a fare dell'addobramento un rito di passaggio significativo.

⁶⁹ J. Flori, *Pour une histoire de la chevalerie*, p. 45.

Le formule descrittive dell'equipaggiamento cavalleresco

La *chanson de geste*

Uno degli episodi principali in cui l'equipaggiamento militare predomina nella narrazione epica è senza dubbio il momento in cui si descrive l'armamento del cavaliere.

La descrizione dell'armamento accompagna precise sezioni della narrazione della *chanson de geste* quasi a definire uno spazio preciso dove ci si attende di trovare dei cavalieri armati. La vigilia della battaglia è uno di questi momenti principali: in questi episodi l'azione viene sospesa per narrare, quasi nei dettagli, la preparazione delle due armate che si accingono a fronteggiarsi. Le descrizioni si possono concentrare sia sui singoli combattenti appartenenti ad entrambi i fronti sia sulla descrizione d'insieme degli schieramenti.

Sebbene la vigilia e lo scontro armato siano i due momenti in cui la panoplia viene messa in luce più di ogni altro elemento, e più di ogni altro episodio della narrazione, non sono tuttavia gli unici luoghi in cui essa emerge. L'equipaggiamento, infatti, accompagna sempre i cavalieri che in armi, talvolta, si spostano da una città all'altra per recare messaggi, per cercare alleati o semplicemente per rispondere alla richiesta di presenziare alla corte di un signore o del re. In tutti questi esempi di spostamenti o di un singolo personaggio o di gruppi di uomini sotto il comando di un signore, non mancano i riferimenti all'armamento. In altre parole, un cavaliere è sempre accompagnato dalle proprie armi e l'epopea non trascurava mai questo aspetto, anche solo se menzionato di sfuggita.

Le descrizioni sono molteplici e possono essere ampie o concentrate in pochi elementi: in entrambi i casi si presentano in due modi, nella forma attiva e nella forma passiva. Solo nel primo caso si può parlare propriamente di vestizione poiché la rappresentazione si concentra sull'atto stesso dell'armamento del cavaliere o, talvolta, del gruppo di cavalieri. La descrizione passiva invece si concentra sulla presentazione di un gruppo o di un cavaliere in assetto di guerra, quindi già armato ed equipaggiato. Vestizione e descrizione hanno uguali funzioni: specificare se un gruppo o un singolo personaggio è armato e definire gli elementi di tale armamento; data la differenza delle situazioni descritte le formule rappresentative sono diverse e varie, tuttavia esse conservano elementi comuni che permettono loro di far parte dei motivi e temi tipici dell'epica.

Jean Rycner fu uno dei primi studiosi che ha concentrato i suoi studi sull'analisi delle strutture formali della *chanson de geste*, ovvero su verso, lassa, formule, motivi e sul loro impiego e funzionamento cercando, all'interno dei testi stessi le prove delle proprie tesi. Nel suo fondamentale lavoro, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, egli cerca nella struttura epica gli indizi che comprovassero l'origine orale della

chanson de geste, inserendosi prepotentemente nella *querelle* che per molto tempo ha posto il problema delle origini dell'epopea francese.

Il pregio del lavoro dello studioso è stato quello di costringere i dissidenti a muoversi sul campo letterario con il suo stesso metodo di ricerca, apportando uno studio pratico alla struttura stilistica del genere⁷⁰. Ne sono emerse delle importanti considerazioni sulle caratteristiche formali dell'epica che si fonda su uno stile ripetitivo sulla base del quale Rychner vedeva i caratteri propri dell'oralità.

La reiterazione di strutture simili atte a sviluppare un tema specifico, che lo studioso svizzero chiama la *stéréotypie*⁷¹, sono alla base stessa della composizione del genere. La *chanson* si presenterebbe, quindi come una successione di motivi, ovvero «un insieme più o meno esteso di versi (da due a quindici circa) che evocano, sotto una forma stilizzata, un'azione fisica o una reazione morale»⁷² che sono essi stessi la sostanza dei temi.

Comporre una *chanson de geste*, consisterebbe, quindi, nel mettere uno accanto all'altro i motivi appartenenti alla tradizione. L'armamento e il combattimento sono due dei motivi tipici dell'epopea francese che si sviluppano attraverso la ripetizione di moduli retorici e sintattici appartenenti ai differenti testi del genere. Dato un repertorio di immagini a cui attingere, ogni motivo ricorre ad espressioni linguistiche che strutturano, a livello lessicale e retorico, l'episodio, le formule. Sono quest'ultime gli elementi che compongono il motivo⁷³, come andremo ad analizzare per quanto riguarda l'armamento, motivo oggetto dello studio di questo capitolo.

Le forme stilistiche possono essere semplici o ampie e dettagliate, entrambe le soluzioni sono utilizzate indiscriminatamente in ciascun episodio. Difficile infatti è determinare quali siano i momenti nel testo in cui si preferisce una forma anziché l'altra poiché tutte vengono utilizzate, ciononostante è possibile fare una distinzione di carattere generale.

La maggior parte degli episodi che rappresentano la vestizione riguarda singoli cavalieri che si armano in occasione di uno scontro armato oppure per recare un messaggio in qualità di ambasciatore. Diversamente, la modalità descrittiva converge più verso la rappresentazione d'insieme del gruppo armato; è più facile quindi trovare questa formula alla vigilia di uno scontro quando le schiere nemiche si trovano ad affrontarsi sul campo di battaglia.

⁷⁰ M. Infurna e A. Limentani, *L'epica romanza nel medioevo*, il Mulino, Bologna 2007, p. 23.

⁷¹ *Ivi*, p.127: «I motivi sono stereotipati sul piano della narrazione come sul piano dell'espressione ; sul piano della narrazione, questi motivi isolano certi momenti, sempre gli stessi, e, nell'espressione, questi momenti sono espressi in maniera analoga attraverso le stesse formule».

⁷² A. I. Gittleman, *Le style épique dans Garin le Loherain*, Droz, Genève, 1967, p.132.

⁷³ Martin J.P., *Les motifs dans la chanson de geste*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Centre d'étude médiévales et dialectales, Université de Lille III, Lille 1957, p. 184.

Come si è specificato nel capitolo dell'addobramento, quando si parla di panoplia si fa riferimento all'equipaggiamento cavalleresco composto dalle armi difensive (elmo, scudo, usbergo e corazza⁷⁴), dalle armi offensive (spada e lancia) e dal cavallo.

Tali elementi rappresentano il denominatore comune di tutte le diverse formule descrittive sia nelle loro forme più esplicite che in quelle implicite. Le soluzioni più sintetiche e immediate, per esempio, consistono nell'utilizzo della sola forma verbale senza definizione alcuna.

Il vantaggio di questa espressione, generica e per nulla caratterizzante, è di non rallentare la narrazione e, quindi, di fornire l'informazione d'obbligo, l'armamento indossato, senza però distogliere l'attenzione dalla vicenda. Soluzioni di questo tipo sono abbondanti e utilizzate nella maggior parte delle occasioni sia nella sua forma attiva che passiva.

Il verbo *armer* è di gran lunga il più ricorrente a scapito dei suoi sinonimi. *Adouber* è il verbo più comune dopo *armer* assieme a *apparaillier* e *fervestir*, che appaiono in più occasioni; più raro è l'utilizzo dei verbi *conreier*, *guarnir*, *atorner*, *vestir* e *ferarmer*.

In *Aliscans*, per esempio, il verbo *etorner* compare una sola volta e sciolto da ogni specificazione:

Li messagier sont prest et etorné. [8208]
[I messaggeri sono pronti ed equipaggiati.]

Lo stesso vale per *vestir* dove in *Girart de Roussillon* viene utilizzato per mettere in luce la vestizione dell'omonimo cavaliere:

Cause sei e vesti com far solie. [1202]
[Si veste come d'abitudine.]

Nella *Prise d'Orange* sono presenti sia il verbo *ferarmez* che la sua variante *fervestir* in due versi uguali, eccezion fatta per la variante verbale:

Que te suivra a .XX.M. ferarmez. [584]
[che ti seguiranno in ventimila armati di ferro.]

Que te suivra a .XX.M. fervestiz. [709]
[Che vi seguiranno con ventimila soldati bardati di ferro.]

Forme molto simili si ritrovano anche nello *Charroi de Nîmes*:

⁷⁴ *Hauberc* e *brogne* sono due elementi che spesso nei testi compaiono insieme, nelle traduzioni qui proposte si è scelto di rispettare la varietà dei termini traducendo *hauberc* con 'usbergo' e *brogne* 'corazza'. Per un'ulteriore definizione sull'arma difensiva a protezione del tronco si veda: *Chanson de Girart de Roussillon*, Lettres gothique, Paris, 1993, p.103: «au début du XIII^e siècle, l'armement de corps du chevalier comprend: le 'hoqueton', la 'cotte de mailles' ou 'haubert ou 'broigne' (ses mailles de métal sont rivées), tunique qui descend à mi-mollet, avec deux fentes devant et derrière pour faciliter la monte au cavalier, et se prolonge en un capuchon qui couvre la tête (tout en laissant apparaître le visage) sur ce capuchon, on pose et lace le 'heaume'».

Serviront toi trois mille fervesti. [321]
[Tremila soldati vestiti di ferro vi serviranno.]

Una variante di *fervestir* scioglie il composto *fer* e *vestir* nella perifrasi sinonimica *couvert de fer* unico esempio trovato in *Aliscans*:

Tot iert covert de fer, ce nos sembra. [2601]
[Tutto era ricoperto di ferro, a noi sembra.]

Molto più frequenti sono i verbi *adouber* e *aparaillier* utilizzati sia singolarmente che in appoggio di elementi posti a completare l'immagine generale. Nel *Raoul de Cambrai* l'impiego riflessivo di *adouber* sintetizza la vestizione di Bernier alla vigilia dello scontro con l'esercito di Carlo:

B[ernier] s'adoubé, mornes fu et pensis. [3678]
[Bernier si equipaggia triste e pensoso.]

Così nella *Prise d'Orange* il verbo presenta la vestizione dell'armata:

.XV. M. homes se corent adouber. [1492]
[Quindicimila corrono ad equipaggiarsi.]

In *Aspremont* la forma verbale di senso compiuto mostra l'esercito già equipaggiato:

Freres et filz molt bien aparaillez. [5642]
[Fratelli e figli molto bene equipaggiati.]

Nel *Charroi de Nîmes* l'accezione verbale è specificata dal sostantivo plurale *armes*:

En petite d'eure en ot trente milliers
A lor pooirs d'armes apareillié. [664-665]
[In poco tempo sono trentamila i cavalieri equipaggiati d'armi secondo i loro mezzi.]

Nella presentazione di un esercito equipaggiato spesso i verbi compaiono in coppia. In *Aliscans*, nella preparazione dell'esercito pagano, per esempio, compare sia *adouber* che *armer*:

Quant paien oient le commant Desramé,
Communalment sont mout tost adoubé.
Grant fu la noise quant il furent armé. [5312-5314]
[I pagani si sono armati velocemente tutti insieme subito dopo aver ricevuto l'ordine di Desramé. Fu in un gran tumulto che si presentarono in armi.]

Nel *Charroi de Nîmes* troviamo la dittologia *conrer* e *garnir*:

Sor les chevaus garniz et conraez. [288]
[Sui cavalli preparati ed equipaggiati.]

Così nella *Canzone d'Orlando* troviamo *adober* che presenta l'armata francese in coppia con il sinonimo *apareillier*:

Puis sunt muntez sur lur curanz destrers;
Adobez sunt a lei de chevalers
E de bataille sunt tuit apareillez. [1142-1144]
[Montano dopo sui rapidi destrieri, armati sono da buoni cavalieri tutti già pronti per il combattimento.]

Ritorna qui la formula già vista nell'unico esempio di addobramento nel *Couronnement de Louis*⁷⁵, *adober a lei de chevalier*, qui chiaramente non c'è alcuna funzione di promozione sociale. I soldati sono amati di tutto punto, esattamente come lo doveva essere un cavaliere.

Anche in *Aliscans* troviamo una formula molto simile:

XX chevaliers a fet apareillier. [7777]
[Ventimila cavalieri ha fatto equipaggiare.]

Così anche nella *Canzone di Guglielmo* per esempio troviamo:

Od trente mile de chevalers armez. [1085]
[Con trentamila cavalieri armati.]

Nelle due espressioni 'cavalieri armati' e 'armati come cavalieri' l'equipaggiamento è implicito. In un contesto bellico i soli verbi *adouber*, *appareiller* e ancor più *armer* e *fervestir* implicano un "abbigliamento" di tipo militare, per cui spesso sono impiegati soli senza ulteriori elementi esplicitivi proprio perché l'informazione è implicita nel loro significato.

Se, poi, queste forme verbali vengono messe in relazione al sostantivo *chevalier*, dal momento che un cavaliere è tale in qualità del cavallo e delle armi che porta, è ancor più facile dedurre l'armamento sottinteso.

Viceversa, in assenza del verbo, specificare solo l'equipaggiamento, anche nella sua fenomenologia più generale, *armes* e *chevals*, è determinante per comprendere che gli uomini d'arme di cui si parla sono cavalieri; molti esempi mettono in luce questa formula generica come la presentazione dell'esercito di Carlo pronto in assetto di guerra nella *C Canzone d'Orlando*:

⁷⁵ *Couronnement de Louis*, v.1653.

Vint milie sunt, ço dient tuit li altre
Ben sunt guarniz e de chevals e d'armes
Ja pur murir ne guerpirunt bataille. [3039-3041]
[son ventimila lo dicono tutti gli altri forniti bene sono di armi e cavalli e anche
a morire non lasceran di battersi!]

In *Aspremont* compare la stessa formula:

Blanches lor armes et blanc sont li destrier. [7987]
[Bianche le loro armi e bianchi sono i destrieri.]

Così anche nel *Charroi de Nîmes*:

Serviront toi dui mile chevalier
A cleres armes et as coranz destriers. [332-333]
[ti serviranno duemila cavalieri dalle armi brillanti e dagli destrieri rapidi.]

Nel *Raoul de Cambrai*:

Avec celui vinre[n]t mil chevalier-
Chascuns ot [a]rmes et bon corant destrier. [1877-1878]
[Con lui vengono ventimila cavalieri ciascuno ha buone armi e un buon
destriero focoso.]

Il sostantivo plurale *armes* è decisamente più frequente rispetto a sinonimi quali *guarnemenz* e *adub* che compaiono solo raramente e mai in queste tipologie descrittive.

A queste formulazioni più semplici si alternano le varianti più ampie e ricche che usufruiscono di motivi descrittivi tradizionali, quali la storia dell'arma e la sua eccezionalità, oppure formule volte ad esaltarne i particolari e le innumerevoli qualità. Questa tipologia, decisamente più caratterizzante, può esprimersi sia nella sua forma attiva, e quindi in occasione delle vestizioni, che nella sua forma passiva.

L'episodio della vestizione guarda molto da vicino le formulazioni affrontate nel capitolo dell'addobramento: la dinamica è del tutto simile, cambia il significato. Nella maggior parte degli episodi la vestizione delle armi non assume il significato di 'rimessa delle armi' come promozione sociale o giuridica poiché in gran parte dei casi si tratta di personaggi già investiti della dignità cavalleresca e manca l'ufficialità data dalla presenza del cavaliere anziano che materialmente veste il giovane.

Tuttavia, trattandosi pur sempre di una vestizione, la struttura rappresentativa in sé si mostra identica sia nelle sue forme più ampie e complesse che in quelle più semplici. Del primo caso ritroviamo un esempio, nella vestizione dell'emiro nella *Canzone d'Orlando*:

Vest une bronie dunt li pan sunt sasfrét

Lacet sun elme, ki ad or est gemmèt
 Puis ceint s'espee al senestre costèt
 Pent a sun col un soen grant escut lét
 D'or est la boucle e de cristal listèt
 La guige en est d'un bon palie roét ;
 Tient sun espièt, si l'apelet Maltèt,
 La hanste grosse cume uns <fust de> tinel ;
 De sul le fer fust uns multez trussèt.
 En sun destrer Baligant est muntèt ;
 L'estreu li tint Marcules d'ultre mer. [3141-3156]

[La corazza anch'egli indossa coi lembi ricamati, allaccia l'elmo d'oro e di gemme ornato, poi cinge al fianco sinistro la sua spada, appende al collo uno scudo assai largo con borchia d'oro e lista di cristallo e la correggia d'un buon drappo fregiato. Tiene il suo spiedo ch'egli chiama Maltà, che ha l'asta grossa come il fusto di un albero e ferro quanto può un mulo caricare. Sul suo destriero salito è Baligante: gli tien la staffa Màrcole d'Oltremare.]

Il cavaliere si prepara per affrontare Carlo in battaglia e quindi si riveste della propria armatura. Ad eccezione della corazza, già indossata (*vest une bronie*) l'episodio si sviluppa nella sua forma attiva ed ogni elemento dell'equipaggiamento è introdotto dai verbi già ritrovati nell'episodio dell'addobbamento, *vestir une broine, lacer elme, ceindre l'espee al senestre costé, pendre a col l'escu*.

I motivi descrittivi che li accompagnano sono volti ad esaltare il carattere decorativo dell'arma e le sue qualità: se l'elmo è d'oro gemmato, lo scudo d'oro e di cristallo, la lancia viene apprezzata nelle sue componenti, l'asta robusta e la sua punta acuminata.

La vestizione, nella sua forma meno arricchita, la si può osservare nel *Raoul de Cambrai* a proposito della preparazione di Gautier in vista della sua missione in qualità di messaggero:

Il vest l'auberc, tos l'elmes fermez,
 Et saint l'espee au senestre costé.
 De plaine terre est el destrier montez
 Puis pent l'escu a son senestre lez ;
 Li bons espieus ne fu pas oubliez,
 A trois clox d'or le confanon fermés. [4754-1759]

[Veste l'usbergo e subito l'elmo allaccia, cinge la spada al lato sinistro inforca il cavallo in un balzo, poi allaccia lo scudo al fianco destro, la buona lancia non fu dimenticata e con tre chiodi il gonfalone è attaccato.]

La struttura è formata da frasi coordinate composte semplicemente dal verbo seguito dal complemento oggetto; l'unico motivo descrittivo riportato è il gonfalone che ritroviamo con la formulazione tipica dei tre chiodi d'oro che lo fissano alla lancia.

Sebbene si possa apprezzare l'unicità strutturale della descrizione epica tuttavia molte rappresentazioni eludono la riproduzione esatta del modello.

Il racconto epico è formato dal testo, colui che porta l'informazione, e dalle formule. Queste ultime non sono che ripetizioni di motivi e temi «funzionali all'uditorio con attenzione scostante», esse «servono quindi a ricordare certi passaggi e permettono l'espressione artistica del cantore sfruttando la variazione nella ripetizione»⁷⁶. L'equilibrio di questi due elementi è il segreto per un buon intrattenimento; mentre la storia non permette troppe varianti, è la formula il vero campo d'azione del giullare ed è nella sua variazione che egli esprime la propria originalità⁷⁷.

Se il *clichè*⁷⁸ dell'armamento presenta sempre gli stessi elementi (vestizione dell'usbergo, fissaggio dell'elmo e della spada, presa dello scudo e della lancia, salire a cavallo) proposti con forma simile e ripetitiva, essi presentano diverse attualizzazioni.

Un esempio di questa rigenerazione continua di strutture nuove e tradizionali lo si trova nel *Couronnement de Louis*, nell'episodio in cui il cavaliere pagano Corsolt si prepara per duellare contro Guillaume:

Quatorze rei armement l'aviersier
 El dos li vestent une broigne d'acier
 Dousus la broigne un blanc halberc doublier
 Puis ceint l'espee dont bien trenche l'aciers
 (teise ot de lonc et de lé demi pié)
 Io ot son arc et son turqueis lacié
 Et s'arbaleste et ses quarrels d'acier
 Darz esmoluz afaitiez por lancier
 On li ameine Alion son destrier
 A grant teise n'i puet on aprochier
 Ne mas icil qui en fu costumiers
 Quatre darz ot a la sele atachiez
 Mache de fer porte a l'arcon derrier
 Li reis Corsolz i monta par l'estrier
 A son col pent un escu a or mier
 (une grant teise ot l'escuz de quartier)
 Mais onc de lance ne deigna il baillier
 De doubles armes l'ont bien apareillié
 Deus! quels chevales quil peüst chasteier
 Et ne por qant li cort si li destriers
 Ne s' tenist ne lievre ne lievrers. [636-658]

[Quattordici re armano il nemico: sulle spalle gli mettono la corazza d'acciaio, sopra la corazza un bianco usbergo a doppie maglie, poi cinge la sua spada dal ferro ben tagliente, ella era lunga una tesa e larga mezzo piede; egli aveva il suo arco, la sua faretra attaccata al corpo, la sua balestra e le frecce della balestra, dei dardi affilati pronti ad essere lanciati; gli si portò il suo destriero Alion. Il suo cavallo era straordinariamente feroce, così focoso, secondo le testimonianze

⁷⁶ P.Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Bordas-Mouton, Paris 1969, p. 141.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Clichè*, insieme d'immagini o di idee che costituiscono il nodo semantico che diverse formule attualizzano in maniera diversa ma equivalente, (J.P. Martin, *Les motifs dans la chanson de geste*, p. 184).

che ho sentito, che nessuno tranne un familiare poteva avvicinarsi a meno di una buona tesa; aveva quattro dardi attaccati alla sella e portava dietro all'arcione una mazza in ferro.]

Si riconosce la struttura tradizionale: la corazza viene indossata, la spada cinta, la descrizione indugia sulla lama dell'arma, gli viene portato il cavallo di cui si descrive il temperamento. Ma, al posto di scudo, lancia e gonfalone, vengono introdotte armi che raramente vengono menzionate al di fuori del campo di battaglia. L'introduzione di arco, frecce, dardi e ascia sono funzionali, però, a caratterizzare l'aspetto del cavaliere: il corredo del campione saraceno, comprende le armi da getto le quali vengono disprezzate dai cavalieri cristiani in quanto "sleali". Inserzioni che sfuggono alla prevedibilità della struttura sono atte a mettere in luce gli aspetti topici, che caratterizzano i personaggi posti sulla scena.

La combinazione di varianti inserite in uno sviluppo tradizionale, permette di riconoscere sempre il motivo sottostante (l'armamento/il combattimento)

Se il vantaggio nell'utilizzo di forme brevi e sintetiche è quello di mantenere l'attenzione sulla vicenda, di fronte alle descrizioni più ampie, inevitabilmente la narrazione rallenta, catalizzando l'attenzione sull'episodio.

Nella *Chanson de Girart de Roussillon* troviamo un esempio particolare di rallentamento dell'azione che converge sul personaggio di Pierre. Il cavaliere in qualità di ambasciatore deve presenziare alla corte di Girart per conto di Carlo; una volta ricevuto l'incarico segue una lunga serie di lasse in cui si descrivono dettagliatamente le fasi di preparazione fisica e spirituale del ragazzo prima di partire in missione. La struttura narrativa stessa isola l'intero episodio focalizzandosi sul giovane fino al momento culminante della vestizione delle armi, che chiude la sequenza con una lunga lassa:

E dere li oberc qui fu Enner
Que Carles aporta de Mongauger
Ja est co Dareus qui fu Seineir
Toz fu fait ab argein e d'or coit mer
La maitaz a esches, l'autre a carter
En Inde la neire el cap derer
La lo faire par art dui oberger ;
En Frnce l'aporterent marcader ;
E ne peise giens plus d'un sol garmer,
Mais ne dote carel d'arbalester
Ea ceinta Belan qi fu Disder ;
An non vistes tal arme a son mester.
Une targe a son col qu'es de durmer ;
La bocle e li clavel de l'apoier
Furunt d'or coit d'Araibe vermeill e cler.
E ac ast e lance de Berengier.

El non menat a sei plus canpainer
 C'Acelin son nebot, lo fil Ascher.
 Aicel li menera so bon destrer
 Un cheval sor bauzan de Balager.
 Non a en tota France tant estrader
 C'om prez o lui per corre mige un somer.
 E at tal frein el cap mellor non quer;
 Hanc non v(e)istes tant bon ne si leger.
 An l'arcon de la selle e l'alever
 Furent de vaires gemmes, nes l'estreber.
 Endamiac lo feire, lo menucer ;
 A Carlun l'aportarent marcader.
 Aiches adous au Peires d'Oliver;
 Nes pout meuz enpleijar en tot l'emper, [3927-3956]

[Gli si dà l'usbergo che era appartenuto a Ener e a Dario e che Carlo aveva potato da Mongauger: era tutto d'argento e d'oro fino ben lavorato da una parte e dall'altra e diviso in quarti. Fu forgiato ad arte all'estremità dell'India nera poi dei mercanti lo avevano portato in Francia. Non pesava più di un semplice vestito ma i colpi di arbalestra non potevano nulla contro di lui. Pierre cinse Belan l'antica spada di Didier. Mai voi non avete visto un'arma che può rendere un così buo servizio, mise al collo uno scudo d'oro puro, l'umbone e i chiodi della punta erano d'oro raffinato, d'Arabia, vermiglia e splendente. La sua lancia, asta e ferro, venivano da Berenger. Portava con lui solo il destriero, un cavallo di Balaguer dal pelo rosso e balzano. Non ce ne sono in Francia dei corsieri che valgano, paragonandolo a lui, il prezzo di una bestia da soma. Sulla testa portava un morso di cui non si sarebbe potuto augurarne di migliori; voi non avete mai visto uno così buono e così leggero. Gli arcioni della sella, i fianchi e le staffe erano ornati di pietre di colori diversi, era l'opera dell'orafo Endamiac; dei mercanti li avevano portati a Carlo. Pierre ricevette questo equipaggiamento di Oliviero che non sarebbe stato in grado di farne un impiego migliore in tutto l'impero]

La struttura inconfondibile della vestizione si amplia in temi e motivi altrettanto riconoscibili. In questo esempio notiamo come la gloriosa descrizione dell'equipaggiamento non trova la sua ragione solo sul campo di battaglia ma, conservando quel tratto intimidatorio che l'eccezionalità e lo splendore di un armatura incute, trova anche sul campo diplomatico un luogo a lei appropriato.

La preparazione di un cavaliere incaricato di dirigersi in ambasciata al campo nemico è una tipologia particolare di armamento, che però non è presente in tutte le *chansons de geste*. Il lungo colloquio tra il signore e i suoi nobili e la successiva assegnazione del messaggio da recapitare sono il preludio narrativo della preparazione del cavaliere che si dispone ad assolvere al proprio compito. Il messaggero si reca al campo nemico armato e la rappresentazione della sua vestizione è messa in risalto grazie alla posizione isolata che lo stesso schema narrativo propone. La narrazione stessa si focalizza dando maggior rilievo al momento della vestizione

dell'armatura. In questi episodi la descrizione viene ampliata mettendo in luce la ricchezza dell'armamento.

L'aspetto dell'ambasciatore è molto importante poiché egli stabilisce il primo contatto con l'esercito nemico, e il suo equipaggiamento è determinante per dedurre la forza tattica, la ricchezza, il valore e il carattere della fazione avversaria di cui lui è il rappresentante.

Le armi indossate dal singolo, quindi, vogliono essere il riflesso ideale e tangibile della forza che i compagni eserciteranno in battaglia. Non è quindi un caso che la struttura narrativa dia particolare rilievo all'equipaggiamento e al valore morale dei cavalieri ingaggiati per tale missione

Funzione analoga hanno le scene generali degli eserciti in cui vengono descritti attraverso la menzione dell'armamento in tutto il suo splendore e sfarzo. Il carattere predominante dell'armatura in questi esempi è mettere in luce la forza del guerriero espressa attraverso le sue armi: la loro bellezza e efficienza mostrano il prestigio e il valore di chi le indossa.

Gli episodi in cui è l'esercito colto nell'atto di armarsi sono rari ma comunque presenti. La formula ridotta che troviamo nel *Charroi de Nîmes* non si allontana dai casi già presentati:

Atant ez vos mil chevalier vaillant
De la masniee Guillelme le poissant
Et cil i montent tost et isnelement
A lor cos pendent les forz escuz pesanz
En lor poinz prennent les forz espiez tranchanz. [1413-1418]

[Allora ecco venire mille valenti cavalieri, della compagnia di Guglielmo il potente, portano i loro cavalli focosi, che li inforcano senza perdere tempo, fanno pendere al collo gli scudi solidi e pesanti, impugnando le solide e trancianti lance.]

Nella *Canzone d'Orlando* la formula si presenta nella sua variante con verbo unico *adouber* che regge i primi elementi (usbergo elmo e spada) mentre un secondo verbo, *unt*, regge gli ultimi due (scudo e gonfalone):

Franceis descendent, si adubent lors cors
D'osbercs e d'elmes e d'espees a or.
Escuz unt genz e espiez granz e forz,
E gunfanons blancs e vermeilz e blois.
Es destrers mutent tuit li barun de l'ost,
Brochent ad ait tant cum durent liport. [1797-1801]

[Scendon di sella i francesi ed indossano usberghi ed elmi e spade ornate d'oro han ben gli scudi e spiedi grandi e forti bianchi e vermigli e azzurri gonfaloni tutti i baroni sopra i destrieri montano per tutti i valichi spronano con gran forza.]

La stessa struttura appare nella *Canzone di Guglielmo* in una variante più concisa:

Quatre mile se corent adober

De halbercs e de healmes, e se destrers sunt muntez. [4004 -4005]

[In quattromila corrono ad armarsi di usberghi e di elmi, montano sui destrieri.]

Un altro espediente che mette in rilievo l'equipaggiamento cavalleresco è la descrizione dei cavalieri con l'armamento indossato.

Delineare una struttura fissa e uguale a se stessa non è facile, tuttavia si riscontrano strutture prevedibili nel loro insieme. Tali rappresentazioni si trovano con maggior frequenza alla vigilia dello scontro; il racconto epico tende a enfatizzare il tema militare soprattutto a ridosso di uno scontro imminente, la presentazione dell'equipaggiamento, spesso, si suddivide, allora, in tre momenti, l'arrivo degli eserciti alleati che raggiungono l'accampamento, l'esercito completo e ben equipaggiato, pronto per la battaglia ed infine lo schieramento dei due fronti sul terreno di battaglia. Non è possibile determinare una struttura fissa nella varietà di formule impiegate nella descrizione dell'equipaggiamento cavalleresco.

Si presentano molti versi formulari da soli o in combinazione e numerose formule descrittive mostrano un equipaggiamento parziale di cui è difficile definire una costante. Sembrerebbe più facile parlare di predisposizioni descrittive che, pur privilegiando una struttura rispetto a un'altra, trovano un'esemplarità costante nel testo ma che tuttavia precludono una connotazione precisa.

Una delle soluzioni più frequenti consiste nella formula generale e non specifica, già messa in luce in alcuni esempi all'inizio di questo capitolo. Si ricorre alla combinazione di sostantivi, quali *armes* e *chevals*, introdotta da forme verbali.

Canzone d'Orlando:

.XX. milie sunt, ço dient tuit li Franc

Armes unt beles e bons caval curanz

Ja pur murir cil n'erent recreanz

Suz ciel n'ad gent ki plus poissent en camp. [3046-3949]

[Son ventimila, lo dicono tutti i Franchi, hanno armi belle e rapidi cavalli; anche a morire mai non si arrenderanno, non c'è al mondo gente più forte in campo.]

Canzone di Guglielmo:

E les autres cuntés ad il ben adobez

De bones armes e de destrers sojurnez. [3121-3122]

[E gli altri conti ha ben equipaggiati di buone armi e cavalli impetuosi.]

Raoul de Cambrai:

Avec celui vinre[n]t mil chevalier-

Chascuns ot [a]rmes et bon corant destrier. [1877-1878]

[Con lui vengono ventimila cavalieri ciascuno ha buone armi e un buon destriero focoso.]

Aspremont:

Blanches lor armes et blanc sont li destrier. [7987]

[Le loro armi sono bianche e bianchi i loro destrieri.]

Le soluzioni che nominano i componenti dell'equipaggiamento prediligono una descrizione parziale piuttosto che porre l'attenzione su tutti gli elementi. Difficile è stabilire una forma, una regolarità in questa struttura, sia per quanto riguarda la sintassi che per il lessico.

I composti dell'armamento non variano: troviamo sempre l'elmo, l'usbergo, la corazza, la spada, lo scudo, la lancia, lo spiedo e il cavallo, raramente tutti questi elementi sono presenti insieme più spesso in una formula ternaria o in coppia e comunque raramente formata dagli stessi elementi.

Come osserviamo nella *Chanson de Girart de Roussillon* il verbo può essere omesso:

E sunt saissante mile, senz mescreence

Cascuns auberc e elme e conoissance. [2333-2334]

[E sono sessantamila uomini con usberghi e elmi e scudi blasonati.]

I componenti elencati possono essere introdotti da un verbo unico come possiamo vedere in *Aliscans*:

X.M. estoient as verz hiaume jemez

As hantes roides as gonfanons fermez

As noves targes, as destriers abrivez. [565-567]

[Erano diecimila con elmi verdi e gemmati, le loro solide lance con i gonfaloni, appesi i loro scudi nuovi e focosi destrieri.]

Così anche in *Girart de Roussillon*:

Mais melz adobaz omes no vit an res

De breines safrades delsz dal pares

E li alquant osbers vielz teünes

Lances e gonfanons escuz de Bles

Granz chavaus e corsers e espanes. [4772-4776]

[Mai visti uomini meglio vestiti: portavano corazze incrostate con fili d'oro, qualcuno aveva vecchie corazze molto leggere e lance e insegne, degli scudi di Blois e grandi corrieri di Spagna.]

Ritornano i verbi tipici della vestizione, *vestir*, *ceindre*, *lacer*, *prendre*, *monter*.

Aliscans:

Chascunne dame a son hauberc vestu,
L'espee ceinte et lacié l'elme agu. [2672-2675]

[Ogni donna ha indossato l'usbergo e la spada ha cinto e l'elmo appuntito allacciato.]

Girart de Rousillon:

.XX.II. furent – que B[erniers] ot menés
Es chevax montent, les escus ascolés ;
Les lances prennent as confanons fermés. [6449-6451]

[Bernier portò con sé ventidue cavalieri; montati a cavallo, avevano lo scudo al collo e le lance presero con il gonfalone attaccato.]

Canzone d'Orlando:

Halbercs vestuz e [lur bruines dublees],
Heailmes lacez e ceintes lur espees,
Escuz as cols e lances adubees. [711-713]

[Gli usberghi indosso, le corazze ben salde, gli elmi allacciati, le spade cinte al fianco, gli scudi al collo, le bandiere alle lance.]

Queste formule sono utilizzate sia per descrivere l'equipaggiamento dell'esercito sia quello del singolo cavaliere.

Nel *Courament de Louis* la descrizione si riduce a soli tre elementi, il cavallo, lo scudo e la lancia tutti accompagnati dalle formule tipiche, monta a cavallo, lo scudo pende al collo e lo spiedo in pugno:

A tant en monte sor l'alferant destrier
Al son col pent un escu de quartier
Et en son poing un reit trechant espié. [603-605]

[Poi monta su un destriero, gli pende al collo uno scudo e al pugno stringe uno spiedo.]

Girart de Roussillon:

Il vest l'auberc; tos fu l'elme lacié;
El destrier monte – ces escus n'est pas viés. [2048-2049]

[Veste l'usbergo, subito allaccia l'elmo e monta il destriero, lo scudo era tutto nuovo.]

Talvolta invece di ricorrere ai verbi o alla descrizione dell'equipaggiamento per definire un esercito o un cavaliere in armi viene nominato un solo componente. La sola presenza di questo elemento, evidentemente, implica anche la presenza del resto dell'armamento non specificato ma sottinteso in quell'unico oggetto, una metonimia. L'elmo è spesso l'elemento citato in qualità di rappresentante unico.

Prise d'Orange:

Et .M. Turs qui ont lacié les heaumes. [1176]
[Mille Turchi che hanno allacciato i loro elmi.]

Charroi de Nîmes:

Iluec vit l'en tant heaume estanceler! [867]
[Che elmi si sono visti allora brillare.]

Canzone di Guglielmo:

Quant vint a l'albe, dis mil sunt ob helmes. [98]
[All'alba erano diecimila con l'elmo.]

Aspremont:

Il n' a cel n'ait bien la teste arnee,
Tuit desirant de venir a mellee. [9914-9915]
[Non c'è nessuno che non abbia la testa con il casco, tutti desiderando ingaggiare battaglia.]

Girard de Roussillon:

Trois miliers furent as vers hiaumes gemmés [6221]
[Tremila avevano verdi elmi gemmati.]

In numerosi casi compaiono la lancia e il gonfalone.

Prise d'Orange:

La dedenz a .XX.M. paiens a lances
Et .VII.XX. Turs qui ont chieres ensaignes. [206-207]
[All'interno si trovano ventimila pagani armati di lancia e centoquaranta Turchi muniti di ricche insegne.]

Canzone d'Orlando:

.XXX. milie chevaliers od els unt,
Icil chevalchent en guise de baron,
[Dreites]lur hanstes, fermez, lur gunfanun [3053-3055]
[Qui tremila baroni ci sono che stanno in sella come baroni e portano l'aste
levate e appesi i gonfaloni.]

Aliscans:

O lui .X.M. de la gent criminal
N'i a celui qui n'ait lance poignal
Et riche enseigne de poile et de cendal. [611-613]
[Alla testa di diecimila guerrieri della razza criminale tutti con lancia al pugno
con ricchi drappi di seta e di lino.]

Raoul de Cambrai:

Mil chevalier a ensaignes de soie. [1888]
[Mille cavalieri con l'insegna di seta.]

Altri elementi utilizzati in metonimia sono la corazza e lo scudo tuttavia gli esempi sono assai meno ricorrenti.

L'utilizzo della metonimia ricorre talvolta a formule più estese e strutturate che, coinvolgendo anche più elementi dell'equipaggiamento, sottintende non solo il resto dei componenti ma lo stesso cavaliere equipaggiato.

In *Aspremont* ritroviamo la lancia, lo scudo e l'usbergo scanditi dall'anafora dell'aggettivo *tant*:

Et tante enseigne de soie d'Aumarie,
Et tante escu, tante targe florie,
Dou fer d'acier de l'or qui reflantie,
L'ore de jor an est pres obscurcie. [8326-8329]
[tanti banni di seta di Aumarie, tanti scudi e targe dipinte a fiori, i ferri d'acciaio
d'oro che risplendono, il giorno quasi si oscura.]

La metonimia intende descrivere la moltitudine dell'esercito che porta le insegne, gli scudi e le armi. L'iperbole finale accresce quell'idea di smisuratezza che già l'anafora ha introdotto.

In *Aliscans* si osserva una struttura uguale ma con differente lessico

Mainte baniere, mainte enseigne i balie
Et maint vert elme reluit et reflantie
De l'or qui luist est la terre sclairie
Tant i sonerent grailles a la bondie [499-502]

[Numerosi sono i vessilli e le insegne che sventolano, numerosi gli elmi brillanti che risplendono e scintillano, tutta la terra è illuminata dello splendore dell'oro.]

Ritorna l'anafora nella ripetizione di *mainte* e l'iperbole finale che dona alla visione d'insieme questa spettacolare infinità di forze spiegate.

In *Raoul de Roussillon* la metonimia è introdotta da un'ulteriore formula tipicamente epica *veez*:

Veez la per ces praz d'astes tal b[r]uel. [1788]
[Avreste visto una foresta di lance in questo prato.]

Veez ricorrente soprattutto nella sua forma completa *la veïssiez*, motivo stereotipo che ricorre soprattutto nello scontro armato. Si tratta, però, di una formula versatile, che ritroviamo anche nella descrizione dell'esercito; in questo caso essa introduce la metafora che, sfruttando l'elemento della lancia, ancora una volta offre uno sguardo d'insieme sulla moltitudine di soldati pronti a muovere battaglia.

Anche nella *Canzone di Guglielmo* si osserva l'uso della metonimia:

Mirat le ciel, ne pot mirer la terre ;
Vit la coverte de broines e de helmes
E de Sarazins, la pute gent adverse. [102-104]
[Guardò il cielo, non poté guardare la terra: era coperta di corazze ed elmi e di Sarracini, la sozza gente nemica.]

Struttura cara all'epica è la descrizione d'insieme. In un solo 'colpo d'occhio' si contempla la moltitudine dell'esercito; si tratta di un fermo immagine, tradotto in una struttura estremamente versatile, funzionale all'esaltazione del gruppo e volta all'enfasi e all'esagerazione tipiche dell'epica: «chi parla se non ha propriamente in animo di mentire, riferisce le cose a un dipresso quali sono; ma chi canta idealizza»⁷⁹. Nell'animo del poeta «si genera uno stato in cui tutto appare con sembianze più grandiose e con tinte più vive. Una specie di equilibrio tende a stabilirsi tra la forma e la materia; e come si discosta la prima dalla semplice realtà, così è tratta ad allontanarsene pur l'altra»⁸⁰.

Molti sono gli esempi che ritraggono un equipaggiamento parziale, più rari ma ugualmente presenti, quelli che descrivono un cavaliere armato dalla testa ai piedi. In occasione del duello giudiziario che decide della sorte di Gano, la *Canzone d'Orlando* propone la descrizione dei due sfidanti pronti allo scontro:

Devant Carlun andui sunt repairez ;

⁷⁹ P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze, 1956, p. 18.

⁸⁰ *Ibidem*.

Lur esperuns unt en lor piez calcez
 Vestent osberc blancs e forz e legers
 Lur elme clers unt fermez en lor chefs
 Ceinent espees enheldees d'or mier
 En lur cols pendent lur escuz de quarters
 En lur puinz destyres unt lur trenchanz espiez
 Puis sunt muntez en lur curanz destrers. [3862-3869]

[I due garanti si presentano a Carlo: calzano entrambi speroni ai loro piedi, vestono usberghi bianchi forti e leggeri, portan legati al capo elmi lucenti, cingono spade con guardie d'oro schietto e scudi a quarti tengono al collo appesi, nel pugno destro han gli affilati spiedi; salgono dopo su rapidi destrieri.]

La struttura è prevedibile e più volte incontrata: ogni verso descrive un elemento dell'equipaggiamento, ed è composto dal verbo e l'aggettivo, o le formule descrittive corrispondenti; perfino gli speroni sono qui descritti, elemento che, in una canzone così antica, è raro trovare, anche solo nelle descrizioni di vestizione attiva.

Un esempio più ricco ed elaborato la troviamo in *Girart de Roussillon*:

E Folco fo ens rens ben ausberga[z]
 E ses sobre un caval mout afaita[z]
 Corens e endemis e [e]saia[z] ;
 E fo mout gentament sos cors a[rmaz];
 Uns speros ab aur es pesferma[z]
 E ot causas de fer bonas aisa[z]
 Plus blancas c'us argenz fins esmera[z].
 L'ausberc che ac vesti forz e sera[z]
 Los pans e la ventaile ab aur safra[z]
 E anc per nula arma no fo falsa[z]
 L[o] elm que ot el cap fu car conpraz;
 Sobre toz cels de l'ost geta clartaz;
 Escut d'aur e d'açur escartairaz,
 Asta reida e fort, fer aiseraz. [4958-4971]

[Fouque era fra i primi combattenti rivestito della corazza, in groppa a un cavallo, rapido e focoso. Era riccamente equipaggiato: speroni d'oro ai piedi, scarpe di ferro, più bianche dell'argento epurato. Il suo usbergo era forte fatto di maglie fisse, i lembi e la ventaglia niellati d'oro, mai arma l'aveva perforata. Il suo elmo era costato caro e illuminava l'armata tutta intera, lo scudo era colorato d'oro e azzurro e portava una lancia rigida e forte dal ferro d'acciaio. Il cavallo era Bayart.]

Sono state individuate le forme rappresentative più comuni dell'equipaggiamento all'interno del genere epico. Si può ben vedere una ricorsività tematica e strutturale che unisce i testi, cronologicamente anche molto distanti fra loro. Tuttavia, l'identità formulare può essere maggiormente apprezzata se si osservano episodi appartenenti a uno stesso testo. Per sviluppare un tema, in questo caso la descrizione

dell'equipaggiamento, la canzone ricorre a motivi fissati dalla tradizione del genere e il motivo stesso viene sviluppato grazie all'utilizzo di formule e strutture interne in cui le variazioni sono permesse⁸¹. Il giullare, giocando con i versi formulari e gli elementi comuni, costruisce strutture e motivi nuovi; questo 'assemblaggio' inusuale ricorre più volte nel testo affermandosi in esso come struttura ben connotata ma difficilmente riscontrabile in altre *chansons de geste*.

In *Aliscans* si può osservare una struttura ricorrente all'interno del testo:

Clavain ot bon hame paint a flors,
Targe roonde bendee de colors
Hante trechant, confanon merveillors.[7312-7314]

[Gorgera ha e un buon elmo decorato con i fiori, lo scudo rotondo con le bande colorate, una lancia tranciante e un gonfalone meraviglioso.]

Clavain ot bon et cler hame d'acier
Et bone espee forbie por trenchier
Lance tranchant a hate de pomier,
La grant anseigne fist au vent baloier. [7364- 7367]

[Ha una buona gorgiera, e un elmo chiaro d'acciaio, e una buona spada affilata per tagliare, una lancia tranciante dall'asta di legno di melo e la grande insegna sventola al vento.]

Clavain ot bon et hiaume reluisant,
Espee longue dont bien trenchoit li brans,
Targe reonde et molt bien avenant,
Hante ot molt roide o le fer bien trenchant ;
La bone enseigne va a vent baloiant. [8148-8152]

[Il guerriero ha una solida gorgiera e un elmo splendente, spada lunga dalla lama tranciante lo scudo rotondo e molto elegante, la lancia dall'asta rigida e dal ferro ben tranciante: la buona insegna sventola al vento.]

L'elemento innovativo della gorgiera, *clavain*, viene inserito in un contesto del tutto tipico, poiché ritornano il lessico e i motivi descrittivi tradizionali, ma in una struttura che davvero formulare nel suo complesso non è.

Nella *Canzone di Guglielmo* invece può essere apprezzata la ricorsività della struttura lessicale che definisce l'equipaggiamento cavalleresco nella sua manifestazione più completa:

Armes demande, l'em li vait apoter
Dunc li vestent une broine mult bele e cler,
E un vert helme li lacent eb la teste ;
Dunc ceint l'espee, le brant burni vrs terre,
E une grant targe tint par manvele ;

⁸¹ P.J.Badel, *Introduction à la vie littéraire*, pp.143-144.

Espé trenchant out en sa main destre,
E blanche enseigne li lacent tresque a tere.
Dunc li ameinent un cheval de Chastele. [132-139]

[Chiede armi giiele portano. Lo vestono di una corazza bella e splendente e sulla testa un verde elmo gli allacciano, la spada gli cinge, la lama tesa verso terra, per la maniglia tiene uno grande scudo; spiedo tagliente ha nella mano destra e una bianca insegna fino a terra gli allacciano.]

Il n'i out celui de blanc halberc ne se veste
E de Saraguuce verz helmes en lur testes
D'or les fruntels e les flurs e les esses,
Espees ceintes, les branz burniz vers terre,
Les bons escuz tindrent as manveles,
Espee trenchanz e darz as poinz destres,
Chevals coranz d'Arabe suz lur seles. [221-227]

[Non c'è chi non vesta un bianco usbergo di Saragozza verdi elmi in testa, d'oro i frontali, e fiori e le fasce, le spade cinte, le lame terse verso terra, per le maglie tengono buoni scudi spiedi taglienti e dardi nella destra, veloci cavalli d'Arabia sotto le selle.]

N'i ad nul qui n'ait halberc e healme
D'or les fruntels e les flurs e les esses,
Espees ceintes, les branz burniz vers terre,
Les bons escuz tindrent as manveles,
Espez trenchanz eurent en lur poinz destres,
Chevals d'Arabe corant suz lur seles. [1110-1115]

[Nessuno è privo di usbergo e di elmo d'oro, hanno frontali e fasce, le spade cinte, le lame tese verso terra, per le maniglie tengono scudi e spiedi affilati portano nella destra, veloci cavalli arabi sotto le selle.]

Formule e motivi innovativi qui non ci sono. Ognuno di questi versi può trovare una corrispondenza in altre chanson: l'emistichio *n'i ad nul qui* e la sua variante *n'i a cel n'ait* sono spesso presenti nelle descrizioni.

La ricorsività può anche appartenere ad una tendenza più ricorrente in un testo rispetto ad altri. In *Girart de Roussillon* per esempio la formulazione ternaria con cui l'equipaggiamento è presentato trova ben più di qualche esempio:

Lors li baillierent son escu de qartier –
Bien fu ovrés a deus lions d'or mier.
Han[s] te ot mout roide planee de poumier –
Ensaigne i a et fer por tout trenchier. [3639-3642]

[Allora gli portano lo scudo inquartato, che era riccamente ornato di due leoni in oro puro l'asta della lancia in legno di melo era solida, molto liscia un insegna era fissata in cima vicino al ferro tranciante.]

E can ve que sos elmes li as laçaz,

E a l'escut au col, l'eparça au laz. [4999-5000]
[Quando vede il suo elmo allacciato lo scudo al collo la spada al fianco.]

E sos chevaus uns bais a longes crins,
De s'espade li branz vielz acerins ;
E son escu fu poinz uns colobrins [2433-2435]
[Montava un cavallo baio dalla lunga criniera, la lama della sua spada era d'acciaio antico, sul suo scudo era dipinto un serpente.]

Onze mil furent, n'i a cel n'ait destrier
Et beles armes et espee d'acier. [1918-1918]
[Undicimila furono non ce n'è uno che non abbia destriero, belle armi e una spada d'acciaio.]

Mentre nella *Canzone d'Orlando* la tendenza è quella di introdurre l'equipaggiamento con l'aggettivo dimostrativo:

E Sarrazins, ki tant sunt assemblez,
Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,
E cil escuz e cil osbercs safrez
E cil espiez, cil gunfanun fermez
Sul tes escheles ne poet il acunter
tant en i ad que mesure n'en set.
E lui meïsme en est mult esguarét. [1030-1036]
[E dei pagani le schiere sterminate. Splendono gli elmi d'oro e di gemme ornati, scudi, spiedi, usberghi ricamati, i gonfaloni attaccati alle lance, le colonne non potrebbe contare: ce ne sono tante che il numero non si sa destro se stesso ne resta turbato.]

Cuntre soleil reluisent cil adub,
Osbercs e helmes i getent grant flambur,
E cil scuz ki ben sunt peinz a flurs,
E cil espiez, cil orét gunfanun. [1808-1811]
[Le armature splendono contro il sole, gli usberghi e gli elmi gettano gran fulgore come gli scudi tutti dipinti a fiori come gli spiedi e i gonfaloni d'oro.]

Luisent cil elme as perres d'or gemmees
E cez escuz e cez bronies safrees
E cez espiez, cez enseignes fermees. [3306-3308]
[Splendono gli elmi d'oro e di gemme ornati, splendono gli scudi, le trapunte corazze splendono, gli spiedi con le insegne annodate.]

Un altro esempio invece mostra come singoli elementi descrittivi tipici possano essere assemblati e riassembleati a proprio piacimento dal giullare pur muovendosi in strutture ben definite. Nella *Canzone d'Orlando* accade che una descrizione dell'equipaggiamento militare apparentemente incompleta trovi in pochi versi più avanti una descrizione complementare:

.L. milie chevalers unt par cunte,
Helmes lacies e vestües lor bronies
Espiez unt forz e les hanstes sunt curtes. [3078-3080]

[Cinquantamila cavalieri che portano gli elmi allacciati e le corazze indosso e forti spiedi tengon con l'aste corte se gli arabi non rinunciano a farsi avanti.]

Osbercs vestuz e lur brunies dubleines,
Ceintes espees franceises e d'Espaigne,
Escuz unt genz, de multes cunoisances.
Puis sunt muntez, la bataille demandent. [3088-3091]

[Gli usberghi indosso e le doppie corazze, e portano cinte le spade di Francia e Spagna e scudi belli con segni molto vari. Appena in sella la battaglia domandano.]

Queste due descrizioni insieme presentano tutti gli elementi dell'equipaggiamento con relativi verbi introduttivi, rientrando così perfettamente in una più chiara formulazione ben connotata.

Motivi, singoli elementi, emistichi, versi sono tutte identità mobili e vive e con il dono di ricrearsi e reinventarsi nei testi, talvolta si rispecchia una struttura chiara e ben definita talvolta ciò è impossibile.

Le roman

Il genere del *roman* non presta particolare attenzione all'equipaggiamento cavalleresco; sono rare le ampie descrizioni epiche della panoplia che si dipanano per lunghi versi ricche di particolari che ne esaltano l'unicità. L'armamento del cavaliere compare più spesso in riferimenti generali e generici i quali raramente concedono uno sguardo d'insieme completo. La vestizione più dettagliata spesso coincide con l'episodio dell'addobbamento; mentre nelle altre occasioni la vestizione dell'armatura non si concentra sui componenti o, nel caso in cui qualche elemento venga messo in luce, esso si presenta povero di arricchimenti descrittivi; l'unico episodio in cui si lascia un ampio margine all'armamento è appunto l'investitura di un cavaliere.

Questa tendenza alla semplificazione del motivo descrittivo è spiegabile nel *roman* in quanto genere che sviluppa la sua trama narrativa in una direzione quasi opposta rispetto alla *chanson de geste*. Essendo due generi diversi il centro della narrazione cambia sensibilmente: rispetto all'epica, che concentra l'attenzione sulla contrapposizione di due fazioni in lotta fra loro, il *roman* si focalizza su un singolo cavaliere e la sua avventura. Questa differente tendenza narrativa si traduce in una sensibilità tematica diversa all'interno del racconto: il fulcro principale della vicenda epica è la guerra, descritta e vissuta attraverso le gesta eroiche del cavaliere, che diviene paladino del mondo sociale e morale per cui sta combattendo e per il quale è giusto anche sacrificarsi. In questo contesto l'esagerazione e la grandiosità sono funzionali all'esaltazione di quei valori comunitari di cui la *chanson de geste* è portatrice. Il coraggio, il valore, la morale e l'etica trovano la loro ragione di essere nell'aspetto stesso del cavaliere; il suo comportamento e le sue armi sono la manifestazione di tali qualità.

Le armi, soprattutto la spada, appaiono come compagne fedeli nello scontro, tanto che vengono personificate. Nel romanzo tale tendenza appare meno marcata o manca del tutto.

La presa di coscienza della feudalità e dei suoi conflitti interni portano alla dissoluzione dell'idea di comunità come insieme d'intenti; la collettività cede il passo all'individuo, l'eroe «le cui imprese appaiono piuttosto come delle “avventure” che come delle gesta compiute in funzione del destino del suo popolo»⁸², è solo. Il romanzo quindi nasce in un contesto differente della canzone: la narrazione ha un nuovo fulcro, nuovi motivi di argomento antichi e celtici che alimentano le due componenti fondamentali del genere, il fantastico e il meraviglioso.

Il motivo della descrizione dell'equipaggiamento, sia di un cavaliere equipaggiato sia che egli venga colto nell'atto di farlo, è sempre presente e

⁸² E. Köhler, *Alcune osservazioni d'ordine storico-sociologico*, pp. 145-156, p. 151.

sfrutta le formule e le strutture dell'epica; tuttavia le occasioni e la ricorsività di questi momenti diminuiscono molto.

Il luogo in cui l'armamento emerge di prevalenza è sempre la vigilia dello scontro: la descrizione della preparazione dei due contendenti prevede la menzione dell'equipaggiamento, oppure si limita a sottolineare la presa della lancia e dello scudo. Nella maggior parte di queste occasioni, però raramente la narrazione si sofferma sul cavaliere descrivendo tutti i suoi paramenti, spesso infatti viene nominato solo qualche componente o più spesso si utilizzano le forme generiche e dirette.

Tuttavia pur presentando degli episodi di vestizione e descrizione si registra un numero nettamente inferiore rispetto alla *chanson de geste* e non solo: diminuendo drasticamente il motivo della battaglia campale si nota una sensibile riduzione delle visioni d'insieme dei cavalieri focalizzando l'attenzione più sul singolo o al massimo su una coppia di cavalieri.

Il gusto stesso della descrizione degli armamenti sfarzosi e magnifici, cari all'epica, viene meno; gli elementi descrittivi ritornano, ampliando il repertorio con nuovi componenti dell'armatura, per esempio; tuttavia i motivi cari all'epica, quali la storia dell'arma e la sua eccezionalità, sono poco presenti, e nel caso in cui si trovassero delle amplificazioni esalterebbe la qualità cromatica e l'origine dell'arma.

Probabilmente la ragione per la quale l'equipaggiamento viene poco caratterizzato può derivare dall'affermazione sociale del cavaliere che ormai, sia nella letteratura che storicamente, si è consolidata. Il cavaliere appartiene a una classe sociale ben delineata con regole proprie e rituali; l'immagine stessa del cavaliere è riconoscibile, il suo modo di camminare, di parlare e, naturalmente, il suo equipaggiamento, sono tutti elementi che lo caratterizzano.

Quando si presenta un cavaliere in armi sembra quasi superfluo, quindi, specificare quali armi egli indossi, perché è già implicito nella figura del "cavaliere armato". In molti casi infatti nel romanzo si utilizzano le formule meno descrittive e più generali. Nella presentazione di un cavaliere in armi o la descrizione della vestizione sfruttano entrambe la formula verbale: *armer* risulta, ancora una volta, il verbo più ricorrente seguito dai sinonimi *apparellier* e *atorner*. In particolare nel *Conte du Graal* e ne *Le Chevalier de la charrette* tale soluzione ricorre con maggior insistenza.

Armer compare come unica forma che caratterizzi l'assetto di combattimento di un cavaliere senza ricorrere a nessun altro elemento che ne caratterizzi l'equipaggiamento.

Anche ne *Le Chevalier au Lion*, tra i pochi esempi di vestizione presenti nel testo, si può annoverare qualche esempio di questo tipo:

Entra armez en la forest. [2226]
[Entra armato nella foresta.]

Le Chevalier de la charrette:

Trestuit armé, querre l'iront,
Je autrui n'i anvoieront. [5247-5248]

[Tutti armati a cercarlo andranno nessun altro vi manderanno.]

Cil des les piez jusqu'a la teste
Sist toz armez sor son destrier. [2578-2579]

[Sul cavallo costui era in posa dal capo ai piedi tutto armato.]

Li chevalier se sont armé. [2202]
[Si sono i cavalieri armati.]

Le Conte du Graal:

Un chevalier parmi la lande
Trestot armé et si demande. [7287-7288]

[Un cavaliere attraverso la landa armato di tutto punto.]

Lors se fet armer tor a san.
Armez est et monte et va s'an. [4289-4290]

[Si fa allora armare come si deve. Poi, monta a cavallo e se ne va.]

Et il s'an vet, lance sor fautre,
Toz armes si come il i vint. [2974-2975]

[Ed egli se ne va, la lancia levata, armato com'era venuto.]

L'utilizzo della sola forma verbale si estende anche all'uso di verbi sinonimi di *armer* come *apparellier* e *atorner* spesso usati in coppia come ne *Le Chevalier de la charrette* in cui colgono Galvano e Lancillotto nell'atto di equipaggiarsi:

Et quant ce vint a l'ajorner,
Si s'aparoillent et atornent. [5288-5289]

[E si cominciarono ad armare e a prepararsi appena è giorno.]

Nel *Cligès* la medesima formula viene utilizzata per descrivere i cavalieri già armati che tentano un'incursione nel campo nemico:

Einz que il soient esveillié,
Atorné ne apareillié. [1661-1662]

[Prima che siano svegli, vestiti e armati.]

Tali verbi possono comparire in combinazione con *armer*.
Nel *Le Conte du Graal* per esempio troviamo:

Cinc çanz chevaliers toz armez

Et mil serjanz bien atornez. [2431-2433]
[Cinquecento cavalieri armati e mille sergenti ben equipaggiati.]

Ne *Le chevalier de la charrette* appaiono anche tutti e tre i verbi assieme per descrivere la vestizione di Lancillotto:

Si s'atorne et si s'aparoille
Et s'arme, que nelui n'atant [1292-1294]
[E si riequipaggia e s'appresta e s'arma senza alcuno attendere.]

La stessa combinazione costruita in una formulazione più ampia ricorre ne *Le Chevalier au Lion*:

De lui armer bien se travaillent
Et bien et tost l'ont atourné.
A lui armer n'ont sejourné
Se tout le mains non què il peurent.
Quant bie et bel atourné l'eurent,
Si n'i ot que de l'avalier
Le pont et de laisser aller. [4153-4157]
[Si affrettano ad equipaggiarlo e l'hanno ben armato. Ci hanno impiegato il minor tempo possibile. Quando fu ben armato, come si conveniva, non restava che abbassare il ponte.]

L'equipaggiamento, nella sua forma più generale, anticipa questa sequenza nella richiesta delle armi e cavallo da parte di Yvain:

Cha mes armes et mon cheval! [4139]
[Le mie armi e il mio cavallo!]

I verbi di questo tipo, che introducono un equipaggiamento cavalleresco, spesso ricorrono, anche nel romanzo, in combinazione con il generico plurale *armes* e il suo sinonimo *hernois*. Ne *Le Chevalier au Lion*, per esempio, la vestizione dei cavalieri posti a difesa del castello in cui Yvain viene ospitato è così presentata:

Montent et d'armes se garnissent;
Armé et desarmé s'en issent. [3147-3148]
[Montati a cavallo e equipaggiati se ne escono sia quelli armati che quelli non armati.]

Così anche nel *Cligès*:

Par tote l'ost as armes saillent,
D'armes se painnent et travaillent,
Si com a tel besoing estut. [1713-1715]

[Tutto l'esercito corre alle armi, tutti si affrettano ad armarsi come era necessario.]

Anche in *Amadas et Ydoine* Amadas viene descritto armato pronto per presentarsi al torneo:

s'est ricement apareilliés;
car li ostes, comme cortois,
li a trouvé rice harnois [4245 - 4248]

[Si è riccamente equipaggiato perché l'ospite, tanto fu cortese, che gli trovò delle armi di valore.]

Nel romanzo ritroviamo l'uso di *armes* in coppia con *cheval*, una delle formule descrittive più semplici già presente nell'epica.

In *Amadas et Ydoine* tale soluzione compare in una forma insolitamente ampia pur rimanendo generale senza aggiungere alcuna informazione sull'armamento:

.i. chevaliers s'en part atant,
Armés sor .i. corant destrier.
Si vous di bien dou chevalier,
Grans ert et fors et biax et gens ;
Si ot mult rices garnimens,
Et mult li sisent bel et bien ;
Qu'il ert bien fais sour tote rien.
Tout issi armés com il est,
Sor le ceval armés et prest. [5674-5682]

[Un cavaliere allora si stacca dal gruppo era in armi e su un rapido destriero ; e vi posso dire che questo cavaliere era grande e forte nobile e bello ; il cavaliere portava un ricco equipaggiamento che gli stava molto bene e più di tutto aveva una bella e fiera andatura. Con l'armatura pesante con cui è rivestito, a cavallo tutto armato, è pronto all'azione.]

Nel *Le Conte du Graal* i termini *armes* e *cheval* si inseriscono nella costruzione di un motivo molto presente nel romanzo: la domanda da parte del cavaliere di ricevere i propri paramenti e la soddisfazione di tale richiesta da parte di uno scudiero o di un servitore che, in un terzo momento, lo aiuta a rivestirsene.

Tale struttura, che caratterizza gli episodi di vestizione del romanzo, nella sua forma più immediata, sfrutta i sostantivi *armes* e il suo sinonimo *harnois* introdotti dai verbi *aporter*, *domander* e *redemander* che anticipano la consegna e la vestizione dell'armamento. Il riferimento al destriero è frequente ma non è sempre specificato.

Ne *Le Chevalier au Lion* il motivo unisce solo due momenti consecutivi, la consegna delle armi e la loro vestizione da parte di Galvano alla vigilia del torneo:

Ses armes por armer son cors,
Et son cheval li ont tret fors,
Et il i monte toz armez. [8363-8365]

[Le armi per equipaggiarsi e il cavallo gli hanno portato e lo monta tutto armato.]

Ne *Le Chevalier de la Charrette* ricorre la stessa immagine in cui la domanda delle armi, la loro consegna e il successivo armamento vengono sintetizzati in pochi versi:

Maintenant lor armes demandent,
Lor chevax amener comandent;
L'an lor aporte tost a mont ;
Vslet les arment ; armé sont. [4969-4972]

[E subito le armi domandarono e i cavalli portar comandarono, armi e cavalli son portati; li armano i valletti : armati sono.]

La stessa immagine la ritroviamo anche ne *Le Chevalier au Lion* in una formula più ampia scandita in tre diverse sequenze; Yvain si fa portare le armi:

Mes armes me porte
Je m'en ystrai par chele porte
Sor mon palefren, tout le pas. [729-731]

[Portami le armi che esco da quella porta sul mio palafreno a passo misurato.]

Lo scudiero porta le armi a Yvain:

Li esquièrs as armes keurt
Et au cheval si monta sus
Que de demourer n'i a plus. [748-750]

[Lo scudiero corre a cercare le armi e il cavallo, e monta a cavallo perché non si trattava più di un allenamento.]

Lo scudiero lo veste:

Tout son harnois et son atour
Ot aporté si l'autourna.
Mestre Yvains ne sejourna
Puis c'armés fu ne tant ne quant
Anchois erra chascun jour tant. [756-760]

[Aveva portato tutto il suo equipaggiamento e si incaricò dell'equipaggio, Yvains dopo essere stato armato non attese nessuno ma camminò ogni giorno.]

Una variante della formula descrittiva prevede il solo utilizzo del plurale *armes*, come accade ne *Le Conte du Graal*:

Et cil dit que l'an li aport
Ses armes, et an li aporte,
Et overte li fu la porte,
Si l'arment et monter le font
Sor un cheval que il li ont
Apareillié anmi la place. [2139-2143]

[Il giovane chiede che gli si portino le sue armi e vengono portate. Lo rivestono. Lo fanno montare sul cavallo che hanno bardato in mezzo alla piazza.]

Ancora ne *Le Conte du Graal* si ricorre a questo motivo con formula *armes redomander*.

Et ses armes redemanda.
Fet fu, des qu'il le comanda,
Si se fet armer bien en tost.
Trestoz armez s'an ist de l'ost [4239-4242]

[Sagremor subito comanda che gli si portino il cavallo e poi le armi. Eccolo pronto a raggiungere il cavaliere.]

Tale formula viene utilizzata anche per introdurre le varianti più estese. Ne *Il bello Sconosciuto*, per esempio, la richiesta delle armi da parte del cavaliere viene messa in luce nel discorso diretto che anticipa di qualche verso la vestizione:

Amenés moi mon bon destrier
Et mes armes, si m'armerai. [1380-1381]

[Portatemi il mio forte destriero e le mie armi sì che io possa armarmi.]

Li uns les causes li laça,
Vest son hauberc, l'elme ferma ;
Au les senestre çainst l'espee ;
Qui bonne estoit et aceree.
Puis est montés sor son destrier ;
Le bracet crude calengier.
Son escu prist, au col le mist,
A l'arestil sa lance prist.[1385-1392]

[Uno di essi gli allacciò le calzamaglie di ferro, vesti l'usbergo, allacciò l'elmo, e cinse al fianco sinistro la spada, ben solida e affilata. Montò quindi a cavallo, deciso a rivendicare con le armi il bracco. Preso lo scudo, lo attaccò al collo e impugnò nel tallone la lancia.]

Ne *Le Chevalier de la charrette* si può osservare un esempio di vestizione che sfrutta il motivo del richiedere le armi e la conseguente vestizione inserendo i due momenti all'interno della stessa sequenza narrativa senza che la richiesta delle armi venga isolata dal successivo

armamento. Tuttavia, pur essendo ampio nel suo sviluppo la descrizione si focalizza su due soli componenti dell'armamento:

Dist as vaslez qui le servoient
Que sa sele tost li meïssent
Sor son cheval, et si preïssent
Ses armes, ses li aportassent.
Et cil del tost feire se lassent.
Li un de lui armer se painnent,
Li autre son cheal amainnent ;
Er, sachiez, ne resanbloit pas,
Si com il s'an aloit le pas
Armez de trestotes ses armes,
Et tint l'escu par les enarmes,
Et fu or son cheval montez,
Qu'il deüst estre mescontez
N'antre les biaux n'antre les buens.
Bien sanble qu'il doie estre suens
Li chevax, tant li avenoit,
Et li escuz que il tenoit
Per les enarmes anbracié,
Si ot un hiaume el chief lacié
Qui tant i estoit bien assis [2661-2679]

[Ai valletti che l'attendevano disse che la sella mettessero presto al cavallo e prendessero e portassero le armi. E presto s'affatican tutti a far questo; gli uni a armarlo pena si danno, gli altri il cavallo portato hanno; e sappiate che non sembrava, da come al passo se ne andava di tutte le sue armi armato, lo scudo alle cinghie imbracciato, e come al cavallo in sella, dovesse fama men che bella tra i belli né tra i buoni avere. Ben gli sembrava appartenere il cavallo, tanto gli stava bene, lo scudo che portava per le cinghie bene imbracciato, e l'elmo sul capo allacciato tanto pareva conveniente.]

La vestizione non è descritta in ogni suo passaggio ma si concentra sull'equipaggiamento solo ad armamento completato con figura etimologica *armez ses armes* che sostituisce la vestizione dell'usbergo, l'allacciamento dell'elmo e il cingere la spada. Solo due sono gli elementi messi in evidenza: lo scudo nominato due volte ed in entrambe presentato afferrato per le cinghie e l'elmo con la formula *el chief lacié*.

Come notiamo in questi due ultimi esempi sia la descrizione dell'equipaggiamento che la vestizione sfruttano, nel romanzo, le stesse strutture e formule già analizzate nell'epica. Tuttavia, nel *roman*, le descrizioni si limitano alla descrizione basilare senza ricorrere alle ampie e ricercate descrizioni delle *chansons de geste*.

Nella maggior parte dei casi, si allude solo alle armi che il cavaliere indossa o, spesso, l'attenzione si catalizza solo su alcune componenti. Una vestizione, infatti, che comprenda l'elmo, l'usbergo, la spada, la lancia, lo scudo e il cavallo è difficile da ritrovare, talvolta anche nell'episodio

dell'investitura. La prima rimessa delle armi viene enfatizzata come momento principale nella vita del cavaliere, ed è solo in questo episodio, che la narrazione indugia sugli elementi dell'equipaggiamento ne *Le Conte du Graal*, nel *Cligès* e nel *Il Bello Sconosciuto*; gli altri romanzi analizzati presentano raramente anche solo una descrizione parziale dell'armamento. Difficile riscontrare un'uniformità descrittiva a determinare due tendenze generali.

Una soluzione, che più di altre è presente, in quasi tutti i romanzi analizzati, è la presenza in coppia dello scudo e della lancia. Spesso essi compaiono come gli unici riferimenti espliciti rappresentanti il cavaliere in armi.

Ne *Il bello Sconosciuto* per esempio questa soluzione descrive il momento della vestizione del cavaliere:

Quant cil ot fait, son escu prent
Et après sa lance ensemment. [393-394]

[Ciò fatto, prese lo scudo e parimenti la lancia.]

In *Robert le Diable* ricorre la stessa formula ma amplificando l'immagine della lancia con l'aggiunta del gonfalone:

Le blanche glaive en sa main tient
U li blans gonfanons ventielle
Jusques en l'archon de la sielle
Et ot au col le blanche targe
Qui moult estoit et longe et large
Tous armés sor le blanc cheval
Se met les rues contreval. [3770-3776]

[Avanzò tenendo in mano la lancia bianca dove il bianco gonfalone sventolava, il quale scendeva fino agli arcioni della sella. Portava al collo lo scudo bianco ben largo e lungo armato da capo a piedi percorreva le strade sul suo cavallo bianco.]

Ne *Le Conte du Graal* i due elementi sono gli unici componenti che compongono la descrizione del cavaliere vermiglio:

Sa lance tenoit et son frain
Et son escu an la senestre
Et la cope d'or an la destre ;
Et ses armes bien li seoient,
Que totes vermoilles estoient. [868-871]

[La sua lancia tiene con la sinistra, le redini e lo scudo. Porta un'armatura vermiglia che gli si addice.]

In *Amadas et Ydoine* compare la medesima formula per descrivere la vestizione di Amadas che si prepara a vegliare la tomba dell'amata:

Por ce s'arma par grant loisir
De toutes armes ricement ;
Et si le fist si coiement,
Que ne l'sot hom de mere nés,
Puis est en son ceval montés,
Et prent sa lance et son escu. [5446-5451]

[Prende il suo tempo per armarsi completamente con grande cura, e lo fa così silenziosamente che nessun mortale se n'è accorto. Poi monta sul suo cavallo e prende scudo e lancia.]

In questi due ultimi esempi lo scudo e lancia vengono evidenziati come elementi indipendenti ed esclusi dalla denominazione generale di *armes*, che, tuttavia in genere, sottintende l'equipaggiamento cavalleresco nella sua totalità di armi difensive e offensive. Tale percezione viene accentuata da un particolare passaggio descrittivo riportato nel *Cligès*. Un drappello di cavalieri nemici attira l'attenzione di Alessandro e della sua compagnia poiché i cavalieri si presentano, al di fuori delle mura del proprio castello, armati di soli scudo e lancia. Nonostante la presenza di questi elementi i cavalieri vengono definiti, nei versi successivi, disarmati:

Seulemant les lances es poinz
Les escuz devant lor piz joinz
Car plus d'armes n'i aporerent. [1269-1970]

[Solamente le lance in pugno e scudi davanti ai petti, che altre armi non portarono]

Quant desarmé venu estoient. [1272]
[Venendo fuori disarmati.]

In questa accezione sembrerebbe che, con il generico *armes*, si faccia riferimento più alle protezioni difensive del corpo, quali l'elmo e la corazza, escludendo, invece, lo scudo e lancia, che assumono, in questo modo, una posizione isolata e svincolata dal resto dell'armatura. L'espressione utilizzata in *Guglielmo d'Inghilterra*, sull'inadeguatezza della donna a difendere i propri terreni, pone l'accento ancora una volta sulla coppia scudo e lancia:

Fame ne set porter escu
Ne ne set de lance ferir [2098-2099]

[Una donna non sa portare uno scudo né colpire con una lancia.]

Scudo e lancia ancora una volta vengono utilizzati per descrivere l'assetto di guerra, o meglio per sottolineare l'inidoneità della donna ad affrontare lo scontro armato. L'elemento della lancia emerge sempre più, nelle descrizioni parziali, per alludere a uno stato di equipaggiamento del

cavaliere pronto allo scontro. Tale prerogativa nell'epica era riservata all'immagine dello cingere la spada; sembrerebbe quasi che il credito dell'uso della lancia nei tornei, soprattutto, e nello scontro, le sia valsa una considerazione particolare nel contesto letterario che la porta ad eguagliare il favore accordato alla spada. Non è un caso quindi che la bravura nell'uso della lancia non venga taciuto ma anzi sottolineato, come accade per Amadas, anche più volte nel testo:

Si est renommés par sa lance. [1385]
[È famoso per la sua lancia.]

Lo scudo è un ulteriore elemento che primeggia nella descrizione dell'equipaggiamento. Non ricorre solo in coppia con la lancia ma anche come elemento singolo.

L'importanza dello scudo è legata all'araldica: in antico francese si può far riferimento allo scudo con i sinonimi *escu* e *targe* che indicano due tipologie di scudo ma anche con il sostantivo *coneissance* il cui termine indica la capacità di conoscere qualcosa. In questo caso specifico, lo scudo riporta, nella sua decorazione, lo stemma e i colori della casata di appartenenza del cavaliere, per cui, attraverso lo scudo, si poteva, appunto, distinguere un cavaliere, azione resa molto difficile dall'equipaggiamento sempre più coprente.

Nel *Cligès*, in particolare, tale caratteristica è messa in evidenza in più di un episodio. Alessandro, prendendo lo scudo dei nemici caduti, riesce a spacciarsi per un cavaliere della fazione avversaria⁸³, riuscendo così ad entrare ed espugnare il castello. Dal momento che Alessandro non è presente tra i compagni alla conclusione dell'assalto, ed essi riconoscono fra le armi a terra lo scudo del cavaliere, credono che il compagno sia morto e trattano lo scudo come se fosse il corpo stesso del compianto:

Por son escu qu'il reconoissent,
Trestuit de duel feire s'angoissent,
Si se pasment sir son escu,
Et dient que trop ont vesçu. [2061-2064]

[Avendo riconosciuto il suo scudo subito manifestano il loro dolore e così svengono sul suo scudo e affermano di aver vissuto troppo.]

La stessa funzione identificativa dello scudo con il cavaliere che lo possiede emerge anche ne *Le Chevalier de la charrette*. I partecipanti al torneo, a cui Galvano si reca, vengono presentati e riconosciuti dalle dame grazie al loro scudo, unico elemento messo in luce:

⁸³ *Cligès*, vv. 1851-1855: Les genz de chestel monté furent./ et les escuz bien reconuerent./ et cuident que de lor gent soient/car de l'aguet ne s'apansoient/ que desoz les escuz se cuevre. [Quelli del castello erano montati nelle postazioni difensive e riconobbero gli scudi ; credendo che siano dei loro perché non pensavano all'inganno che si celava sotto gli scudi.]

Celui a cele bande d'or
Par mi cel escu de bellic?
C'est Governauz de Roberdic. [5786-5788]

[Colui con quella banda d'oro sullo scudo rosso 'bellic'? È Governal de Roberdic.]

Qui an son escu pres a pres
mis une aigle at un dragon ?
C'est le filz le rois d'Arragon. [5790-5792]

[Sullo scudo vedete voi che un'aquila e un dragone ha messo? È figlio del re d'Aragona.]

A cel escu vert d'une part,
S'a sor le vert point un liepart,
Et d'azur est l'aitre mitiez ?
C'est Ignaures li Covoitiez. [5797-5800]

[Lo scudo verde per metà, e sul verde un leopardo sta, ed è azzurro dall'altro lato? Quello è Ignaure il Desiderato.]

Lo scudo, come elemento unico, appare nelle formule come componente rappresentativo del cavaliere in armi. In *Robert le Diable* la classica immagine dello scudo appeso al collo è rappresentativa del cavaliere equipaggiato:

A armer comanda chest fol
Et quant il ot l'escu al col
Aler le vit a la bataille. [2329-2331]

[Ha ordinato al pazzo di armarsi. Poi lei ha visto il pazzo, una volta che a appeso lo scudo al collo, partì per la battaglia.]

Ritorna qui, come nell'epica, l'uso metonimico di un elemento che sottintende l'equipaggiamento nel suo complesso. Nel *Cligès* l'immagine dello scudo viene riproposto nella sua variante altrettanto tipica, preso per le cinghie:

Cligès plis blanc que flor de lis,
L'escu par les enarmes pris,
Si con la nuit ot atorné,
Sor l'arrabi blanc sejoiné. [4897-4900]

[Cligès più bianco di un giglio, con lo scudo tenuto per le corregge, come si era preparato la notte, montato su un cavallo bianco.]

Ne Il Bello Sconosciuto ricompare lo scudo e l'elemento decorativo:

Tant es vos un mesagier,
Qui vient avant sor son destrier,

Et ses escus d'asur estoit,
D'ermine un lion i avoit. [71-74]
[Ecco allora un messaggero avanzare sul suo destriero lo scudo in campo
azzurro con un leone d'ermellino.]

Così anche in *Amadas et Ydoine* lo scudo rappresenta la condizione di
cavaliere armato in sella al destriero:

Maintes fois, l'ai veü armé
Sus le destrier, l'escu au col. [2801-2803]
[Più di una volta l'ho visto armato sul suo destriero, lo scudo al collo.]

Ne *Le Conte du Graal* la descrizione di Guingambresil si concentra sullo
scudo:

Guingambresil parmi la porte
De la sale antre et si aporte
Un escu d'or et an l'escu
Ot une bande, d'azur fu ;
Li tierz de l'escu fu la bande
Tote a mesure et tote a rande. [4748-4754]
[Dalla porta vedono entrare Guingambresil, che ha al braccio uno scudo d'oro
traversato da una banda azzurra che ne occupava un terzo.]

Molte formulazioni ricorrono alla rappresentazione parziale
dell'armamento; numerosi sono i casi in cui solo alcuni componenti
dell'equipaggiamento vengono specificati: che essi appaiano singolarmente,
in coppia e in soluzioni ternarie non mostrano mai una descrizione completa
o una struttura ben connotata.

Ne *Le Chevalier de la Charrette* come elemento unico viene messo in
evidenza l'elmo allacciato di un cavaliere in armi:

Vit un chevalier qui venoit
Del bois ou il avoit chacié.
Cil venoit le hiaume lacié [2024-2026]
[Vide un cavaliere che usciva dalla caccia nella foresta, l'elmo allacciato sulla
testa.]

In precedenza Lancillotto viene descritto nel suo equipaggiamento
mediante tre elementi, lo scudo, l'elmo e la spada introdotti dai verbi
caratteristici:

Le chevalier tot seul a pié,
Tot armé, le hiaume lacié,
L'escu au col, l'espee ceinte. [317-319]
[Solo il cavallo appiedato: scudo al collo, elmo in testa, armato, spada cinta, di
tutto punto.]

Elmo allacciato, scudo al collo e spada cinta, sono tutti gli elementi che, in forma ridotta, ripropongono il modello tradizionale.

Un esempio di descrizione completa ricorre ne *Le Chevalier de la charrette*:

N'avoit que le hauberc el dos,
Et sor le chief le hiaume asis,
Qui des autres valoit bien dis,
E les chaucés de fer chauciees
De sa suor anruilliees
Car molt avoit sofferz travauz
Et mainz perils et mainz asauz
Avoit respassez et vaincu.
Sa lance estoit, et ses escuz
Et ses chevax, a l'autre rive. [5126-5130]

[Solo l'usbergo ha indosso e in più in testa ha ancora l'elmo, che ben dieci altri ne valeva ; calze di ferro ha rivestite per il sudore arrugginite perché molte pene passò e molti rischi superò e molti assalti vinto ha. Lancia e scudo stavan di là col cavallo sull'altra riva.]

Le componenti evidenziate sono quelle tipiche della struttura descrittiva tradizionale, ad eccezione dei calzari di ferro che entrano a far parte del corredo militare, anche delle *chansons*, dopo la seconda metà del XII secolo. Sebbene gli elementi presenti non siano nuovi è l'impianto descrittivo che cambia. Galvano in verità è solo armato di usbergo, elmo e calze di ferro, la lancia e lo scudo assieme al cavallo sono distanti dal cavaliere per potergli permettere, non di affrontare una battaglia, ma di superare una prova con maggior agio.

L'impianto narrativo, incentrato sul motivo fantastico della traversata del ponte sott'acqua, rivede e rielabora, a seconda delle proprie esigenze narrative, una formula caratteristica che è quella dell'equipaggiamento militare. Una medesima situazione la possiamo ritrovare nella descrizione della svestizione di Lancillotto per poter affrontare il ponte della spada con maggior agio e sicurezza:

As mains nues et si deschauz
Que il ne s'est lesiezan pié
Souler, ne chauce, n'avanpié.
De ce gueres ne s'esmaioit
S'es mains et es piez se plaioit. [3110-3114]

[A mani nude e piedi niente, perché non s'è lasciato ai piedi scarpe né calze né avampiedi. Ma niente affatto si turbava se mani e piedi si piagava.]

Tale struttura è innovativa, sia dal punto di vista lessicale sia per la situazione proposta, e appare del tutto funzionale alle nuove esigenze del genere.

Come notiamo in quest'ultimo episodio, nel romanzo vengono introdotti nuovi elementi dell'armatura. Le protezioni delle mani sono un elemento nuovo come le ginocchiere che compaiono nel *Guglielmo d'Inghilterra*:

Que doi chevalier l'ont oïe,
Qui dedans la forest estoient.
Qui guerier a la dame estoient.
Quant li ont le vois entendue,
Cele part vont sans atendue
Quanque ceval porter les porent.
Ambedoi comme guerrier orent
Genoillieres et wanbisons,
Lances, espees et blasons. [2716-2724]

[Quando costoro ebbero inteso il suono, verso di esso vennero senza indugiare forzando al massimo i cavalli. Ambedue erano in assetto di guerra con ginocchiere e usberghi, lance e spade e scudi.]

Essa è l'unica descrizione di equipaggiamento presente nel testo; per la prima volta troviamo il riferimento alle ginocchiere, e il termine *wanbison*, una variante dell'*haqueton*, entrambe sono delle vesti imbottite indossate sotto l'usbergo. La formula *comme guerrier orent* ricorda molto quella epica *a lay de chevalier*.

Altre variati terminologiche si rivelano nel lessico nella vestizione di Robert in *Robert le Diable*:

Vuest .I. haubregon sor sa cote.
Or oiiés con li fel assote.
Glaive emporte, s'espee chaint
Puis commande c'on li amaint
Sen plus grant cheval, le ferrant,
Il monte, si s'en va errant. [559 -564]

[Indossò un usbergo sopra la cotta. Ora ascoltate di quali follie è capace un fellone. Egli prese la sua lancia cinse la spada poi fece venire il suo miglior cavallo, quello che lo serviva durante le battaglie].

Dal 1350 circa l'usbergo, *hauberc*, viene sostituito con l'*haubregon* soprannominato "*pansière*" o "cotta di ferro". Questa protezione vestiva completamente il tronco e le braccia, arrivando fin sopra le ginocchia e al livello delle anche; si indossa sopra una cotta imbottita con un prolungamento frontale triangolare⁸⁴.

⁸⁴ C. Gaier, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, De Boeck Université, Bruxelles 1995, p.144.

Ne *Le Chevalier de la charrette*, non solo il cavaliere è “coperto di ferro” ma anche il cavallo:

En mi la place toz armez

Sor deus chevax de fer coverz. [3546-3547]

[Nella piazza del tutto armati su due cavalli catafratti.]

Il Bello Sconosciuto e il *Cligès* sono due romanzi che, in quanto a tematica, sono i più vicini alla narrazione epica. Le battaglie e i duelli non mancano e nemmeno i riferimenti alla panoplia. Tuttavia, anche qui, gli esempi della vestizione e descrizioni dell’equipaggiamento non abbondano; le formulazioni utilizzate sono varie, molte ricorrono alla descrizione incompleta e molte alle strutture tradizionali.

I motivi descrittivi tipici, come la storia dell’arma o la sua eccezionalità, non compiono. Ciononostante, ne *Il Bello Sconosciuto* in particolare, si può evidenziare un riferimento costante all’armamento. Prima di ogni duello o di ogni spostamento da un luogo di sosta ad un altro il cavaliere viene equipaggiato dal suo scudiero e al termine di ogni duello viene disarmato.

Vestizione e spoliatura segnano l’inizio e la fine delle singole avventure del cavaliere, e non solo, anche, seppur raramente, dei drappelli armati come in *Cligès*:

Maintenant lor espees ceignent

Lor chevax ceinglent et estreignent

Montent et pranent lor escuz.

Qant les orent as cos panduz,

Les escuz et les lances prises

De colors pointes par devises. [1311-1315]

[Ora le spade cingono stringono le cinghie ai cavalli e salgono montano e prendono i loro scudi dopo averli appesi al collo gli scudi e prese le lance dipinte con i colori della casata.]

La consuetudine epica della presentazione degli schieramenti alleati viene riproposta ne *Il Bello Sconosciuto* in cui alla vigilia del torneo si presentano i cavalieri armati che vi partecipano. Questo episodio oltre a recuperare un espediente caro all’epica, mette in luce le differenti formule descrittive che appaiono anche in uno stesso contesto. Tale descrizioni, che coinvolgono singoli cavalieri e i loro seguiti, mostrano soluzioni tradizionali come la presentazione del seguito del re di Lindesie:

Hiaumes laciés, haubers vestus. [5466]

[gli elmi allacciati gli usberghi indossati.]

Altre varianti indulgiano su elementi innovativi, come la vestizione della calzamaglia di ferro:

Qui lor cauces de fer cauçoient
Et a corioies les laçoient. [5461-5462]
[Mentre calzavano le calzomaglie di ferro e ne allacciavano le cinghie.]

così la descrizione dell'elmo di Montecler è inusuale:

Sol elme lace bel et cler,
Deseure ot une conissance. [5496-5497]
[Che allacciava il suo bell'elmo luccicante, sormontato da un'insegna.]

Altra formula che nel romanzo non manca è la visione d'insieme dell'esercito, che non ha caso ritorna in due occasioni ne *Il Bello Sconosciuto*:

Quant armé furent li baron
En la plaigne sous Valenton,
La veïssiés tant elme cler,
Et tante ensaigne venteler,
Et tans destriers bauchant et bai,
.....
Et tans escus reflanbloier,
Et tante guinple desploier,
Sor elmes tantes conissances,
Tant blanc hauberc et tantes lances
Paintes a or et a ason,
Fremir tant vermel siglaton
Et tant pingnon et tante mance,
Et çainte tant espee blanche,
Et tant bon chevalier de pris. [5593-5605]

[Dopo che tutti i baroni si furono armati nella pianura di Valedon, avreste visto quei tanti elmi luccicare, le bandiere garrire al vento, e tutti quei destrieri pezzati e bai,(...) e il luccichio degli scudi, e banderuole dispiegarsi, e quei tanti emblemi sugli elmi, quei bianchi usberghi e quella selva di lance dorate e azzurre, le cotte di seta rossa agitarsi al vento, pennoni, maniche, tutte quelle spade bianche, e tutti quei cavalieri di gran valore.]

La formula *la veïssiés* regge tutti gli elementi dell'equipaggiamento, l'elmo e il suo aggettivo, in primis, e il resto dell'armamento in una formulazione anaforica composta dalla congiunzione *et* e l'aggettivo *tant*; l'anafora introduce i componenti dell'armatura di cui i cavalieri sono rivestiti.

Altra visione d'insieme:

Lor veïssiés çaigner cevals,
Elmes lacier, fermer poitrals,
Çaindre espees et lances prendre.
.....

Quant il furent bien acsmé,
Es cevals montent tuit armé. [5935-5940]

[Ecco tutti mettere le cinghie ai cavalli, serrare i pettorali, allacciare gli elmi cingere le spade e prendere le lance. (...) Completato che ebbero il loro armamento, montarono a cavallo.]

La formula è sempre introdotta da *veïssiés*, l'anafora non c'è più ma a introdurre gli elementi sono i verbi infiniti retti da *veïssiés*, *lacier*, *fermer*, *çaindre*, *prendre*.

Concentrare l'attenzione su pochi elementi non preclude il fornirne un'ampia descrizione. In *Amadas et Ydoine*, per esempio, sebbene la descrizione dell'armamento si focalizzi su pochi elementi la presentazione si dilata ampiamente in tre sezioni piuttosto ampie ma ricche di elementi tradizionali. In primo luogo viene descritto il cavallo di Amadas e la gualdrappa di cui è rivestito:

plus blans est tous que nule nois,
fors que le piédestre avoit brun.
D'un mout delié ysenbrun
D'Allemagne, noir et dougié,
A fleus, à foellies detrencié,
Ert couvers li cevaus de pris.
Les trenceüres, ce m'est vis,
Furent larges, pour le blancor
Veoir dou ceval missaudur. [4277-4287]

[Il cavallo di pregio è coperto da una stoffa molto fine d'Allemagna, nera e sontuosamente decorata di fiori e tagliata in grandi spacchi: tra gli spacchi ci sono degli intervalli sufficienti, penso, da lasciar intravedere il biancore del magnifico purosangue quando sarà in lizza.]

La bellezza e la nobiltà del cavallo sono elementi spesso riconosciute e sottolineate nella loro presentazione, assieme al loro ricco equipaggiamento che in questo caso però viene sostituito dalla gualdrappa. La descrizione dell'equipaggiamento di Amadas viene qui interrotto per soffermarsi sul suo seguito:

N'i a celui lance ne port
Blance, lourie, à fer luisant,
Et à pignoncel ventelant,
De blanc cendal de soie fine. [4293-4296]

[Non c'è nessuno che non porti una lancia bianca, ben decorata di fiori, dal ferro lucente e dotata di un gonfalone bianco di fine stoffa di seta che fluttua al vento.]

La descrizione si focalizza su un elemento unico, la lancia la cui presentazione sfrutta i motivi tipici dell'elogio del ferro e del gonfalone la cui ricchezza è sottolineata dalla stoffa di seta.

Tornando alla descrizione dell'equipaggiamento di Amadas, una volta descritto il cavallo, la descrizione si concentra sullo scudo e la lancia:

Som blanc escu qu'il ot couvert
De l'isembrun noir detrencié
Li a .i. des vallèsbaillié ;
Et il le mist mult tost au col ;
Or resemble il malement fol :
Car dedens est aussi plantés
Con s'il fust pourtrais et nés,
C vous puis bien dire sans faille.
I. vallè sa lance li baille,
Il la reçoit et l'escu prent,
As enarmes mult cointement,
Com cil qui de ce sot assiés. [4302-4314]

[Uno dei suoi valletti gli ha dato un bianco scudo che aveva coperto con lo stesso drappo d'Allemagna nero e presentava degli spacchi, l'aveva messo al collo. Ora non ha più nulla del pazzo perché posso ben dirvi che, senza mentire, è così a suo agio nella sua armatura come fosse nata con lui. Un valletto gli porta la lancia la prende e prende lo scudo per l'impugnatura. con destrezza come uomo che aveva ne aveva l'abitudine.]

Lo scudo presenta entrambe le posizioni classiche, prima è appeso al collo poi imbracciato; si indugia infine sulla sua decorazione, come spesso avviene. Come ultimo elemento riceve la lancia. L'elogio del cavaliere esperto d'armi non manca sia nell'espressione che lo ritrae a proprio agio nell'armatura sia nella destrezza con cui maneggia lo scudo. Entrambe le forme celebrative sono tradizionali.

Anche ne *Le Conte du Graal* possiamo individuare, nella vestizione dell'omonimo cavaliere, da parte di Yonez, una descrizione tipica, concentrata in due sezioni che coinvolgono tutti gli elementi tradizionali:

Yonez les chauceles lace
[et sor les revelins li chauce
Les esperons desor la chauce]
Puis li a le hauberc vestu
Tel qu'onques nus miaudre ne fu,
Et sor la coife li assiet
Le hiaume , qui mout bien li siet,
Et de l'espee li ansaigne
Que laschet et pendant la çaigne,
Puis li met le pié an l'estrier,
Sel fet monter sor le destrier. [1176-1185]

[Yvonet lo riveste : sopra gli stivaletti di cuoio gli allaccia i calzari su cui attacca gli speroni. Gli fa indossare il giaco che non fu mai meglio portato: sul cappuccio di maglie gli pone l'elmo che molto ben gli si adatta. Poi gli mostra

come cingere la spada lasca alla catena. Gli pone il piede sulla staffa, lo fa montare sul destriero.]

Yonez l'escu li aporte
Et la lance, puis si li baille
Ençois que Yonez s'n aille,
Dist li vaslez : Amis, prenez
Mon chaceor si l'an menez
Qu'il est mout bons et je vos doing. [1190-1196]

[Yvonet gli porta lo scudo e la lancia e, come sta per lasciarlo, il ragazzo gli parla così: Amico, prendete il mio cavallo da caccia. È molto buono.]

La variazione formulare delle descrizioni è dettata dagli spostamenti, omissioni, aggiunte, dilatazioni di elementi ricorrenti. Nel romanzo come nell'epica le diverse strutture formulari offrono composizioni innovative di elementi simili. I componenti dell'equipaggiamento, a parte poche aggiunte, rimangono sempre gli stessi introdotti da medesimi verbi. La riduzione della formula descrittiva nel romanzo, comporta, tuttavia la diminuzione della varietà aggettivale e formulare. Non c'è sfarzo né ricchezza nelle descrizioni: gli aggettivi utilizzati sono ricorrenti e poco caratterizzanti come *bone, bele, frisch, novele*; essi sottolineano soprattutto il colore (*blans, vermeilles, or, azur, argent*), la forma (*longe, large*) e la luminosità delle armi (*luisant, fremiant, cler*), le lame spesso sono *acheré, molu, polie* sinonimi che indicano la lama tagliente, cari anche all'epica. Le formule tipiche, come la storia dell'arma, l'origine e le descrizioni particolareggiate, sono assenti.

Il combattimento

La rappresentazione delle armi nel combattimento cavalleresco: la *chanson de geste*

Uno dei motivi centrali della *chanson de geste* è indubbiamente lo scontro bellico, nodo fondamentale per lo svolgimento dell'azione e luogo di sviluppo delle gesta eroiche. Il campo di battaglia epico è l'esaltazione dell'esultanza e dell'aggressività del guerriero che vengono lasciate esplodere liberamente senza cercare di incanalarle o porre un freno⁸⁵; in esso, il combattente dimostra il proprio valore, il proprio coraggio.

Il cavaliere medievale trae le proprie origini e fonda il proprio prestigio su quei valori militari e sul culto della guerra che appartenevano alle società germaniche da cui traggono le loro origini, ed è in questo contesto, prettamente guerriero, che la *chanson de geste* nasce e si sviluppa.

Essa è una vivida rappresentazione letteraria della vita sociale, offerta ad un pubblico che, in modo unanime, condivide una stessa concezione del mondo⁸⁶. I protagonisti dell'azione epica sono i cavalieri, e cavalieri sono anche coloro a cui la narrazione si rivolge i quali, evidentemente, provavano piacere ed esaltazione nell'ascoltare una narrazione poetica che tratta scene e momenti riguardante la loro vita di guerrieri⁸⁷.

Gli episodi di combattimento, indubbiamente erano i contesti più emozionanti: in essi l'ascoltatore veniva trascinato dall'esaltazione e dall'ebbrezza del protagonista nelle cui prodezze si immedesimava.

Lo scontro armato non solo gioca un ruolo di primissimo piano nella narrazione epica, costituendo il nerbo stesso dell'azione, ma esso assume un profondo significato sul piano giuridico. Nel contesto epico, i cavalieri vedono nella forza dello scontro armato l'unico mezzo possibile per fare rispettare il diritto⁸⁸: che sia il diritto della religione cristiana di combattere quella pagana, perché giusta e, in quanto tale, vincente (canzoni di crociata), o che sia la rivendicazione dei diritti feudali nei confronti dei soprusi del sovrano despota (ciclo dei baroni ribelli), la guerra è considerata un giusto espediente attraverso cui regolare i conflitti⁸⁹.

Prova tangibile della concezione della guerra come regolatrice delle cause è il combattimento giudiziario. Le due parti contendenti si sfidano sotto gli occhi del divino, il quale, propendendo per la giustizia, consacrerà la vittoria a colui che sarà nel giusto. Ecco che in questa prospettiva il vincitore non è solo colui che ha la meglio sul nemico ma è anche colui che

⁸⁵ E. Pezzi, *Gioia d'amore e gioia di guerra*, in «Le forme e la storia», 5 (1993), pp. 93-154, p. 97.

⁸⁶ E. Köhler, *Alcune osservazioni d'ordine storico-sociologico*, p. 149.

⁸⁷ E. Pezzi, *Gioia d'amore e gioia di guerra*, p. 95.

⁸⁸ M. De Combarieu, *La violence et la guerre*, in *Le goût de la violence dans l'épopée Médiévale*, Aix-en Provence 1976, pp. 35-68, p. 37.

⁸⁹ *Ivi*, p. 52.

è nel giusto e ha dimostrato la legittimità della propria causa. Nell'epica tale concetto non pervade solo le questioni sociali ma anche quelle personali: se, quindi, nella *Canzone d'Orlando* il giudizio di Gano, traditore che ha portato la disfatta della retrovia francese, è decretato da un combattimento giudiziario, così in *Aliscans*, Balant sfida ad affrontarlo in battaglia chi lo accusa di essere stato corrotto da Carlomagno (*La verra l'en se ge di voir ou ment*⁹⁰ [là si vedrà se dico la verità o meno]).

Non stupisce, quindi, il ruolo centrale che l'epica riserva al tema bellico e il motivo emerge prepotentemente nel testo occupando un spazio notevole della narrazione dedicato ai molteplici episodi di scontro armato. Il campo di battaglia è infatti il luogo in cui il cavaliere può davvero dare la migliore espressione di se stesso; è in esso che ricerca la gloria, la fama e il prestigio. I giovani guerrieri, che ancora non si sono misurati in battaglia, nutrono un forte desiderio per il combattimento sia per mettersi alla prova che per conquistare ricchezze.

Una fonte attrattiva molto forte del combattimento è, appunto, il bottino; da un punto di vista materiale, la guerra è il modo più rapido per arricchirsi: l'idea del lusso, della proprietà, dei tesori è legata al prestigio e alla potenza dell'individuo a cui appartengono⁹¹. In più di qualche luogo della *chanson de geste*, i capi militari fanno leva sulle ricchezze, e sulle possibilità di far ricchi bottini per incitare e spronare i propri cavalieri a seguirli in battaglia. Nello *Charroi de Nîmes*, Guglielmo offre terre, castelli e denaro a chi l'avrebbe aiutato a conquistare la Spagna⁹².

Dimostrazione di se stessi e possibilità di ricchezze sono le due principali forze attrattive che spingono il guerriero a lanciarsi in battaglia.

In una società in cui la guerra e la violenza sono fattori costitutivi innegabili la *chanson de geste* si pone come testimone letterario di questo mondo, offrendo una manifestazione stilistica di un modo di pensare caratteristico del periodo in cui ha conosciuto i suoi primi sviluppi⁹³.

Molti studi⁹⁴, volti a mettere in luce la rilevanza stilistica, retorica, linguistica e culturale, della *chanson de geste*, hanno concentrato la loro attenzione sugli episodi bellici ricercando i tratti stilistici e caratterizzanti.

I temi che si sviluppano nell'epopea francese subiscono una forte costrizione stilistica e appaiono così in forme piuttosto strutturate che prendono il nome di motivi, un insieme più o meno esteso di versi evocanti,

⁹⁰ *Aliscans*, v.558.

⁹¹ M. De Combarieu, *La violence et la guerre*, p. 51.

⁹² *Charroi de Nîmes*, vv. 644-647: S'o moi se vueulent de bataille esprover,/ ge lor donrai deniers et heritez,/ chasteaus et marches, donjons et fermetez,/ se le país m'aident a conquerer. [Se vogliono, con me, dare prova in battaglia io darò loro denaro, domini, castelli, terre, dongioni, fortezze, se mi aiutano a conquistare il paese.]

⁹³ D. Boutet, *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, p.92.

⁹⁴ Fondamentali per questo lavoro di ricerca: J. Rychner, *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève 1955; J.P. Martin, *Les motifs dans la chanson de geste*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Centre d'études medievals et dialectales, Université de Lille III, Lille 1957; D. Boutet, *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993; G. Ashby-Beach, *Une analyse structurale du motif du combat dans la Chanson de Roland*, in *VIII Congreso de la sociedad Rencesvals Pamplona 1978*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1981, pp. 23-35.

sotto forma stilizzata, un'azione fisica o una reazione morale⁹⁵. Nel motivo, l'epica trova la sua unità compositiva.

Come tema centrale, ed estremamente ricorrente, nel tessuto narrativo, lo scontro armato si propone, nel testo epico, come uno dei motivi fondamentali della vicenda che ben si struttura seguendo degli schemi definiti.

La forte componente aggressiva, distruttiva che anima il guerriero, nel bel mezzo del combattimento, è il carattere dominante dell'episodio. La forza dell'eroe viene colta nell'atto della distruzione del nemico che inizia con il danneggiamento dell'armatura: dapprima, lancia, spada, dardi e giavellotti vengono descritti nell'atto di colpire, le armi avversarie; il danneggiamento che ne consegue, quasi sempre comporta il grave ferimento dell'avversario o la sua uccisione. Il combattimento quindi si articola in due fasi: da principio, la distruzione delle armi e, di seguito, il ferimento del nemico.

Canzone di Guglielmo:

Puis refert altre sur la duble targe,
Tote li frein de l'un ur desqu'a l'autre,
Trenchad le braz que li sist en l'enarme,
Colpe le piz e trenchad la curaille,
Par mi l'eschine sur grant espee li passe,
Tut estendu l'abat mort en la place. [443-446]

[Colpisce un altro sul duplice scudo tutto glielo spezza da un bordo all'altro, tronca il braccio che sta nell'impugnatura taglia il petto, recide le interiora e attraverso la schiena il grande spiedo gli infila.]

Il carattere più incisivo della dinamica bellica è la forte componente aggressiva del guerriero che il cantore si compiace di raccontare anche avvalendosi di immagini violente, talvolta macabre, che sviluppano i motivi retorici degli elementi costitutivi del *cliché*.

Il *pathos* drammatico è affidato al dettaglio: l'asta che trafigge il polmone e il fegato del cavaliere, la lama della spada che fende la testa fino ai denti, le cervella che si riversano sul prato, il braccio tranciato di netto che ancora imbraccia lo scudo, la distruzione dell'elmo che si rompe a metà, o la totale distruzione dello scudo.

Couronnement de Louis:

Le cheval broche, les dous tresnes li lasche;
Brandist la lances o l'enseigne de paile
Fiert le paien sor la vermeille targe
Teint et verniz et le fust en trespasse

⁹⁵ A. I. Gittleman, *Le style épique dans Garin de Loherain*, p. 132.

Le blanc halberc li desront et desmaille
La vieille broigne ne li valut meaille
Par mi le cors son reit espié li passe
Que d'autre parû l'enseigne large
Soz le fer pendre qui bien s'en preist garde. [909-917]

[Sprona il suo cavallo a briglia sciolta e brandisce lo spiedo con l'orifiamma di seta: colpisce il pagano sullo scudo vermiglio e trapassa la pittura, la vernice e il legno, lacera e smaglia l'usbergo del pagano la sua vecchia corazza non può più proteggere e gli passa il solido spiedo attraverso il corpo al punto che si dall'altra parte appare la bianca insegna, che bene prestino attenzione.]

Allo stesso modo le asce, nelle mani dei pagani, e la spada, nelle mani di Viviano, sferzando terribili colpi reciproci alla testa, che trapassato l'elmo arrivano alle cervella.

Aliscans :

Jaqu'es cerveles lor fist le brant sentir
et cil le fierent de maces par air
parmi l'auberc li font le sanc saillir
et parmi l'elme la cervele bolir. [106-109]

[Fa sentire la sua spada fino alle cervella, loro dalla loro parte, a colpi furorosi di mazza fanno sgorgare il sangue sull'usbergo e le cervella si spargono sull'elmo.]

All'entusiasmo guerriero, infatti, partecipano, non solo i combattenti cristiani, bensì anche i nemici, in una comunanza di pensiero che trascende la fede professata e che li accomuna tutti, invece, in una più ampia categoria di "uomini di guerra"⁹⁶.

Questa struttura descrittiva, che pone l'accento sulle armi di entrambi i contendenti e sull'uso che i due cavalieri ne fanno: la violenza guerriera si traduce nella capacità distruttiva della panoplia avversaria che gli permette di avere la meglio sul nemico.

I due aspetti principali dello scontro armato sono da ricercare, quindi, nel cavaliere, nella sua abilità nel maneggiare le armi e nelle sue virtù guerriere, ma sono da ricercare anche nella qualità delle armi. Una buona lancia, ma soprattutto, una straordinaria spada, sono in grado di ferire con un colpo solo il nemico e tranciarlo a metà, lui, il cavallo e la sella, come Durendana⁹⁷, Altachiara⁹⁸ e Gioiosa⁹⁹. Viceversa un'eccezionale arma

⁹⁶ E. Pezzi, *Gioia d'amore e gioia di guerra*, p. 100.

⁹⁷ *Canzone d'Orlando*, vv. 1325-1334: E tut le cors tresqu'en la furcheüre/ enz la sele, ki est a or batue,/ el cheval est l'espee aresteüe:/ trenchet l'eschine, hunc n'i out quis jointure. [Gli taglia il corpo sino all'inforcatura passa la sella d'oro incrostata tutta con la sua spada, il cavallo raggiunge il dorso taglia senza cercar giunture.]

⁹⁸ *Canzone d'Orlando*, vv. 1370-1374: Trenchet le cors e <la> bronie safree /la bone sele, ki a or est gemmee,/ e al ceval a l'eschne trenchee/ tut abat mort devant loi en la pree. [Gli taglia il corpo e la trapunta corazza, la buona sella d'oro e di gemme ornata, e pure la schiena gli spacca del cavallo.]

difensiva protegge il cavaliere da qualsiasi colpo: se l'armatura resiste il cavaliere non viene ferito¹⁰⁰.

Tanto sono efficienti tanto, queste armi, sono belle, di ottima fattura e finemente decorate, esse appartengono soprattutto a potenti cavalieri sia cristiani che saraceni e sono conquistate o donate: tanto più l'arma è forte e valente tanto più infierirà sulle protezioni dell'avversario, distruggendole.

Dinamiche e note informative sulle armi e sui cavalieri contribuiscono allo sviluppo del tema che può, così, arricchirsi di immagini che, retoricamente, amplificano lo schema di base. Tutti questi elementi costituiscono i motivi topici che fanno parte del repertorio epico di cui il cantore dispone per costruire l'episodio e si sviluppano reiterando il lessico, le formule espressive, la struttura sintattica¹⁰¹: «i motivi sono stereotipati sul piano della narrazione come sul piano dell'espressione; sul piano della narrazione, questi motivi isolano certi momenti, sempre gli stessi, e, nell'espressione, questi momenti sono espressi in maniera analoga attraverso le stesse formule»¹⁰². Ciò che fa riconoscere la presenza di un motivo, consacrato dall'uso, è la ripetizione di questo, nella stessa forma o in forma analoga, sia all'interno di un medesimo testo sia all'interno di *chansons* diverse¹⁰³.

La ripetitività di uno schema, tuttavia, si combina con la tendenza alla variazione, sia narrativa che linguistica, che non sarà mai estrema rendendo sempre riconoscibile il modello sottostante¹⁰⁴.

Nello sviluppo del tema dello scontro armato le diverse tipologie descrittive sono determinate, quindi, dai modelli a cui il cantore si rifarebbe. A questo proposito Rychner individua tre diverse tipologie di combattimento che fornirebbero gli schemi tradizionali: il combattimento con la lancia, il combattimento con la spada e la combinazione di queste due modalità che chiama *combats singulaires décidant du sort e la guerre*¹⁰⁵.

A queste si aggiunge l'attacco con le armi da getto che presenta una dinamica analoga alle tre tipologie. Se ogni variante rispetta sempre un medesimo modello di base, attraverso uno studioso puntuale degli episodi si può estrapolare uno schema ideale che riassume le possibilità di sviluppo dell'episodio. Tale lavoro di confronto è stato affrontato, in modo analitico e sistematico, dalla studiosa americana Genette Ashby-Beach¹⁰⁶, la quale ha

⁹⁹ *Couronnement de Louis*, vv.1040-1045: Li cols devale par de desus l'arçon/ que del cheval li a fait dous tronçons. [Il colpo scivola sull'arcione, e del cavallo ne fa due tronconi.]

¹⁰⁰ *Canzone di Guglielmo*, v.1816: Forte est la broine quant ne la poet desmailler. [Forte è l'usbergo da non poterlo smagliare.]

¹⁰¹ D. Boutet, *La chanson de geste*, p. 89.

¹⁰² J. Rychner, *La chanson de geste*, p. 127.

¹⁰³ A. I. Gittleman, *Le style épique dans Garin de Loherain*, p. 132.

¹⁰⁴ D. Boutet, *La chanson de geste*, p. 88.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.128.

¹⁰⁶ G. Ashby-Beach, *The song of Roland. A generative study of the formulaic language in the single combat*, Rodopi B. V., Amsterdam 1985; *Une analyse structurale du motif de combat dans la Chanson de Roland*, in *VIII Congreso de la*

potuto così definire i modelli sotto-giacenti. Le formule, che ciascun motivo dispone per svilupparsi nella sua interezza, sono riconducibili a quattro categorie: l'assalto (1), le armi difensive (2), le armi offensive o le ferite inferte (3) e il risultato (4). Secondo lo schema dedotto da Ashby-Beach, il combattimento singolo con la lancia dispone di cinque formule:

- a.) *x colpisce y*: formula che appartiene alla categoria dell'assalto;
- b.) *x rompe lo scudo di y*;
- c.) *x rompe l'usbergo di y*: sono due formule che appartengono alla categoria delle armi difensive;
- d.) *x passa la lancia attraverso il corpo di y*: appartiene alla categoria offensiva;
- e.) *x uccide o no y*: implica il risultato dell'intero episodio.

Il Combattimento singolo alla spada sfrutta le medesime categorie ma incrementa le sottocategorie delle armi difensive e offensive, risultando, pertanto, più complesso:

- a.) *x colpisce y*: appartiene alla categoria dell'attacco;
- b.) *x rompe l'elmo di y*: appartiene alla categoria delle armi difensive;
- c.) *x colpisce alla testa y, ferendolo*: determina, invece, le ferite riportate soddisfacendo la terza categoria;
- d.) *x rompe l'usbergo di y*: appartiene alla categoria delle armi difensive;
- e.) *x ferisce y*: soddisfa, ancora una volta, la terza categoria;
- f.) *x taglia in due la sella del cavallo di y*: si fa rientrare il cavallo nella categoria delle armi difensive;
- g.) *x ferisce il cavallo di y*: appartiene alla terza categoria;
- h.) *x uccide o no y*: implica il risultato dell'intero episodio.

Il combattimento singolare che decide le sorti della guerra sviluppa l'episodio in due momenti, il primo si struttura come il combattimento singolo con la lancia, il secondo segue lo schema del combattimento singolo con la spada. Come momento di passaggio tra un episodio e l'altro, si inserisce il disarcionamento di uno dei due cavalieri o di entrambi, oppure la distruzione della lancia.

L'attacco con le armi da getto prevede uno sviluppo analogo:

- a.) *x getta contro y lance/ giavellotti/ dardi*: consiste nell'attacco;
- b.) *x buca lo scudo di y o colpisce l'elmo di y*: implica quindi la categoria delle armi difensive;
- c.) *x colpisce y alla testa, ferendolo*: appartiene alla terza categoria;
- d.) *x ferisce l'usbergo di y*: appartiene alla seconda categoria;

- e.) *x ferisce il cavallo di y*: appartiene alla seconda categoria;
 f.) *uccide o no il cavallo*: implica il risultato dell'intero episodio.

I motivi, così schematizzati, alludono alla formula completa del motivo. Tutte le dinamiche possibili dei combattimenti sono previsti da questi moduli che Ashby-Beach ha rilevato, ma ciò non vuol dire che tutti debbano essere realizzati. Essi sono infatti delle possibilità di realizzazione dell'episodio che possono attualizzarsi come non. L'attualizzazione dei motivi e delle formule del repertorio epico derivano da una scelta fondata su molteplici considerazioni, narrative, drammatiche, estetiche ideologiche, tecniche che comportano una sostanziale varietà descrittiva sempre, tuttavia, riconducibile al motivo di base a cui gli episodi rinviano¹⁰⁷.

Nella concretizzazione stilistica del motivo le diverse realizzazioni, possono, generalmente essere distinte in quattro forme canoniche: la forma breve, la più sintetica, la forma media, la più comune, la forma ornata, quella più ampiamente sviluppata, e la forma disgiuntiva, che si trova soprattutto nella canzoni tardive e tende a sviluppare il motivo fuori dallo stereotipo per meglio adattarlo alla narrazione¹⁰⁸.

Ognuna di queste soluzioni stilistiche pongono l'accento sulla forte componente aggressiva del guerriero e il carattere distruttivo dell'attacco.

La formulazione breve accelera notevolmente l'azione, permettendo di cogliere la dinamicità del guerriero che, sfruttando lo slancio nella mischia ed infierisce su più nemici possibili.

Canzone d'Orlando:

Brochet le ben si vait ferir Bevon
 Icil ert sire de Belne e de Digun.
 L'escut li freint e l'osberc li derumpt,
 Que mort l'abat seinz altre descunfisun.[1893-1895]

[Lo sprona bene e va a colpire Buovo, ch'era signore di Nelna e di Digione. Scudo gl'infrange ed usbergo gli rompe e giù l'abbatte morto senza altro colpo.]

Tutte le formule che costituiscono il *clichè* vengono così attualizzate in pochi versi. La distruzione dello scudo e dell'usbergo viene sviluppata in un verso unico, e affidata alla forma verbale *derumpre*. Può succedere che anche le due ultime formule del motivo, il colpo della lancia e il risultato dello scontro, possano riassumersi in un unico verso *od sun espiét l'anme li getet fors*¹⁰⁹ [gli getta l'anima con il suo spiedo fuori].

Nella *Canzone di Guglielmo*, il motivo si fa ancora più breve, concentrandosi in soli tre versi. Il danneggiamento delle armi è descritto dalla forma verbale :

¹⁰⁷ D. Boutet, *La chanson de geste*, p. 91.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 90.

¹⁰⁹ *Canzone d'Orlando*, v. 1202.

Si vait ferir Corberan d'Oliferne ;
L'escu li freinst, e le halberc li deserre ;
Pleine sa hanste l'abat mort a tere. [2300-2302]

[Va a colpire Corberan d'Oliferne; lo scudo gli spezza l'usbergo gli lacera morto l'abbatte quanto è lunga la lancia.]

Il *clichè*, tuttavia, rimane sempre una struttura ideale che, anche nella forma più breve e sintetica, può dimostrare la sua estrema libertà.

Prendiamo ad esempio degli episodi in sequenza tratti dalla *Canzone d'Orlando*:

E Berenger il fiert [E]stramariz
L'escut li freinst, l'osberc li descumfist,
Sun fort espi[è]t par mi le cors li mist
Que mort l'abat *entre mil Sarrazins*. [1304-1308]

[E Berengario colpisce Estramarigi: scudo gl'infrange, usbergo gli sconfigge, in mezzo al corpo il suo spiedo gl'infigge, l'abbatte morto tra mille Saracini.]

Par grant vertut si l'est alét ferir
L'escut li freinst, l'osberc li descumfit,
Sunt grant espiét par mi le cors li mist
Empeint le ben, *que m[u]lt le fait brandir*,
Pleine sa hanste l'abat mort *el chemin*. [1246-1250]

[E con gran forza si slancia per colpirlo. Scudo gl'infrange, usbergo gli sconfigge, in mezzo al corpo il suo spiedo gl'infigge, ben ve l'affonda, sicché il corpo vacilla, con tutta l'asta l'abbatte sul cammino.]

E sis cumpainz Gerers fiert l'amurafle
l'escut li freinst e l'osberc *desmailet* ;
Sun *bon* espiét li me[t] en la curaille
Empeint le ben, *par mi le cors li passet*
Pleine sa hanste mort l'abat *e[n la place]* [1269-1273]

[Contro l'emiro va Geriero, il compagno: scudo gl'infrange e usbergo gli dismaglia, il buono spiedo nei visceri gli pianta, ben gliel'affonda e il corpo gli trapassa, con tutta l'asta morto a terra l'abbatte.]

Se nel primo esempio riportato l'elemento della lancia non è presente, negli ultimi due esso compare estendendosi in più versi, drammatizzando così la scena dell'uccisione del nemico.

Soffermandoci sulla struttura sintattica e lessicale della forma non possiamo non notare che, al di là dello sviluppo o meno dei motivi del *clichè*, la similarità strutturale è evidente. Le parti del testo in corsivo evidenziano gli elementi che descrivono il danneggiamento delle armi e il ferimento dell'avversario.

Tutti gli attacchi sono introdotti dal medesimo verbo, *ferir*, mentre, gli elementi dello scudo e dell'usbergo, sempre sviluppati in un unico verso,

sono retti da due verbi distinti: *freinst* regge il sostantivo *escu* mentre l'usbergo apporta, solo nell'ultimo esempio, una variante verbale, *desmailet*. Il momento culminante dell'azione, quando la lancia trafigge il corpo avversario, presenta la medesima struttura sintattica che però offre delle leggere variazioni che non modificano il significato. Alcune delle varianti sottolineate negli esempi, non presentano delle differenze sostanziali ma, apportano delle varianti equivalenti, vale per lo stato in luogo, *el chemin* e *e[n la place]*, per gli aggettivi *grant* e *bon*, per i verbi *li derumpt*, *li descumfit*, *desmailet*.

Altre varianti, che non possono considerarsi equivalenti, non hanno però rilevanza sostanziale nello sviluppo del motivo in quanto non apportano, sintatticamente, nessun cambiamento alla struttura, la quale continua a riproporsi nella medesima forma. Se, infatti, il verbo che introduce il motivo (*fiert*) è inserito fra soggetto e complemento oggetto (*E Berenger il fiert [E]stramariz*) o è posto alla fine del verso preceduto da una formula sintattica (*Par grant vertut si l'est alét ferir*), non altera la forma del motivo che tuttavia continua a essere introdotto dal medesimo verso, e, in quello successivo, presenta la stessa sequenza, *escut* + verbo ed *osberc* + verbo.

Questa ripetizione di forme e schemi, se non identici, molto simili, all'interno di uno stesso testo, e addirittura, poste in sequenza in uno stesso luogo del testo, è un aspetto tipico dello stile orale di cui, in effetti, la ripresa e la ripetizione sono i tratti fondamentali¹¹⁰. Gli autori delle *chansons de geste* fanno un largo uso di parallelismi sia narrativi che strofici: reiteratezioni di strutture simili, oppure, riproposizione, in strutture dissimili, di stessi elementi lessicali, scandiscono un ritmo, una sorta di echo rindondante che gioca allo stesso tempo sulla ripetizione e sulla variazione¹¹¹. Alla ripetizione di un linguaggio puro e semplice si aggiunge la riproduzione di un ritmo, che contribuisce a sottolineare il movimento epico¹¹². La ripetizione, la ripresa, l'ampliamento delle strutture interne del motivo secondo Rychner fanno parte del gioco del cantore, il quale, nel rispetto dello schema conosciuto di base, utilizzando motivi, stereotipi sul piano del racconto come dell'espressione li impiegherà a piacimento¹¹³.

L'uso stesso di un motivo, di una struttura formulare, di uno schema compositivo, in *chansons* diverse, consacrerà la sua appartenenza al repertorio epico¹¹⁴. Le soluzioni formali degli esempi della forma breve del combattimento riscontrate nella *Canzone di Orlando*, si possono, per esempio, ritrovare in altri testi che ripropongono la medesima struttura pur apportando qualche minima variazione.

Aliscans sostituisce il verso introduttivo dell'attacco, *ferir*, con una variante che ne sostituisce il ruolo introduttivo dell'azione, e separa il

¹¹⁰ J. Rychner, *La chanson de geste*, p. 85.

¹¹¹ *Ivi*, p. 112.

¹¹² *Ivi*, p. 111.

¹¹³ J. Rychner, *La chanson de geste*, p. 126-127.

¹¹⁴ A. I. Gittleman, *Le style épique dans Garin de Loherain*, p. 132.

motivo dell'asta che trapassa il corpo avversario e il risultato dell'attacco, sviluppandoli in due versi autonomi:

Reprent son poindre **a un autre josté**
L'escu li a et la hauberc *faussé*
Parmi le cors *a fer et fust passé*
Mort le trebuche *del destrier abrivé*
La lance brise de mout li a duré. [1198-1202]

[Prende nuovo slancio per attaccare un altro di cui lo scudo e l'usbergo danneggia e attraverso il corpo fa passare il ferro e l'asta della lancia, e lo fa cadere da cavallo, morto. Ma la sua lancia, che molto gli era durata, si spezza.]

Raoul de Cambrai, invece, utilizza delle formule per ampliare l'immagine: si introduce la presa della lancia da parte di Gautier e viene aggiunto un verso per descrivere meglio l'avversario:

Gautiers lait corre, li preus et li legiers
brandist la hanste con hom encoraigé,
et fiert Antiaume qant il fu approchiés
parent B[ernier], molt estoit bons guerriers.
L'escu *li perce*, l'aubers *est desmailliés* ;
parmi le cors *li est l'espiex baigniés* [4025-4031]

[Gautier, il prode e fiero, lascia le redini e brandisce l'asta della lancia da uomo coraggio colpisce Antiaume, appena gli si avvicina, è un parente di Bernier e un guerriero temibile. Perfora lo scudo, distrugge l'usbergo e passa lo spiedo attraverso il corpo e lo fa cadere, morto, giù dal cavallo.]

La forma con cui il motivo viene attualizzato è subito riconoscibile grazie alla precisa ripresa di alcuni sintagmi (*parmi le cors, plaine sa hanste*), al lessico (*et fiert, l'escu li freinst, le halberc li deserre*), alla struttura sintattica e all'ordine degli elementi che, sebbene riportino qualche variazione, o qualche aggiunta, non cambiano, tuttavia, lo schema. La variazione apporta modifiche minime ad una precisa struttura su cui l'episodio si sviluppa, ecco che non solo l'esempio è collegabile al motivo del combattimento alla lancia ma permette il riconoscimento di una forma sintattica e stilistica d'attuazione che può ricorrere in una forma piuttosto regolare costituita da un verso introduttivo dell'attacco, nella maggior parte dei casi sostenuto dal verbo *ferir*, seguito da un verso che coinvolge entrambe le armi difensive, scudo e usbergo, e da uno o più versi che estendono il motivo della lancia e portano al risultato dello scontro.

Le strutture più ampie e complesse, la forma media e ornata del motivo, trattano gli elementi narrativi del *clichè* sfruttando altrettanti motivi stereotipati che permettono lo sviluppo, non tanto dell'azione quanto il danneggiamento delle armi.

Gormont et Ysembard :

O vit Gormont, cel d'Orïente,
Sur son escu li dona grande ;
D'un or a l'autre li fist fendre,
La blanche broigne desconcendre,
Mais ne pot mise en la charn prendre. [69-73]

[Quando vide Gormond, quello d'Oriente, gli diede un gran colpo sullo scudo; lo fece spezzare da un bordo all'altro fece lacerare la bianca corazza ma non poté affatto penetrare nella carne.]

Couronnement de Louis :

Le cheval broche, les dous tresnes li lasche;
Brandist la lances o l'enseigne de paile
Fiert le païen sor la vermeille targe
Teint et verniz et le fust en trespasse
Le blanc halberc li desront et desmaille
La vieille broigne ne li valut meaille
Par mi le cors son reit espié li passe
Que d'autre paru l'enseigne large. [909-917]

[Sprona il suo cavallo a briglia sciolta e brandisce lo spiedo con l'orifiamma di seta, colpisce il pagano sullo scudo vermiglio e trapassa la pittura, la vernice e il legno, lacera e smaglia l'usbergo del pagano che la sua vecchia corazza non può più proteggere e gli passa il solido spiedo attraverso il corpo al punto che si è potuto veder pendere dall'altra parte l'orifiamma.]

Canzone d'Orlando :

Sansun li dux **vait ferir** l'almaçur
L'escut li frest, ki est ad or e a flurs.
Li bons osbercs ne li est guarant prod:
Trenchet le coer, le firie e le pulmun
Que «mort» l'abat, qui qu'en peist u qui nun. [1275-1278]
[Il duca Sansone colpisce l'almanzore: gl'infrange lo scudo d'oro e a fiori, né il buono usbergo gran difesa gli oppone: gli taglia il cuore, il fegato e il polmone; l'abbatte morto, ne soffrano o pure no.]

Aliscans :

Fiert Desreé devant a l'encontriere
Ne li valut la targe une espaniere
La veille broigne le rain de la fochiere
Parmi le cuer mit sa lance pleniere
Mort le trebuche tres enmi la proiere. [1849-1852]

[Lanciandosi contro Desreé lo colpisce sul davanti, lo scudo non gli valse nulla e la vecchia corazza non gli offrì la minima protezione, attraverso il cuore infilza la sua solida lancia, morto lo riversa nel mezzo della prateria]

Come possiamo osservare da questi esempi, l'azione si sviluppa con una identica dinamica, seppur con esito variabile.

Nella quasi totalità dei combattimenti con la lancia, la sequenza prevede sempre l'attacco, il colpo sullo scudo e sull'usbergo, i motivi del ferimento o del risultato. Le parti di testo evidenziate mettono in luce gli elementi che compongono l'episodio e le sue realizzazioni, sia tramite forme condivise sia tramite varianti.

Tutti gli elementi si realizzano attraverso medesimi espedienti, formulari e descrittivi, che aiutano a delineare un piano preciso degli episodi.

I motivi che ampliano le sequenze sono atti a mettere in luce l'entità del danno, il luogo d'impatto, il luogo in cui l'arma si trova (appesa al collo, sul davanti del cavaliere) ma anche la sua resistenza e la sua descrizione. I motivi si sviluppano mediante formule (*desouz la boucle, ne li vaut*) e forme verbali.

Tutte le *chansons de geste* prese in analisi in questo studio, presentano diversi esempi di questa struttura, media, del modello. Sebbene le variazioni semantiche siano diverse esse si inseriscono in una struttura prosodica e sintattica stereotipata.

Due sono le soluzioni per il primo verso introduttivo: il verbo *ferir*, che compare in entrambi i casi, può essere accompagnato dal soggetto e dal complemento oggetto (*Sansun li dux vait ferir l'almaçur*), o solo da quest'ultimo (*fiert Desreé*), oppure da un'espressione formulare (*vait le ferir par sun grant vasselage*¹¹⁵); in alternativa, sempre il verbo *fiert*, regge l'oggetto (*Fiert sor son escu*) e un completamento posto, sovente, in fine di verso (*devant, sor la vermeille targe*).

Il colpo sull'usbergo viene di rado amplificato e, più spesso, soddisfatto in un verso unico per lo più mediante la formulazione verbale. Molto comune è il raddoppiamento verbale, *desmaillet e desmet*¹¹⁶, *rumput e desmailét*¹¹⁷, formulazione piuttosto frequente nella *Canzone di Guglielmo*. Un'altra formulazione del motivo può specificare, invece, la parte dell'usbergo danneggiata, *trenche la coife de l'alberc fremillon*¹¹⁸, *de sun osberc li desrumpit la ventaille*¹¹⁹, oppure, si nomina solo la parte dell'usbergo danneggiata come la cuffia o la gorgiera.

Molto comune in *Raoul de Cambrai*, *Aliscans* e *Aspremont* l'utilizzo dell'espressione formulare che decreta l'inefficienza della protezione contro

¹¹⁵ *Canzone d'Orlando*, v. 3447.

¹¹⁶ *Gormont et Ysembart*, v. 1930.

¹¹⁷ *Canzone d'Orlando*, v. 2160.

¹¹⁸ *Couronnement de Louis*, v. 1036.

¹¹⁹ *Canzone d'Orlando*, v. 3450.

il fendente che la danneggia¹²⁰, o, al contrario, l'efficienza che impedisce al fendente di trafiggere il cavaliere¹²¹.

L'amplificazione dell'immagine riguarda più spesso lo scudo ed è quasi sistematica nella soluzione in cui l'arma compare nel verso introduttivo dell'attacco (*Fiert le paien sor la vermeille targe*).

Gormond et Ysembart :

Sil fiert sur sun escu, devant
Qu'il perceie maintenant
L'alberc desmaillet e desmet
Passé li at joste le flanc
Mais nen abat nient de sanc,
Ne de son cors ne li fist dam. [19-28]

[Lo colpisce davanti al suo scudo che immediatamente glielo spezza rompe e spezza le maglie dell'usbergo lo ha attreversato al fianco ma non ne fa uscire affatto il sangue né gli arrecò danno nel corpo.]

Canzone di Guglielmo :

Si s'entreferent sur les targes noveles ;
D'un ur en altre les freignent et deserrent
E lur halbercs desrumpent e desmaillent.
Jambes levees chet li marchis Willame,
E aderufe trebuche sur l'erbe. [2126-2130]

[Si colpiscono sugli scudi nuovi da un bordo all'altro si spezzano e fendono e i loro usberghi rompono e smagliano, gambe levate cade il marchese Guglielmo e Alderufe rotola sull'erba.]

Couronnement de Louis :

Alion broche des esperons d'or mier
Et fiert Richart en l'escu de quartier
Desoz la bocle li a frait et percié
Le blanc halberc desrot et sesmaillié
El flanc senestre li fsit coler l'acier
Que de dous parz en fait le sanc raier
Li bons chevaux s'est del fais deschargiez
Li esperon tornerent vers le ciel
L'aguz de l'emilme est en terre laz en rompié
Par si grant force dous des laz en rompié
Sor lui s'areste et trait le brant d'acier
Mien escient ja en presist le chief. [2143-2152]

¹²⁰ Espressioni che equivalgono a «non vale nulla»: *Raoul de Cambrai*, v. 2318 ne li va un gant; *Aliscans*, v. 680 ne vaut une espaniere; *Aspremont*, v. 4230 ne pot valoir neant.

¹²¹ *Raoul de Cambrai*, v. 2634 lor fisent securance [li protessero]; *Couronnement de Louis*, v. 1055 fist al Turc guarison [lo protesse].

[Alion sprona dagli speroni d'oro puro e Richard, sullo scudo di quarti sotto l'umbone, lo rompe e lo perfora, il bianco usbergo rompe e smaglia, sul fianco sinistro scivola la lama della spada e il sangue sgorga da entrambe le parti, il buon cavallo si liberò del suo fardello, e gli speroni si riversano verso il cielo, la punta dell'elmo si impianta a terra e con tale violenza che i lacci si rompono, si ferma su di lui con la spada alzata. A lui avrebbe presto tagliato la testa, credo.]

Raoul de Cambrai:

Brandist la hanste del roit espié trenchant
Et fier G[ueri] sor son escu devant
Desoz la boucle le va tot porfendant
Bons fu l'auberc, ne l'empira noiant
Si bien l'empainst B[erniers] par maltalant
Qe de Gueri sont li arçon voidant. [3881-3886]

[Brandisce l'asta dell'affilato spiedo tranciante e colpisce Gueri sullo scudo davanti, sotto la bossa lo va tutto perforando, il suo usbergo resse bene e non fu rovinato e Guerri viene disarcionato.]

Aliscans:

Guion d'Auvergne encontra el chemin
Grant cop li done sor l'escu biauvoisin
Desoz la boucle li perçoie a l'or fin
Tot li desront son hauberc doblentin
Parmi le cors li mist l'espié fresnin
Tant com tint lance l'abati mort sovin
L'espié trest fors o le panon sanguin. [5457-5463]

[Incontra sul campo Guion d'Auvergne e grandi colpi gli infligge sullo scudo di Bouvais e lo perfora sotto la bossa d'oro fine. Poi distrugge il suo usbergo a doppia maglia e gli passa la lancia di frassino attraverso il corpo. Lo riversa di tutta la lunghezza della lancia e ritira l'arma con il pennoncello sanguinante.]

Le varianti della struttura sono soprattutto lessicali e formulari: c'è sempre un elemento (si tratta di semplici formule, avverbi aggettivi, participi) che nel verso introduttivo è posto alla fine, di seguito allo scudo¹²², e solo pochi esempi non amplificano il motivo del colpo sullo scudo. Preponderante è lo sviluppo del motivo attraverso la forma verbale oppure in combinazione con una formula (*desoz la boucle li perce*¹²³).

Il significato semantico delle varianti che compongono il motivo sono stereotipate e intercambiabili fra loro, sono espedienti attraverso cui la *chanson* può costruire il verso della giusta lunghezza metrica e conformarlo all'assonanza corretta e al ritmo voluto. M. Nagler fa notare che la formula,

¹²² Negli esempi riportati tali elementi sono tutti in fine di verso, sebbene sia la posizione canonica dell'elemento, in realtà essi possono scambiarsi di posto con il sostantivo *escu* antepoendosi ad esso: *Fiert le paien sur la vermeille targe* (Guglielmo, v. 909), *Granz cols se donent a mont sor les escuz* (*Couronnement de Louis*, v.1233).

¹²³ *Raoul de Cambrai*, v. 3791.

in realtà, si presenta come un insieme di corrispondenze fonetiche, sintattiche, lessicali, ritmiche, semantiche, le quali costituiscono, nello spirito del poeta orale, il modello soggiacente a tutte le occorrenze formulari, ogni formula, quindi, funzionerebbe come un allomorfa, del modello stesso¹²⁴. In questo modo, il cantore, o lo scriba, potevano sostituire senza il minimo inconveniente una variante con un'altra senza, per questo, alterare il testo¹²⁵.

L'importanza, infatti, non risiede nei termini, nel loro valore semantico, ma nell'idea che essi veicolano¹²⁶. Il motivo del colpo sullo scudo può svilupparsi mediante formule diverse (*desoz la boucle li perçoie a l'or fin, d'un ur en altre les freignent et deserrent, qu'il perceie maintentant*) tutte descrivono l'entità del danno e contribuiscono alla drammaticità della scena.

Lo stesso vale per le descrizioni delle armi: un usbergo a doppia o tripla maglia, una lancia robusta o tagliente, uno scudo grande o rinforzato implicano l'idea di un'arma forte e valente, la cui distruzione, metterà, certamente in luce, le qualità superiori dell'arma che ha avuto la meglio. Le formule stereotipe *ne li est guarant prod, ne valent un balois*¹²⁷ sintetizzano quest'idea di inefficienza delle armi nei confronti di quella nemica e celebrano, indirettamente, la superiorità dell'arma avversaria.

Le descrizioni ornamentali hanno la stessa valenza celebrativa. Corazza, elmo e scudo possono risplendere per il loro candore, o per le gemme e il carbonchio posti sull'elmo, l'usbergo per i filamenti dorati mentre lo scudo per le bordature e borchie d'oro, di cristallo. Tutti questi aspetti veicolano l'idea del lusso in quanto essi sono segni manifesti della forza di chi le possiede.

Sono numerose le scene introduttive alla battaglia che descrivono il bagliore delle armi e della loro ricca composizione:

Canzone d'Orlando :

E Sarrazins, ki tant sunt assemblez,
Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,
E cil escuz e cil osbercs safrez
E cil espiez, cil gunfanun fermez
Sul tes escheles ne poet il acunter
Tant en i ad que mesure n'en set. [1030-1036]

¹²⁴ M. Nagler, *Towards a generative view of oral formula*, in *Transactions of the American Philological Association*, XCVIII, 1967, p. 269-311, citato da D. Boutet, *La chanson de geste*, p. 132.

¹²⁵ *Ivi*, p. 133.

¹²⁶ *Ivi*, p. 94.

¹²⁷ La formula è frequente nell'epica francese, a differenza, per esempio, di quella spagnola e presenta sempre la medesima struttura "arma difensiva + non vale + oggetto di scarso valore", tale formula mettere in risalto l'inadeguatezza dell'arma difensiva, (P. Justel, *La carga de choque en la épica francesca y castellana*, «Revista de poética medieval», 25 (2011), pp. 175-198, p. 185).

[E dei pagani le schiere sterminate. Splendono gli elmi d'oro e di gemme ornati, scudi, spiedi, usberghi ricamati, i gonfaloni attaccati alle lance, le colonne non si potrebbero contare: ce ne sono tante che il numero non si sa.]

Canzone di Guglielmo :

Il n'i out celui de *blanc halberc* ne se veste
E de Saraguuce verz helmes en lur testes
D'or les fruntels e les flurs e les esses,
Espees ceintes, les branz burniz vers terre,
Les *bons* escuz tindrent as manveles,
Espee *trenchanz* e darz as poinz destres,
Chevals *coranz* d'Arabe suz lur seles. [221-227]

[Non c'è chi non vesta un bianco usbergo di Saragozza, verdi elmi in testa, d'oro i frontali, i fiori e le fasce, le spade cinte, le lame terse verso terra; per le maniglie tengono buoni scudi, spiedi taglienti e dardi nella destra; veloci cavalli d'Arabia sotto le selle.]

Le parti in corsivo mostrano la ricorrenza degli espedienti narrativi (aggettivi, avverbi, participi, formule) atti ad esaltare le qualità degli elementi bellici messi in campo, e quindi poste a sottolineare la forza e la potenza dell'esercito di cui la luminosità¹²⁸ è espressione.

Nello scontro, questa componente descrittiva non viene dimenticata e l'idea di forza e di potenza in essa veicolata è neutralizzata e annientata sotto i fendenti avversari.

Canzone d'Orlando :

E [Gerins] fiert Malpris de Brigal;
Sis bons escuz u dener ne li valt :
Tute li freint la bucle de cristal,
L'une meitiét li turnet cuntreval ;
L'osberc li rumpt etresquë a la charn,
Sun bon espiét enz le cors li enbat. [1261-1265]

[Su Malprimigi di Berbegallo or va, Gerino, e nulla lo scudo a quello vale: tutta gl'infrange la borchia di cristallo, e una metà per terra gli manda; l'usbergo rompe fino a toccar la carne, il buono spiedo dentro il corpo gli caccia.]

Anche il combattimento con la spada pone in risalto la decorazione dell'elmo, primo elemento su cui l'arma infierisce per poi proseguire la sua corsa.

Raoul de Cambrai :

¹²⁸ *Canzone d'Orlando*, v.1022-1023: Tanz blancs osbercs, tanz elmes flambius!/ Icist ferunt nos Franceis grant irur. [Quanti elmi e quanti usberghi luccicanti si scorgono! Sui nostri Franchi verranno con furore].

Et fier[t] R[aul] parmi l'elme *luisant*
Qe flors et pieres en va jus craventant-
Trenche la coife del bon hauberc tenant
En la cervelle li fait couler le brant. [2925-2928]

[E colpisce Raoul sull'elmo lucente e fiori e pietre preziose fa cadere, trancia la cuffia dell'usbergo e le cervella colano dalla spada.]

In questo esempio riportato, si riconosce una struttura simile a quella già presentata per il combattimento con la lancia: l'introduzione del colpo sull'arma difensiva, il motivo che ne amplifica la descrizione, la rottura dell'usbergo e il ferimento dell'avversario.

Il combattimento singolo con la lancia è molto più comune rispetto a quello con la spada, riservato soprattutto ai protagonisti principali della *chanson de geste*, e ai combattimenti che combinano le tipologie, con la lancia e con la spada, forma, quest'ultima, predominante in *Gormond et Ysembart* e nel *Couronnement de Louis*.

Il combattimento singolo con la lancia è molto più comune rispetto a quello con la spada, quest'ultimo riservato soprattutto ai protagonisti principali della *chanson de geste* mentre i combattimenti che combinano le tipologie d'arma (lancia, spada) risulta predominante .

Anche nel combattimento con la spada il motivo del danneggiamento dell'usbergo, quando è presente, viene di rado amplificato, più spesso viene soddisfatto in un verso unico, per lo più mediante la formulazione verbale e la variante metonimica.

L'attenzione si focalizza, infatti, soprattutto sul colpo di spada che si abbatte sull'elmo e sul risultato dell'azione, spesso piuttosto cruenta e violenta. In battaglia, al culmine dell'esaltazione, il guerriero sferza terribili colpi che solo la prontezza di spirito¹²⁹, l'intervento divino¹³⁰, un colpo non bene assestato¹³¹ o la resistenza dell'armatura¹³² impedisce al cavaliere di uccidere, al primo assalto, l'avversario.

¹²⁹ *Raoul de Cambrai*, vv. 2386-2391: Et fiert Ernaut sor son elme a or mier,/ qe flors et pieres en fait jus trebuchier/ S'or n'eüst trait/ E[rnaus] son chief arier,/ fendu l'eüst G[ueris] dusq'el braier. [E colpisce Ernaut sull'elmo d'oro puro, fiori e pietre preziose ha fatto cadere. Se Ernaut non avesse tratto indietro la testa Gueri l'avrebbe tranciato fino alla cintura.]

¹³⁰ *Canzone d'Orlando*, vv. 1313-1317: Le cheval brochet, vait ferir/ L'escut li freint suz la bucle d'or mer,/ lez le costét li conduist su espiét./ Deus le guarit, qu'el le cors ne l'ad tuchét./ La hanste fuisset, mie n'en abatiét. [Il cavallo sprona e va a colpirlo, lo scudo fende sotto la bossa d'oro puro, lungo il costato gli fa scivolar lo spiedo. Dio lo salvò, ché il corpo non lo prese: gli ruppe l'asta però non lo abbatte.]

¹³¹ *Gormont et Ysembart*, vv.19-24: sil fiert sur sun escu, devant/ qu'il perceie maintenant/ l'alberc desmaillet e desmet/ passé li at joste le flanc/ mais nen abat nient de sanc,/ ne de son cors ne li fist dam. [lo colpisce davanti al suo scudo che immediatamente glielo spezza; rompe e spezza le maglie dell'usbergo lo ha attraversato al fianco ma non ne fa uscire affatto il sangue né gli arrancò danno nel suo corpo.]

¹³² *Couronnement de Louis*, vv. 2593-2610: Il tint l'espee, dont li branz fu d'acier/ on veit Guillelme durement le requiert/ grant colp lidone par/ mi l'elme vergié/ que flors et pieres en a jus trebuchié/ ne fust la coife del blanc halberc doblie/ Cuens Aimeris fust senz cel eritier. [Tiene fra le mani la spada di cui la lama è d'acciaio. Infligge a Guillaume un colpo così duro sull'elmo rinforzato da bande metalliche che fa cadere a terra pietre e ornamenti Se non ci fosse stata la cuffia dell'usbergo brillante a doppia maglia il conte Aimeri non avrebbe più avuto il suo erede.]

La forza e la brutalità dell'attacco si esprimono al loro massimo grado nell'epico colpo di spada in cui l'arma, terribile ed eccezionale, non conosce ostacoli e prosegue la sua corsa tranciando senza fatica, cavaliere, sella e cavallo. Questa forza iperbolica è riservata solo a pochi eroi epici e alle loro famigerate spade, Altachiara, Durendana e Gioiosa.

Canzone d'Orlando :

Tient Durendal, qui plus valt que fin or;
Vait le ferir li bers, quanquë il pout,
Desur sun elme, ki gemmët fut ad or
Trenchet la teste, e la bronie e le cors,
La bone sele, ki est gemme[e] ad or
E al cheval parfundement le dos ;
Ambure ocit, ki que l blasme [u] qui l lot. [1583-1589]

[Tiene Durendala che vale più dell'oro e va a colpirlo quanto più forte può di sopra all'elmo che ha gemme nell'oro gli taglia il capo, la corazza e il corpo e la buona sella, che pure ha gemme d'oro ed al cavallo profondamente il dorso Entrambi uccide, che lo biasimino o no.]

Questo esempio riassume tutti i motivi che Ashby-Beach ha delineato nel suo ideale schema di sviluppo del motivo dello scontro singolo alla spada, prevedendo tra le sottocategorie anche la rottura della sella e del cavallo.

La sintassi converge subito l'attenzione sulla spada, Durendana, vera protagonista della scena, a cui si dedica l'intero verso introduttivo: al nome è riservato il primo emistichio, luogo privilegiato del verso, mentre nel secondo compare una frase formulare atta a esplicitare l'inestimabile valore. Questa posizione privilegiata del verso è spesso riservata a Durendana e alle altre spade, belle e terribili, a lei equivalenti come Altachiara, che si ritrova sempre nella *Canzone di Orlando*, v. 1953 *Tient Halteclere, dunt li acer fut bruns* [Tiene Altachiara di cui bruna è la lama]. Tale posizione privilegiata è riservata non solo nel solo ambito della *Canzone di Orlando* ma anche in altri testi: Durendana in *Aspremont* (v. 2944: *Tin Durendal et va ferir Rainnier* [Tiene Durendana e ferisce Rainnier]), Gioiosa nel *Couronnement de Louis*, (v. 2576: *Il tint Joiose al riche brant d'acier* [Tiene Gioiosa, dalla preziosa lama d'acciaio]), e in *Aliscans* (v. 1211: *Puis tret Joieuse au pont d'or noielé* [Poi trae Gioiosa dal pomello d'oro niellato]).

La prominenza stilistica e sintattica della spada manifesta l'importante valore che l'arma rivestiva nella cultura cavalleresca. La spada è l'arma del cavaliere per eccellenza, donata il giorno dell'investitura: essa è il segno di appartenenza alla classe militare e simbolo di potere. La spada è l'arma del cavaliere e Orlando rimprovera Oliviero quando, durante lo scontro, si accorge che il compagno ha preferito utilizzare il troncone della lancia piuttosto che la spada e lo incoraggia, ad utilizzare l'arma, appunto, più

consona alla battaglia, e Oliviero mostra Altachiara “da bravo cavaliere”¹³³.
La medesima espressione compare nella *Canzone di Guglielmo*:

Gui **traist l'espee**, dunc fu chevaler ;
La mure en ad cuntremunt drescé ,
Fert un paien sus en le halme de sun chef,
Tresque al nase li trenchad e fendit,
Le mestre os li ad colpé de chef
Grant fud li colps e Guiot fu irez
Tut le purfend desque enz al baldré
Colpe la sele e le dos del destrer
En mi le champ en fist quatre meitez [1843-1851]

[Gui trasse la spada, fu buon cavaliere; ha alzato in alto la punta, colpisce un Pagano sull'elmo lo recide fino al nasale e l'osso maggiore del capo gli taglia, grande è il colpo e Gui, furioso, tutto lo fende fino alla bandoliera taglia la sella e la schiena del destriero in mezzo al campo ne fa quattro metà]

La spada è, ancora una volta, posta in primo piano e animata dall'ira di Gui, così da diventare quel terribile strumento di morte che non conosce limiti, e tutto del nemico trancia, cavallo compreso. Il colpo epico è la manifestazione più brutale del furor guerriero: la furia si attua proprio attraverso una esaltazione delle proprie forze, un superamento dei limiti umani che porta al raggiungimento di un invasamento e di un furore superiori¹³⁴. La ferocia è l'elemento costitutivo della società guerriera e si può far risalire direttamente all'insieme dei valori che «l'antica cultura germanica precristiana ha trasmesso al ceto di guerrieri medievali, eredi naturali di una determinata concezione del mondo e dei rapporti di forza che lo regolano»¹³⁵.

A questa pratica “distruittiva” del nemico si può leggere un aspetto più profondo legato alla sfera religiosa e alla sacralità della guerra propria dei popoli germanici. La distruzione delle armi era una pratica comune nelle popolazioni nordiche che aveva il fine di annullare le sue funzionalità¹³⁶. Scudi, spade e elmi venivano rotti durante la cerimonia funeraria per poter essere poi inumati assieme al defunto e impedirgli di poter ritornare dal

¹³³ *Canzone d'Orlando*, 1360-1369 : Ço dist Rollant : «Cumpainz, que faites vos ?/ En tel bataille n'ai cure de bastun ;/ Fers e acers i deit avoir valor./ U'st vostre espee ki Halteclere ad num ?/ D'or est li helz e de cristal li punz »./ «Ne la poi trare», Olivier li respunt,/ «Kar de ferir oi jo si grant bosoign». Danz Olivier trait ad sa bone espee/ que ses cumpainz li ad tant domandee, /e il li ad cum cevaler mustree. [Così disse Orlando: «Amico cosa fate? In una battaglia tale un bastone non vi serve a nulla; solo ferro e acciaio hanno valore. Dov'è la vostra spada che Altachiara si chiama? D'oro ha l'elsa e di cristallo la punta.», «Non l'ho potuta estrarre»rispose Oliviero, «Perché avevo urgenza di colpire», Sire Oliviero trae la sua buona spada che tanto gli ha domandato il compagno, e gliela mostra da bravo cavaliere.]

¹³⁴ G. Chiesa Isnardi, *Il lupo mannaro come superuomo*, in «Il mito del superuomo ed i suoi simboli nelle letterature moderne» La Nuova Italia Firenze, pp.11-37, p.22.

¹³⁵ E. Pezzi, *Gioia d'amore e gioia di guerra*, p. 96.

¹³⁶ M.C. Rovira Hortalà, *Las armas-trofeo en la cultura ibérica:pautas de identificación e interpretación*, in «Gladius», 19 (1999), pp. 13-32, p. 23.

mondo dei morti e utilizzarle per apportare la propria vendetta¹³⁷. La distruzione delle armi nemiche, oltre a simboleggiare la distruzione del simbolo di autorità e identità del nemico, faceva parte del rituale conseguente la battaglia; le armi, così deformate e danneggiate, venivano offerte alla divinità come forme di ringraziamento e come offerte votive¹³⁸. Molte culture alla pratica della distruzione delle armi integrano quella della mutilazione dello sconfitto. Le mani e le teste, in particolare, dei guerrieri sconfitti simboleggiavano la forza del nemico vinto, e venivano esibiti come trofei e offerti alla divinità, usanza propria soprattutto dei Celti, dei Gallesi e degli Iberici¹³⁹.

Il nemico veniva così consacrato, nel corpo e nelle armi, alla divinità dei vincitori come elemento votivo e forma di ringraziamento della vittoria ottenuta. Nelle culture antiche, infatti la guerra rientrava fra i culti religiosi, e veniva regolata da riti e cerimonie poiché essa stessa veniva considerata una forma di sacrificio umano consacrato alla divinità a cui si chiedeva protezione e vittoria. L'offesa del corpo e delle armi fa parte quindi delle consuetudini della guerra e vengono ritualizzate come forma di culto.

Questo aspetto sacrale della guerra è proprio dei popoli guerrieri e nemmeno l'epica fa differenze descrivendo cristiani e saraceni animati dalla stessa passione, dallo stesso furor inebriante che conferisce anche al pagano la forza terribile.

Couronnement de Louis :

Et trait l'espee qui li pent al giron
 Et fiert Guillelme par tel diviesion
 Que le nasel et l'elm li desront
 Trenche la coife de l'alberc fremillon
 Et le chevels li trenche sor le front
 Et de son nes abat le someron
 Maint reprovier en ot puis li frans om
 Li cols devale par de desus l'arçon
 Que del cheval li a fait dous tronçons
 Li cols fu grenz si vint de tel randon
 Que treis cenx mailles en abat el sablon
 L'espee vole hirs des main al gloton
 Li cuens Guillelmes salt en piez contre mont. [1036- 1056]

[E trae la spada che pendeva al fianco e colpì G. con una tale forza che fende il nasale e l'elmo trancia la cuffia dell'usbergo scintillante, gli taglia i capelli sulla fronte e gli abbatte l'estremità del naso ciò valse molte beffe al nobile cavaliere, la spada scivola sopra il cavallo e ne fa due tronconi, il colpo fu così forte e

¹³⁷ L. Brunaux, *Guerre et religion en Gaule. Essai d'anthropologie celtique, éditions errance, Saint-Germain-du-Puy, 2004, p. 113.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ M.C. Rovira Hortalà, *Las armas-trofeo en la cultura ibérica, p. 26.*

violento che ne fa volare trecento maglie sulla sabbia e la spada scappa di mano al fellone.]

Il combattimento con la spada presenta una struttura piuttosto costante. Che la spada venga tratta o meno (*treit/prist l'espee*), la dinamica si sviluppa sempre allo stesso modo: l'arma si abbatte sull'elmo o sulla testa dell'avversario, introducendo, nella maggior parte dei casi, una specificazione dell'entità del fendente. L'impatto può essere fatale o meno.

Aliscans :

Puis **tret Joieuse** au pont d'or noielé
Par maltalant **vet ferir** Tempesté
Amont sor l'elme qu'il ot a or jemé
Pierres et flors en a jus craventé
Ne vaut le cercle un denier moneé
Jusqu'anz el piz a le brant devalé
Del bon cheval l'a jus mort enversé. [1211-1218]

[Poi trae Gioiosa dal pomello d'oro niellato, e va a colpire con impeto Tempesté sulla sommità dell'elmo gemmato d'oro, pietre preziose e fiori cadono a terra, non valgono a nulla i cerchi e la spada continua la sua corsa fino al petto e lo abbatte, morto, giù dal cavallo.]

Raoul de Cambrai :

Il fiert Gerart l'Espanois au fier vis
Desor son elme qi est a flor de lis ;
Li cercles d'or ne li vaut un tapis :
Trenche la coife de son hauberc treslis
Deci as dens li a tout le branc mis
Mort le trebuche de bon destrier de pris. [3274- 3279]

[Colpisce Gerard lo spagnolo da viso fiero sull'elmo che è a fiori di giglio, i cerchi d'oro non valgono nulla trancia la cuffia dell'usbergo a tripla maglia e fino ai denti gli arriva il brando e morto lo abbatte dal cavallo di pregio.]

Oltre all'elemento decorativo e alle frasi formulari, messe in evidenza nel testo dalle sottolineature e dal corsivo, ritroviamo la medesima struttura osservata nel combattimento alla lancia; il verbo *ferir* introduce il colpo sull'elmo, elemento posto nel verso successivo accompagnato dall'elemento decorativo, e si sviluppa il motivo specificando l'entità dei danni inferti, nel primo caso, e constatando l'inefficienza dell'elmo, nel secondo.

Tra le formule più comuni che specificano l'entità dei danni riportati dall'elmo si trova *flors et pierres en a jus*, il cui uso ricorrente all'interno di *chansons de geste* differenti, la inseriscono nel repertorio epico. La ricorsività di tale formula implica la ripetizione un'identica struttura sintattica:

Canzone d'Orlando :

Tient Halteclere, dunt li acer fut bruns,
Fiert [l'Algalife] sur l'elme a or agut,
«Perres» e flurs an acraventet jus. [1953-1957]

[Tiene Altachiara e col la lama bruna prende il Califfo sull'elmo d'oro, aguzzo, ne fa cristalli e fiori andare giù.]

Couronnement de Louis :

Il tint l'espee, dont li branz fu d'acier
On veit Guillelme durement le requiert
Grant colp li done par mi l'elme vergié
Que flors et pierres en a jus trebuchié. [2593-2610]

[Tiene fra le mani la spada di cui la lama è d'acciaio. Infligge a Guilleume un colpo così duro sull'elmo rinforzato da bande metalliche e fa cadere a terra pietre e ornamenti.]

Raoul de Cambrai :

Il a sachié son bon branc esmolu;
Le fil G[ueri] fiert parmi l'elme agu
Que flors et pieres en a jus abatu. [2440-2443]

[Alzò la buona spada affilata, il figlio di Gueri colpì sull'elmo appuntito e fece volare a terra fiori e pietre preziose.]

Aliscans :

Del branc forbi se sot mout bien aidier
Baudus feri parmi l'elme vergier
Pierres et flours en fist jus trebuchier. [5480-5483]

[Si sono molto ben aiutati con la spada affilata, Baudus colpisce sull'elmo rinforzato e fa cadere a terra fiori e pietre preziose]

In tutti gli esempi riportati, la struttura, con qualche variante lessicale, si presenta pressoché identica; solo *Aliscans* non riporta il primo verso in cui i cavalieri traggono la spada, ma per il resto tutti introducono il colpo con la formula *fiert/ grant colp li done+ parmi/sur/ +elme+* aggettivo seguito, nel verso successivo, dal motivo ornamentale.

Le canzoni che non presentano questa formulazione sono la più anziana, *Gormond et Ysembart* e la più tarda del gruppo di *chanson de geste* analizzate in questo lavoro, *Girart de Roussillon*. Quest'ultima predilige in modo quasi assoluto il combattimento con la lancia e pochissimi sono, infatti, gli esempi del combattimento con la spada che altresì non presentano una struttura simile.

Lo *Charrois de Nîmes*, invece, non presenta alcun combattimento con la spada, mentre nella *Prise d'Orange* sono presenti solo due episodi che però non implicano il motivo del colpo sull'elmo ma solo i danni inflitti al corpo¹⁴⁰.

Come *Girart de Roussillon* anche *Aspremont* non presenta molti combattimenti con la spada, i quali sviluppano l'episodio concentrando l'attenzione sui danneggiamenti della testa e del corpo avversari piuttosto che sull'elmo. Tuttavia, nei 11172 versi del testo, si possono trovare due occasioni in cui si attualizza il motivo: in uno di essi si ripresenta una struttura analoga alle precedenti ma con un diverso sviluppo del motivo:

Il trait Cortain, si il vint au devant
Grant cop li done sur le hïame luissant
Trestot le cercle li ala porfendant. [3991-3993]

[Trae Cortana e raggiunge il cavaliere, un gran colpo gli infligge sull'elmo splendente e perfora i cerchi.]

Sebbene la formula *Pierres et flours en fist jus trebuchier* non venga rispettata, la struttura su cui si sviluppa l'episodio rimane invariata: il colpo viene anticipato dalla formula *fiert/ grant colp li done+ parmi/sur/ +elme+* aggettivo, per poi ampliare l'immagine con i danneggiamenti sull'elmo.

Anche *Gormond* seppur, nei frammenti pervenutici, non presenti alcun caso in cui la formula *Pierres et flours en fist jus trebuchier* compare, ripropone la stessa struttura con una variante del motivo:

Gormond et Ysembart :

Par le resnes prist le destrier;
Entre les dous arçons s'asiet ;
En sun poign tint le brant d'acier ;
Tut fut sanglez e enoschés,
De Sarrazins envermeilliés.
Al rei Gormont brochant en vient ;
Sil fiert sur sun helme vergié
Que les cuiriens en abatiét ;[336-343]

[Afferra il destriero per le redini, si siede fra i due arcioni; nel suo pugno tiene il brando d'acciaio; era tutto sanguinante e intaccato, reso vermiglio dal sangue dei Saraceni. Arriva spronando verso il re Gormond e lo colpisce sul suo elmo rigato, che ne fa cadere le corregge.]

Allo stesso modo *Guglielmo*:

Gui traist l'espee, dunc fu chevaler ;
La mure en ad cuntremunt drescé ,
Fert un paien sus en le halme de sun chef,
Tresque al nasel li trenchad e fendit. [1843-1846]

¹⁴⁰ *Prise d'Orange*, v. 1003 e v. 1841.

[Gui trasse la spada fu buon cavaliere; ne ha drizzato in alto la punta, colpisce un Pagano sull'elmo lo recide fino al nasale.]

In quest'ultimo esempio, nella formula *fiert/ grant colp li done+ parmi/sur/ +elme+* aggettivo, l'aggettivo viene sostituito da *de son chef*, una variante della sintassi che non impedisce alla struttura di riproporsi e ampliarsi nel verso successivo, dedicato al motivo dei danni all'elmo.

Tutti questi esempi ripropongono il motivo in uno stesso schema, in cui la variante è evidentemente allomorfa del motivo stesso sottinteso. Lo schema prevede la presentazione dell'arma, l'introduzione del fendente attraverso la formula *fiert/ grant colp li done+ parmi/sur/ +elme* e il successivo verso che amplia il motivo, introducendo un motivo supplementare riguardante sempre i danni riportati o mancati sull'elmo.

La distruzione della panoplia avversaria è, come abbiamo potuto constatare, un carattere fondamentale dello scontro epico. Oltre al suo significato prettamente strumentale, l'armatura ha un'importante valenza simbolica. Armi e armatura non sono solamente degli strumenti funzionali ma soprattutto sono rappresentativi del cavaliere, del suo stato, del suo emblema: se celebrarla significa celebrare indirettamente il guerriero nella sua forza e nella sua terribile bellezza manifesta, la sua distruzione sottintende l'annientamento dell'avversario, della sua forza e della sua identità guerriera. L'attenta descrizione della vestizione del guerriero o la semplice descrizione dei paramenti indossati alla vigilia della battaglia trova la sua corrispondenza nella descrizione della loro distruzione: tanto è precisa e attenta la presentazione del guerriero tanto è violento e distruttivo il combattimento.

Se nelle *chansons de geste* più antiche la descrizione dell'armamento dei contendenti viene raramente posta come introduzione allo scontro che si svolge nei versi successivi, nel *Raoul de Cambrai* tale aspetto si farà più ricorrente per poi approdare a delle vere e proprie descrizioni dell'abbigliamento in *Aliscans*, *Aspremont* e *Girart de Roussillon*. Formule come *bien fu arméz*, *armes ot beles*, *de beles armes molt bien aparillié* sono frequenti nel *Raoul*, esse precedono lo scontro. Tale espediente permette di mettere in evidenza la temibilità dell'avversario che non è semplicemente armato ma *bene* armato, con armi *belle* e quindi efficienti. L'insistenza sull'equipaggiamento e la valenza del cavaliere, amico o nemico, quindi, celebrano, in modo indiretto, sia il guerriero portatore di tale equipaggiamento, incutendo terrore e rispetto nell'avversario, sia, d'altro canto, al cavaliere che avrà ragione di lui in battaglia.

Aspremont :

Ez vos Hiaumont sor .i. destrier d'Espaigne ;
Haubert ot bon et de molt riche ovraigne
Li pan sont d'or, de l'uevre d'Alemaigne

Hiaume ot a or et molt tres riche anseigne
 Pieres i ot, quivaloient bien .i. reigne.
 Es prez fremist ou il ot mainte anseigne
 De lui vengier ne set ou il se preigne
 Devant paiens vient contreval la plaigne
 Et fiert Antiaume le seignor de Cartaigne ;
 N'a si bone arme qui le cop li detiegne
 Parmi le cors li fait passer l'anseigne
 Mort le trestorne, n'i a celui nel plaigne. [3943-3954]

[Ecco Eaumont sul suo cavallo di Spagna; ha un solido usbergo, molto riccamente lavorato; i panni sono dorati, è stato forgiato in Almagna, il suo elmo è dorato e le sue insegne belle: sul casco ci sono delle pietre che valgono un regno. Freme di colera nel prato dove si trovavano numerose insegne non sa da dove iniziare la vendetta. Eccolo dei pagani che scendono attraverso la piana: colpisce Antiaume, il signore di Cartagine: le sue armi non sono così buone per resistere al colpo; gli fa passare l'insegna attraverso il corpo e lo abbatte giù, morto: tutti lamentano la sua morte.]

In *Girart de Roussillion* è molto frequente:

Sobre un cheval movent de Conpostele.
 A vesti son auberc, clar estencele,
 Qui ne peise abassaz une gonele
 Vassaus qui l'a el dos de mort non sele.
 Folchers venc [a]poignant per la verzele,
 Qui grant chevalerie quiert e apele.
 E se il la demande, vez li molt bele ;
 Fiert Folchers en la targe, qu'ab aur marele,
 Si que tote li fant e l'escantele ;
 Mais l'aubers est tan fors ne desclavele.
 E Folchers fiert si lui en la forcele,
 Tot li trence le cors sos la mamele,
 E crebentet lo mort loing de sa sele. [2740-2753]

[Su di un rapido cavallo di Compostelle, è rivestito del suo usbergo scintillante che pesava meno di una tunica, il guerriero che lo porta non credeva di affrontare la morte. Avanza sul prato, spronando il cavallo in cerca di grandi imprese. E dal momento che lo richiede sarà ben servito: ecco arrivare Rotrou, signore di Nivelles la cui cotta è solida, di maglie resistenti. Fouchier da parte sua lo colpisce in pieno petto e gli attraversa il corpo sotto il seno e lo fa cadere a terra, lontano dal cavallo, morto.]

In *Aliscans*, uno degli esempi descrittivi più estesi che precedono il combattimento è quello del pagano Aérofle che si appresta a sfidare Guillaume. Scorti fra la mischia, i due si incontrano e la narrazione rallenta drasticamente, concentrandosi sulla lunghissima descrizione dell'armamento pagano:

De chieres armes ot son cors adoubé
 Et en son dos un blanc hauberc safré
 Totes les manche set le cors ot ollé
 De chieres pierres qui gietent grant clarté
 En son chief ot un chapel enfermé
 De cuir de tacre bien bolli et serré
 Et, par desore, son vert elme jemé
 A XXX laz qui tot sont botoné
 El nasel ot un charabuclé soudé
 Qui plus leluit que nul cierge enbrasé.
 En son col ot un fort escu bouclé,
 D'or et d'azur richement peinturé,
 Et de sinolpe par grant nobilté
 Quatre lions i avoit tresgité
 Et un dragon sor le pomel levé.
 De bandes d'or ot un escu lité
 Et d'aqueton et de cerf enarmé.
 La guige en fu d'un chier poile roé.
 Que vos diroie del paien deffaé ?
 A grant merveille ot bien son cors armé :
 En son poing tint un grant espié quarré
 Dont l'alemele ot un espan de lé,
 Le fer devant agu et afilé.
 D'un mal serpent l'avot envenim.
 N'est hom en terre, se l'en s'voit navré,
 Que maintenant n'eüst le cuer crevé.
 Ceinte ot l'espee au pont d'or esmeré.
 N'a si grant home en France le regné,
 Si l'avoit ceinte au flanc par le baudré,
 Que sor la terre ne traïnast plein pié ;
 Une toise ot, ce dit on par verté.
 Rois Plantamo la dona Salatré.
 Et Salastré lo rois d'antiquité,
 Si la dona l'amiré Aceré
 Par nom d'acorde de so frer Morré
 Qui il avoit le chief del bu sevré.
 Tant a l'espee de roi en roi alé
 Que or l'acil qui maint home a maté
 Et en bataille maint estor a finé :
 C'est Aarofles, le frere Desramé,
 Le plus fiers Turs dont onques fust parlé.
 Le Sarrazi fu mout de mal pensé.
 Desoz lui ot tel destrier amené
 Qui porteroit .II. chevaliers armé
 De plein eslés tote jor ajorné.
 Ne l'en bastroient li flanc ne li costé,
 Ne poil de lui n'en seroit tressué.
 Avec tot ce est de si grant biauté

Ja n'en avroie la moitié aconté. [1429-1477]

[È addobbato di armi di gran valore e riveste un'armatura bianca ornata di fili d'oro tutte le maniche e la tunica sono bordate di pietre preziose di grande splendore, sulla testa una cuffia spessa di cuoio bollito e compresso, sopra, il suo verde elmo gemmato, con trenta lacci tutti ben fissati. Sul nasale aveva fissato un carbonchio più brillante della luce di una candela. Al suo collo pendeva un solido scudo bombato, riccamente ed elegantemente dipinto d'oro d'azzurro e di vermiglio. Quattro leoni erano cesellati e un dragone si staccava sull'umbone centrale. Questo scudo era bordato d'oro, le cinghie erano di stoffa bianca e cuoio di cervo, le bretelle in seta preziosa decorata con rosoni. Che altro aggiungere su questo pagano miscredente? Aveva delle armi offensive straordinarie: teneva in pugno una grossa lancia di cui il ferro aveva una spanna di larghezza con una punta affilata e avvelenata con il veleno di un pericoloso serpente. La sua ferita spacca immediatamente il cuore di qualsiasi uomo. Portava al fianco una spada dal pomello d'oro puro che, fissata al cinturone dell'uomo il più potente di Francia, l'avrebbe trascinato a terra d'un piede: ella era lunga una tesa, secondo quello che dicono. Il re Platamor l'aveva donata a Salastré e costui, un re dei tempi antichi, a l'emiro Aceré in cambio della pace, dopo che ebbe tagliato la testa del fratello Morré. La spada è stata trasmessa di re in re fino a colui che la possedette, il quale vinse tanti uomini e riportò tante vittorie in battaglia, Aérofle, il fratello di Desramé, il turco il più feroce mai menzionato. Questo saracino aveva lo spirito perverso. Era venuto su un destriero capace di portare a piena velocità due cavalieri armati senza che uno solo dei suoi crini fosse bagnato di sudore. E poi, questo cavallo era di una grande bellezza che mi troverei in difficoltà nel descriverne anche solo la metà.]

Dopo aver dato un giudizio generale sulle armi, l'armatura e la loro descrizione si sviluppa nella sua struttura canonica: dalla testa (elmo, cuffia e usbergo) allo scudo per poi passare alla spada e al cavallo. Ogni elemento viene ampliato sfruttando i motivi tipici: materiale dell'arma, qualità estetiche, origine e storia dell'arma ed eccezionalità. Il gusto della descrizione raggiunge, in questo esempio uno sviluppo eccezionale, proporzionato alla durata del combattimento. In quattro sequenze, il duello si dipana in novantasette versi: dapprima, il combattimento alla lancia, in seguito quello alla spada. Entrambi i guerrieri non si risparmiano lanciandosi in terribili affondi. Gli espedienti narrativi che strutturano l'intero duello ricorrono alle tipologie formulari già incontrate in precedenza in sviluppi più circoscritti. Tutto è funzionale alla celebrazione della forza di entrambi i contendenti attraverso il prodigioso colpo epico che si abbatte reciprocamente sull'equipaggiamento avversario.

Il combattimento si articola in espedienti più o meno fortemente caratterizzati e strutturati, ciò non impedisce un certo grado di autonomia dimostrata dalle innumerevoli varianti che spingono l'articolazione del tema verso ogni sua possibilità di sviluppo, senza però perdere mai di vista il modello ispiratore, colui che permette il riconoscimento del motivo e

l'appartenenza al genere epico. Indubbio che, oltre al repertorio epico, le canzoni più rappresentative, *Canzone d'Orlando in primis*, hanno giocato un fondamentale spirito emulativo che ha comportato l'iterazione di formule, stereotipi, che poi, l'uso stesso in canzoni posteriori, hanno decretato l'affermazione del motivo o della formula¹⁴¹. Il genere epico quindi conosce un repertorio che si espande e si modella in base alle influenze, alle consuetudini e ai gusti sia del cantore che del pubblico, senza mai perdere quel carattere strutturato e formale che lo caratterizzano.

¹⁴¹ E. Hoepffner, *Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste*, in «Studi Medievali», 4 (1931), pp. 233-258, p. 16.

La rappresentazione delle armi nel combattimento cavalleresco: le *roman*

Il romanzo, nelle sue forme e nelle sue strutture, appare molto diverso rispetto la *chanson de geste*, unico genere narrativo che lo abbia preceduto¹⁴².

Sebbene *chanson de geste* e *roman* conservino uno sfondo sociale comune, muovendosi entrambi in un mondo animato da classi guerriere, di cui si riportano i conflitti interni ed esterni, essi presentano due diversi ideali cavallereschi. Se la *chanson de geste* è ancora legata alla concezione classica del guerriero, il *roman* reinterpreta l'antichità in una nuova chiave cortese e cavalleresca diventando, così, uno strumento della costruzione di una nuova coscienza dello "stato" nobiliare¹⁴³. Il ruolo sociale e giuridico della cavalleria si afferma alla fine dell'XI secolo e soltanto ora essa si presenta come un gruppo coerente, compatto, che, sempre più, sanciscono l'appartenenza a questo gruppo d'élite annesso ai gradi superiori della nobiltà laica¹⁴⁴. Il romanzo, quindi, presenta una nuova determinazione della cavalleria non più ispirata a ideali universalmente condivisibili, popolari, ma agli «ideali universalistici di un ceto»¹⁴⁵.

I diversi contesti socio-culturali con cui il cavaliere è entrato in stretta relazione, gli dà la possibilità di affinare arti che esulano dal campo militare più confacenti alla socievolezza della vita di corte¹⁴⁶. L'ambiente cortese comporta una sorta di "addomesticamento" del guerriero che affina le proprie maniere e le forme di convivenza; si assiste al connubio della *cortoisie* e delle qualità guerriere (coraggio, prodezza e forza) che il romanzo offre come un ideale elevato mai completamente raggiungibile¹⁴⁷.

Tuttavia, un cavaliere, per quanto cortese e raffinato, rimane pur sempre un guerriero; il gioco delle armi, rappresentato dal torneo, e lo scontro rimangono i campi prediletti a cui il cavaliere non rinuncia. Una citazione di Taine, riportata in *Autunno nel medioevo* di Huizinga, spiega questo bisogno del cavaliere di mettersi alla prova come espressione dell'orgoglio umano: «tra i sentimenti profondi dell'uomo, non ce n'è che sia meglio disposto a trasformarsi in integrità, patriottismo e coscienza, perché l'uomo è fiero, ha bisogno del suo proprio rispetto, e, per ottenerlo, è tentato di meritarlo»¹⁴⁸.

¹⁴² M. Zink, *La letteratura francese del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 73.

¹⁴³ E. Köhler, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, in «Medioevo romanzo», 3 (1976), pp. 321-344, p. 326.

¹⁴⁴ G. Duby, *Les origines de la chevalerie*, in *Ordinamenti militari in occidente nell'Alto Medioevo* Atti del Congresso di Spoleto 1967, vol. II, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1968, pp. 738-761, p. 743.

¹⁴⁵ E. Köhler, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, p. 326.

¹⁴⁶ T. Szabó, *Dal mito della cavalleria al mito della corte*, p. 348.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp.364-365, p. 365: Szabó indica, come miglior esempio di incontro dell'elemento militare con quello cortese, il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione: «Baldassar Castiglione fonde in un nuovo ideale, incarnato nella figura socialmente dominante del cortegiano, i valori della società aristocratico-cavalleresca e la nuova visione umanistica dell'uomo. L'autore infatti, in un dialogo fecondo con i suoi amici, adatta a una nuova realtà sociale le virtù che nei romanzi cavallereschi si rifanno a una visione da sogno e di fiaba, e in tal modo le eleva a norme vincolanti».

¹⁴⁸ J. Huizinga, *Autunno nel medioevo*, Bur, Milano 1998, p. 88.

Il merito in questione, in un contesto militare, lo si acquista, o meglio, lo si conquista, sul campo. Sia nell'epica che nel romanzo la dimostrazione del proprio valore, avviene in battaglia, maneggiando le proprie armi, infliggendo colpi e subendoli, senza soccombere; che sia un torneo o una guerra poco importa, il gioco della guerra è un'esperienza autentica e coinvolge l'aspetto più "barbaro" del guerriero. In battaglia il cavaliere esprime le sue virtù "primordiali", forza fisica, coraggio e destrezza in tutta la loro essenza.

Se il fulcro dell'azione, nella *chanson de geste*, è la guerra e la vicenda si sviluppa interamente in essa, nel *roman*, il "luogo" privilegiato dello scontro è l'*aventure*. La figura solitaria del cavaliere errante, che Chrétien ha quasi completamente inventato, si getta nella *quête*¹⁴⁹ che da avvio all'avventura cavalleresca, la quale consiste in un itinerario verso la gloria, la virtù, l'autentica cortesia, scandito da episodi che si concludono (quasi) sempre con il combattimento¹⁵⁰. Solo il superamento di queste "prove" possono portare il protagonista del romanzo arturiano all'autoaffermazione diventando, così, un modello di identificazione¹⁵¹.

L'azione del romanzo si concentra, nel tempo e nello spazio, attorno ad un singolo personaggio centrale, il quale, si muove in un mondo atemporale, carico di significati di misteriosa evidenza, in cui regna l'equilibrio; garante della stabilità di questo mondo è re Artù, arbitro dei valori della cavalleria e dell'amore¹⁵². In questo quadro di stabilità politica l'equilibrio viene minacciato dalla presenza di individui, spesso cavalieri felloni, vendicativi, o appartenenti ad un mondo oltremondano o creature mostruose, che richiedono l'intervento di un cavaliere dotato di eccezionale forza fisica e morale, destinato a ristabilire l'equilibrio. Nel combattimento il cavaliere romanzo si presenta nel suo ruolo di eletto, in esso, infatti, rileva le sue doti eccezionali e decreta la sconfitta della minaccia, riportando l'ordine nella società e procedendo ad una sua progressione di crescita¹⁵³ ad ogni prova superata dell'avventura. Questa prospettiva ci permette di mettere in luce la particolare prerogativa dello scontro armato all'interno del romanzo: l'affermazione e la crescita del cavaliere dal punto di vista morale, sociale e politico.

L'azione cavalleresca è radicalmente "privatizzata" volta all'avventura del singolo individuo che ricerca il proprio ruolo all'interno della società. Siamo ben lontani dai campi di battaglia epici in cui si esaltano la potenza e la forza di interi eserciti che si sfidano in guerre campali dai tratti catastrofici. Il romanzo medievale non conosce questo genere di guerra ma

¹⁴⁹ *Quête*: la ricerca da parte di uno o più personaggi di un oggetto o di una persona, la cui mancanza, o assenza, rompe l'equilibrio e l'ideale armonia della corte arturiana, (M.L. Meneghetti, *Il romanzo nel medioevo*, p. 23).

¹⁵⁰ M. L. Meneghetti, *Introduzione a Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, il Mulino, Bologna 1988, pp. 31-85, p. 43.

¹⁵¹ E. Köhler, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, p. 329.

¹⁵² M. Zink, *La letteratura francese del Medioevo*, p. 78.

¹⁵³ G. Bergeron, *Les combats chevaleresque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, p. 48.

l'eroe del romanzo è l'uomo del combattimento singolare, del torneo, guerre di piccola entità che coinvolgono ben pochi cavalieri o piccoli drappelli¹⁵⁴.

Lo spazio fisico dedicato allo scontro armato, nel romanzo, si riduce drasticamente, trasformando la guerra campale dell'epopea in episodi bellici. Nell'epica i singoli combattimenti sono parti costitutive della battaglia più grande, in cui il singolo si prodiga, non solo per accrescere il proprio valore e la propria gloria ma, soprattutto, per la supremazia di un'ideologia comune alla propria fazione¹⁵⁵.

Lo scontro armato, nel *roman*, invece, non si esercita in un'atmosfera di aperta ostilità, o nei confronti di un'altra comunità avversaria (pagana) o di una fazione (baroni ribelli), che si oppone al potere costituito; esso coinvolge soprattutto l'individuo, protagonista, o un cavaliere prominente all'interno della narrazione, il quale lo si vede impegnato in duello contro un cavaliere o una creatura avversari. La dimensione ristretta di queste contese è determinata dal fatto che la minaccia dell'equilibrio nel mondo arturiano consiste in entità singole a cui si l'eroe si contrappone¹⁵⁶.

Gli episodi che più allargano l'azione guerriera sono il torneo e gli scontri armati scatenati da motivi di rivalità tra due feudi rivali che sfociano in un attacco militare al castello avversario.

Nel *roman*, infatti, le vicende belliche possono riassumersi in tre tipologie, lo scontro singolo che può coinvolgere semplici cavalieri avversari oppure creature mostruose o umanoidi, ma con caratteristiche animalesche, le occasioni di guerre fra feudi, e, infine, i tornei.

Ogni episodio è rilevante nell'intreccio del romanzo poiché influisce sempre nella vicenda per il suo ruolo determinante e caratterizzante nell'evoluzione dell'azione. Secondo il principio di casualità, su cui il romanzo sviluppa l'intreccio, ogni azione trova la spiegazione dell'avvenimento in quella che l'ha preceduta¹⁵⁷, per cui, ogni nucleo narrativo è importante nella creazione di un organismo narrativo coerente che conduce l'azione del cavaliere verso la sua autoaffermazione all'interno della società feudale.

Dal punto di vista strutturale il combattimento si ripropone nel romanzo riprendendo i motivi e il canovaccio dell'azione epica, concentrando lo sviluppo del combattimento sui colpi inferti dai contendenti sulle protezioni e sul corpo avversari. Lo sviluppo dell'azione è caratterizzato da un attacco e la successiva descrizione del colpo epico attraverso i danni riportati sulle armi ad opera dei fendenti. Dal grande e nutrito repertorio epico si attinge qualche motivo tralasciandone degli altri: la terribile forza del fendente che si abbatte contro il nemico è sempre presente e si avvale di espansioni che insistono sull'aspetto violento del ferro contro ferro sviluppando delle

¹⁵⁴ Paquette, *Épopée et roman: continuité ou discontinuité?*, in «Études littéraires», 4 (1971), pp. 9-38, p. 25.

¹⁵⁵ Bergeron, *Les combats chevaleresque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, p. 33.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁵⁷ M.L. Meneghetti, *Il romanzo nel medioevo*, p. 22.

immagini visive e sonore molto care ai romanzi. Le tipologie di combattimento si avvalgono degli attacchi con la lancia e con la spada, e la tipologia che vede la combinazione di entrambe, soluzione preponderante nel *roman*.

Dal punto di vista simbolico, come abbiamo già accennato, il combattimento riveste un'importante significato nella vicenda cavalleresca del protagonista le cui fasi si articolano nell'acquisizione d'identità e la piena costituzione della personalità eroica¹⁵⁸, caratteri che la narrazione mette in primo piano attraverso la forma e struttura dell'episodio.

Le caratteristiche e l'evoluzione narrativa dei romanzi sono diversi e, quindi, determinano un diverso sviluppo dell'azione volta ad esaltare la personalità eroica dell'eroe nei momenti determinanti dello sviluppo della vicenda. Ogni episodio del racconto è importante ma, ciò che distingue uno scontro armato da altri, per cui essi si possono identificare come secondari, è il significato aggiunto che esso assume nel cammino iniziatico dell'eroe. La struttura stessa della vicende pone l'accento sul significato dell'azione: l'estensione dei combattimenti è proporzionale all'importanza che lo scontro riveste nell'economia del racconto¹⁵⁹.

L'estensione dello scontro armato blocca il racconto per soffermarsi sulla rappresentazione del combattimento funzionale a mettere in luce l'abilità e il valore dei protagonisti che si confrontano ad armi pari. L'esito paritario di questi combattimenti è il carattere fondamentale che permette il prolungamento dell'azione fino a che uno dei contendenti non prende il sopravvento. Questa sequenza si struttura in più fasi che implicano lo scontro con la lancia, e, a seguito della rottura dell'arma o del disarcionamento di entrambi i cavalieri, il combattimento continua a terra con la spada. Chrétien de Troyes ha saputo sviluppare questa struttura dilatata nei suoi romanzi definendone le dinamiche e la sequenza d'azione in modo omogeneo e ricorrente¹⁶⁰.

Se si mettono a confronto i singoli combattimenti si noterà la prominenza di questa struttura estesa suddivisa in due fasi (*joute* e *escremie*). Ne *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Conte du Graal* e *Cligés* la reciprocità dei colpi e la lunghezza del combattimento sono gli espedienti attraverso cui si mettono in luce il coraggio e l'abilità del cavaliere romanzo, capace di tenere testa allo straordinario avversario prima di sopraffarlo.

Il duello iniziale che impegna Yvain contro il guardiano della fontana, Esclados, ne *Le Chevalier au Lion*, per esempio, sviluppa questa struttura che amplifica notevolmente l'episodio. Yvain, dopo aver ascoltato il resoconto del cugino, appena rientrato alla corte d'Artù, umiliato da un

¹⁵⁸ A. Barbieri, *Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di A. P. Fuksas, Vielle, Roma 2007, pp. 101-137, p. 104.

¹⁵⁹ A. Saccone, *Descrizione e azione: la singola tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura di M. Liborio, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991, pp. 71-81, p. 76.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 74.

terribile cavaliere posto di guardia ad una fontana, decide di mettersi in viaggio e affrontarlo lui stesso, vendicando così il cugino. Lo scontro tra Yvain e Esclados non è solo il primo duello del romanzo ma anche lo scontro che segna l'inizio dell'avventura del cavaliere arturiano:

S'entrevinrent et sanlant firent
Qu'il s'entrehaïssent de mort.
Chascuns ot lanche roide et fort,
Si s'entredonnent mout grans cos,
Qu'aneus les escus de lors cols
Perchent et li hauberc deslichent ;
Lor lances froissent et escilcent,
Et li tronchon volent en haut.
Li uns l'autre a l'espee assaut,
Si ont au caple des espees
Les guiges des escus copees,
Et les escus dehachiés tous,
Et pas desus, et par desous,
Si que les pieches en dependent ;
N'il ne s'en keuvrent ne deffendent,
Car si les ont haligotés
C'a delivre seur les costés,
Et seur les bras et seur les hanches,
Assient les espees blanches. [814- 832]

[I due cavalieri si laciarono l'uno contro l'altro dando l'impressione di odiarsi a morte ciascuno aveva una lancia rigida e forte, e si davano dei colpi terribili tali che gli scudi, che pedevano loro al collo, li perforano e che gli usberghi smagliano; rompono e fanno in mille pezzi le lance, e i tronconi volano in aria. Sia l'uno che l'altro ricorrono alla spada, all'incontro delle spade le cinghie degli scudi si rompono, e gli scudi stessi rompono completamente, dentro e fuori, così che i pezzi pendevano e loro non potevano più utilizzarli per coprirsi e proteggersi talmente li avevano fatti a pezzi che arrivano a colpirsi con le spade bianche liberamente sulle coste, le braccia e le anche.]

Il confronto dei due cavalieri viene descritto al plurale come se l'azione fosse equivalente e in sincrono, in un effetto di duplicazione speculare della scena¹⁶¹. I cavalieri hanno entrambi una lancia rigida e forte (*Chascuns ot lanche roide et fort*) con cui si danno reciproci colpi (*s'entredonnent mout grans cos*) provocando i medesimi danni, l'uno all'altro.

Questa struttura mostra l'assoluta parità dei due combattenti: la reciprocità dei colpi inferti e delle ferite subite pongono l'azione su un piano di uguaglianza tra i due cavalieri. L'intero episodio si basa, cioè, sulle forze dei due avversari che, in sostanza, si equivalgono per tutto il combattimento fino al colpo finale in cui Yvain ha la meglio. L'eccezionalità fisica del cavaliere arturiano emerge ancora più chiaramente

¹⁶¹ A. Barbieri, *Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, p. 109.

se lo si confronta con il cugino Calogrant¹⁶². Il racconto della sua disfatta, infatti, mette in luce due aspetti della vicenda: l'eccezionalità fisica e bellica dell'avversario e l'inefficienza di Calogreant nel portare a termine la propria prova, fallendo così la sua *quête*. Yvain, nel tener testa a un cavaliere così temibile, dimostra così, fin da subito, le sue doti straordinarie, che lo pongono immediatamente in una posizione di rilievo e di superiorità, rispetto agli altri cavalieri arturiani, nella vicenda.

La singolar tenzone si articola in due fasi, la prima, decisamente più breve, dedicata al combattimento con la lancia (*joute*) e la seconda con la spada (*escremie*). Entrambe presentano dei motivi descrittivi già appartenenti all'epica che dimostrano come Chrétien abbia potuto creare qualcosa di nuovo utilizzando gli antichi mezzi espressivi in un equilibrio, tra tradizione e innovazione, caratteristico delle opere di questo periodo¹⁶³. L'azione si sviluppa descrivendo la terribile furia con cui i due contendenti si affrontano. I danni reciproci riportati allo scudo e all'usbergo vengono descritti velocemente attraverso le forme verbali plurali *perchent* e *deslichent* mentre la distruzione della lancia sfrutta l'endiadi *froissent et escilecent* che si amplia usufruendo del motivo supplementare che evidenzia la distruzione delle lance¹⁶⁴, passaggio che giustifica il successivo combattimento con la spada.

Nel confronto con le spade i due contendenti non infieriscono sull'elmo, dinamica classica dell'epopea, ma si colpiscono direttamente sullo scudo, variante che già nelle *chansons de geste* più tarde si può riscontrare. La narrazione si sospende enfatizzando il danneggiamento dell'arma che si articola in tre motivi, si tagliano le cinghie (*guiges*¹⁶⁵) si distrugge completamente (*Et les escus dehachiés tous*¹⁶⁶) si dichiara che lo scudo non può più garantire alcuna protezione. Alla distruzione delle protezioni seguono i colpi di spada che infieriscono, appunto, sul corpo nemico, sulle coste, le anche e le braccia.

¹⁶² *Chevalier au lion*, vv. 526-537 : Si grant cop com je poi ferir/ li donnai, c'onques ne m'en fains;/ el comble de l'escu l'atains,/ s'i mis trestoute ma puissanche,/ si qu'en pieches vola ma lanche ;/ et la soie remaist entiere,/ qu'ele n'estoit mie legiere,/ ains pesoit plus, au mien quidier,/ que nule lanche a chevalier,/ c'ains si grosse nule n'en vi./ Et li chevaliers m'en feri/ si roidement que du cheval/ par mi la crupe, contreval,/ me mist a le tere tout plat. [Gli ho inferto il colpo più forte che mi fu possibile senza cercare di risparmiarlo, lo colpì sulla parte alta dello scudo mettendoci tutta la mia forza tanto da far volare la mia lancia in pezzi mentre la sua rimase intera, perché non era per nulla leggera, al contrario, era più pesante della mia e penso di qualsiasi altra lancia di un cavaliere: non ne ho mai viste di così grosse e il cavaliere mi inflisse un colpo tale che mi fece cadere da cavallo e mi scaraventò a terra oltre la groppa, lungo disteso.]

¹⁶³ A. I. Gittleman, *Le style épique dans Garin le Loherain*, Droz, Genève 1967, p. 38.

¹⁶⁴ Motivo ricorrente nella *chanson de geste* : *Gormond et Ysembart*, v. 52 e 234, Sa hanste brise par esteles [La lancia va in pezzi.]

¹⁶⁵ Motivo che si ritrova anche nell'epopea, in *Aliscans*, per esempio, vv. 5478-5479: L'espee avale par l'escu de quartier/ la guiche tranche qui fu de poile chier. [La spada scende sullo scudo inquartato tranciando la cinghia che era di pelle pregiata.]; *Couronnement de Louis*, vv. 933.935: Par si grant ire en a trait l'espié hors/ tote la guiche li desrompié del col/ qu'a tere chier li bon escuz a or. [Con grande impeto trae fuori lo spiedo e la cinghia dello scudo d'oro, appeso al collo, rompe e così cade a terra.]

¹⁶⁶ Motivo che si ritrova soprattutto nella *Canzone di Guglielmo*, v. 321 Tute li fent de l'un ur desqu'a l'altre [tuto lo fende da una parte e dall'altra.]

Se da una parte il romanzo segue piuttosto da vicino lo sviluppo dell'azione epica, presentando la medesima dinamica e usufruendo dei motivi tradizionali, dall'altra, l'impiego degli elementi tradizionali risulta essere molto diverso. Mentre nell'epopea si preferisce mostrare l'abilità degli sfidanti, attraverso la descrizione di mirabili colpi, specificando minuziosamente le conseguenze sulle armi e sul corpo avversari, sottolineando, di quando in quando, il valore guerriero dei cavalieri in azione, nel *roman* si preferisce piuttosto esplicitare le doti militari attraverso perifrasi che sottolineano l'eccezionalità dello scontro a cui si assiste:

Perilleusement s'entr'epreuvent,
Nonques d'un estal ne se meuvent
Nient plus que fesissent .ii. gres.
Ains .ii. chevaliers si engrés
Ne furent de lor mort haster. [833-837]

[Si misero mortalmente alla prova e non lasciarono le loro posizioni di combattimento non più di quanto avessero fatto se fossero stati due rocce. Mai due cavalieri furono così accaniti a precipitare la loro morte.]

Questo preludio anticipa e giustifica lo stato delle armi che viene descritto subito dopo:

Li hiaume enbruncherent et ploient,
Et des aubers les mailles volent
Si que de sanc asés se tolent ;
Car d'euz meïsmes sont si chaut
Que lo lor haubers ne lor vaut
A chascun gaires plus d'un froc.
Ens el vis se fierent d'estoc
S'est merveilles comment tant dure
Bataille si pasme et si dure. [840-848]

[Gli elmi pendevano in avanti ammaccati, e le maglie degli usberghi volavano fino a far colar molto sangue: in effetti si sono talmente infervorati che i loro usberghi non gli sono più utili più di quanto non lo possa essere un saio di un monaco. Con la punta della spada si feriscono il viso. È straordinario vedere un combattimento così duro e feroce durare così a lungo.]

Nella seconda parte della descrizione si introduce l'elemento dell'elmo, danneggiato, e si ritorna sui danni inferti all'usbergo tanto da renderli anch'essi inservibili. Ritorna la frase formulare "non gli vale" (*ne lor vaut/ a chascun gaires plus d'un froc*) ricorrente nell'epica per esplicitare l'inefficienza delle armi.

In queste sequenze dello scontro, l'azione si sviluppa in una struttura confusa e statica che non distingue né i colpi né le ferite dei contendenti. La descrizione delle armi danneggiate (scudo, usbergo, elmo) si sussegue nella narrazione senza che le varie fasi dei colpi siano introdotte da verbi e

strutture (*ferir sor l'escu/ grand colp donné en l'elme*) che nell'epopea erano atte a sviluppare e a distinguere i danni inferti in un susseguirsi di "botta e risposta". Nel *roman* l'azione risulta così imprecisa e si dipana senza descriverne esattamente lo sviluppo¹⁶⁷, risolvendosi in sequenze di armi danneggiate e in lunghe perifrasi che esplicitano l'eccezionalità dei contendenti e l'asprezza della lunga battaglia.

L'ultimo assalto di Yvain, fatale per il cavaliere nemico, ne decreta la vittoria impartendo all'avversario un terribile colpo alla testa che gli fracassa l'elmo e arriva alle cervella:

En la fin son hiaume esquartele
Au chevrier mesire Yvains.
Du cop fu estourdis, si s'esmaia,
C'onques si felon n'ensaya,
Què il eut desous le chapel
Le chief fendu jusqu'el chervel,
Si que du chervel et du sanc
Taint le maille du hauberc blanc. [857-868]

[Yvain alla fine fracassa l'elmo del cavaliere; l'altro resta stordito e tramortito dal colpo ed ebbe paura, poiché non ricevette mai un tal colpo sotto la cuffia aveva il cranio ferito fino al cervello, tanto che le cervella e il sangue macchiarono l'usbergo bianco.]

La descrizione dello stato dell'armatura è funzionale a comprovare il valore dei due cavalieri, annunciato in precedenza, a dimostrazione di come hanno saputo bene tener testa l'uno dell'altro. In tal modo, l'attenzione della vicenda non è posta sull'azione guerresca di per sé ma sul suo esito, questo sì, descritto con dovizia di particolari, e sul significato che esso racchiude. Il fatto che Yvain abbia avuto la meglio sull'avversario, vendicando l'onta del cugino, dimostrandosi a lui superiore, lo porta ad assumere un nuovo ruolo. Mosso per spirito d'avventura e di vendetta Yvain, vinto l'antagonista, ne prende il posto come guardiano della fontana, sposandone la sua signora, Laudine e 'guadagnando', così, il suo regno. In questo senso lo scontro ha un'importante valore politico, per il quale l'azione ha solo il ruolo di motivare il diritto di Yvain a prevalere sull'avversario.

Al di là della prova fisica ciò che rende un cavaliere arturiano davvero invincibile è la morale, il suo essere nel giusto. Questa prerogativa lo porta a superare ostacoli e a vincere nemici più forti e prestanti di lui: nel caso di Yvain è lui, depositario di alti valori morali ed etici, in quanto cavaliere arturiano, più adatto di Esclados ad assumersi il compito di guardiano della fonte¹⁶⁸. Il superamento della prova determina la conquista di un grado sociale: Yvain ha trovato quello che cercava.

¹⁶⁷ Bergeron, *Les combats chevaleresque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, p. 83.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 69.

Un diverso significato riveste la vicenda di Lancillotto, misterioso cavaliere arturiano che appare inaspettatamente sulla scena, fin da subito, completamente teso verso la ricerca della sua amata, la regina Ginevra, rapita dal terribile cavaliere oltremondano Meleagant. Lancillotto affronterà tre duelli contro di lui¹⁶⁹, il primo è, indubbiamente, il più lungo e il più significativo, in quanto deve dimostrare il proprio diritto di riprendere e riportare nel suo regno la regina Ginevra. Tutte le prove che il cavaliere ha superato per raggiungere il regno di Meleagant, compresi l'atto di salire sulla carretta dell'infamia, le singolar tenzoni contro coloro che gli impedivano il cammino e il passaggio del ponte della spada, gli hanno permesso di raggiungere il castello in cui la regina è tenuta prigioniera. Ogni avventura di Lancillotto sancisce il suo valore e, dimostrando le sue straordinarie capacità, si pone sulla scena come l'eroe indiscusso da cui dipenderà il corso della vicenda. Nessun altro si è rilevato all'altezza, né Keu che per primo affronta in combattimento Meleagant, né Galvano che non supera la prova del ponte sott'acqua; nessuno di loro è animato da quella "follia" d'amore che legittima Lancillotto a rischiare il tutto per tutto, disonore compreso, per salvare la donna amata¹⁷⁰. La superiorità morale di Lancillotto, decretata dalle prove superate e, in particolare, dall'ultima, è lampante e ben chiara a tutti i presenti del regno oltremondano, *in primis* al sovrano, padre di Meleagant:

Li rois certeinnemant savoit
 Que cil qui ert au pont passez
 Estoit miaudres que nus assez
 Que ja nus passer n'i osast,
 A cui dedanz soi reposast
 Malvestiez, qui fet honte as suens
 Plus que proesce enor as buens. [3178- 3184]

[Il re con certezza sapeva che chi il ponte superò, dunque era miglior di chiunque, che alcuno mai ci fu che osasse passare in cui si riposasse Viltà, che ai suoi fa disonore più che Prodezza ai prodi onore.]

Tutti volgono le proprie preferenze al più meritevole:

Mes a l'autre tuit se tenoient,
 Nes cil qui volsissent sa honte,
 Et dient tuit que rien ne monte
 De Meliagant avers lui. [3554-3557]

[Ma l'altro tutti preferivano anche chi ne voleva l'onta, e dicono tutti che non conta Mealant niente al suo confronto.]

¹⁶⁹ Una volta che Lancillotto ha attraversato il ponte delle spade Meleagant lo sfida a singolar tenzone, si tratta del combattimento più lungo, [3594-3908]; il secondo si presenta come un duello giudiziario in cui il cavaliere arturiano deve difendere l'onore di Ginevra [5000-5021]; il terzo si sviluppa all'interno del torneo, e finisce con la decapitazione di Meleagant [7025-7101].

¹⁷⁰ M. L. Meneghetti, *Introduzione a Il romanzo*, p. 46.

Nonostante la conclamata superiorità di Lancillotto, Meleagant è comunque un eccellente e terribile cavaliere e lo scontro si fa aspro e duro. Anche in questo contesto si ripropone la struttura dello «scontro paritario»: l'azione si struttura sulla descrizione di colpi e danni reciproci alle protezioni e la forza dei due si equivale.

Ancora una volta lo scontro prevede un primo combattimento con la lancia e poi con la spada:

Et *hurtent* les escuz des cotes,
S'ont les enarmes anbraciees,
Et *poignent* si que deus braciees
Par mi les escuz *s'antranbatent*
Des lances, si qu'eles esclatent
Et esmient come brandon
Et li cheval tot de randon
S'antreviennent que front a front
Et piz a piz hurté se sont,
Et li escu hurtent ansamble
Et li hiaume, si qu'il resamble
De l'escrois que il ont doné
Que il eüst molt fort toné,
Qu'il n'i remest peitrax ne cengle,
Estriés, ne resne, ne varengle
A ronpre, et es seles peçoient
Li arçon, qui molt fort estoient. [3594-3610]

[Fa urtare lo scudo con il gomito; nelle cinghie infilano le braccia, e spronano tanto che due braccia negli scudi dentro si piantano delle lance, così che schiantano come dei tizzoni in frammenti. E i cavalli così irruenti vanno a battere fronte contro fronte e petto a petto allo scontro, e gli scudi si vanno a urtare insieme e gli elmi, sicché pare al fragore che ne hanno dato che molto forte abbia tuonato, né resta cinghia o pettorale, né staffe o redini o sottopancia da spezzare; alle selle vanno rotti gli arcioni, che forti hanno.]

Le parti di testo evidenziate mettono in luce le azioni dei due cavalieri volte al plurale. La forza dell'urto è violentissimo: la potenza dell'impatto manda in pezzi le protezioni e rompe ogni sostegno che mantiene il cavaliere in sella al destriero, in un fragore assordante che rimanda all'immagine del tuono. L'urto terribile descrive la ferocia dello slancio dei due, indice dell'aspra tenzone, che andrà a svilupparsi, e introduzione, nella scena successiva, della fase del combattimento con la spada. La reciprocità dei colpi e la confusione dell'azione mettono in luce la forza e il valore di entrambi, accentuate, anche qui, da perifrasi che tendono a delineare l'andamento generale del combattimento più che a descriverne le fasi:

Et *se fierent* sanz menacier
Granz cos des espees d'acier,

Come cil qui molt *s'antr'heent*.
Sovant **si aspremant se reent**
Les hiaumes et les haubers blans
Qu'après le fer an saut li sans.
La bataille molt bien *fornissent*,
Qu'il *s'estoutient et leidissent*,
Des pesanz cos et des felons.

Ainz **estors fiers et durs et lons**. [3620-3626]

[Gran colpi delle spade a dare perché si odiano terribilmente. Spesso offendon così aspramente elmi e usberghi bianchi, che vola il ferro e il sangue sprizza e cola. La battaglia ben soddisfano, che si malmenano e disfano di colpi crudeli e pesanti. Scontri aspri e duri e lunghi tanti si scambiarono in modo eguale.]

L'azione continua con la struttura paritaria. Anche qui come nella tenzone tra Yvain e Esclados la descrizione non indugia troppo sul dettaglio dell'azione: l'elemento di forza che drammatizza l'azione è espressa mediante avverbi che fanno intuire piuttosto l'entità dei colpi. Nell'esempio riportato, l'offesa degli elmi e degli usberghi viene enfatizzata dall'espressione *si aspremant se reent* che di fatto non specifica né il danno né l'entità del colpo ma tramite l'avverbio ne esprime la potenza. La stessa tecnica allusiva si sviluppa nei versi successivi attraverso i verbi riflessivi plurali *s'estoutient e leidissent* ai quali è affidata la descrizione dell'azione.

I due contendenti, animati entrambi dall'odio reciproco (*s'antr'heent*), si affrontano furiosamente scambiandosi terribili fendenti. Come nell'episodio de *Le Chevalier au Lion* anche in questo episodio emerge il sentimento dell'odio, posta a mo' d'introduzione all'assalto reciproco e, in episodi successivi, emerge anche l'*ire* (*d'ire trestoz li cors li tranble*¹⁷¹, *par si grant ire s'antr'asailent*¹⁷²). Joël-Henri Grisward e Marie-Luce Chênerie hanno individuato nelle voci *ire* e *rage* gli indizi che individuano la manifestazione del *furor* guerriero, quella forza irrefrenabile che intensifica enormemente l'azione offensiva¹⁷³ accesa, nei romanzi di Chrétien, mediante l'odio, l'amore, la vendetta¹⁷⁴ che incontenibile esplose in colpi violentissimi.

L'amore di Lancillotto per Ginevra è la forza interiore che lo porta a reagire contro la supremazia di Meleagant. A infondergli coraggio e la forza sarà la voce della donna, udito l'incoraggiamento di lei, egli inizia la rivincita sull'avversario:

Einsi Lanceloz molt sovant
Le menoit arriers et avant
Par tot la ou boen li estoit,
Et totevoies s'arestoit,
Devnt la reine sa dame

¹⁷¹ *Le Chevalier de la charrette*, v. 2722.

¹⁷² *Ivi*, v. 5016.

¹⁷³ A. Barbieri, *Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, p. 116.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 120.

Qui li a mis el cors la flame,
por qu'il la va si regardant ;
A cele flame si ardant
Vers Meleagant le feisoit,
Que par tot la ou li pleisoit
Le pooit mener et chacier.

[Così più volte Lancillotto avanti e indietro l'ha ridotto per dovunque più gli conviene, e avanti sempre trattiene alla regina sua signora che fiamma in cuore gli ha messa, e ora lui per questo così la guarda: e quella fiamma che tanto arda lui contro Meleagant faceva, che per dovunque più voleva lo poteva così incalzare.]

In quest'ultimo frangente dello scontro, dopo il quale il padre di Meleagant supplica Ginevra di chiedere a Lancillotto di risparmiarlo, la superiorità fisica del cavaliere è determinata dalla 'fiamma interiore' che lo sprona a vincere. Pulsione aggressiva, ovvero, la fercia barbarica e che si tramuta in furore omicida, si lega strettamente alla pulsione sessuale e nel desiderio di impossessamento¹⁷⁵. Il fuoco, l'ardore della passione amorosa si unisce «al furor bruciante dei guerrieri ispirati e il calore sciamanico dei "signori del fuoco"»¹⁷⁶, fenomeni affini che manifestano una condizione extraumana e si esprimono mediante termini ed espressioni che veicolano l'idea del fuoco, di luce, di surriscaldamento. In questa terminologia è da ricercare la violenza e l'ardore cavalleresco nel romanzo poiché in essi risiede la forza, la potenza dei fendenti inferti.

Nel *Cligés*, per esempio, Chrétien propone l'aggressività del duello tra Cligés e il duca di Sassonia attraverso l'immagine del fabbro che forgia l'arma sull'incudine:

Lors ont andui lor lances prises,
Si s'entrevient sanz feintise
Que chascuns d'ax sa lance brise
Et des chevax a terre vient,
Que as seles ne se retient.
Mes tost resont an piez drelié,
Cer de rien ne furent blelié
Si s'antrevient sanz delai ;
As espees notent un lai
Sor les hiaumes qui retantissent,
Si que lor genz s'an esbaissent.
Il sanble a ces qui les esgardent
Que li haiume espraignent et ardent,
Car quant les espees resailent,
Estanceles ardanz an saillent
Aussi come de fer qui fume,

¹⁷⁵ A. Fassò, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma 2005, p. 241.

¹⁷⁶ A. Barbieri, *Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, p. 117.

Que li fevres bat sor l'anclume,
Quant il le tret de la faunarge.

[Ambedue prendono le lance e subito si scontrano: ciascuno rompe la lancia e cadono a terra dai cavalli, non più in grado di tenersi. Subito si son rimessi in piedi perché non erano feriti e si scontrano di nuovo; con le spade intonano un lai sugli elmi che ne risuonano sì che gli uomini sbigottiscono. A chi guarda gli elmi sembrano infuocarsi e ardere: quando le spade colpiscono ne sprizzano scintille infuocate così come il ferro fumante che il fabbro batte sull'incudine quando lo estrae dalla fornace.]

La forza con cui i due cavalieri si scontrano è descritta attraverso l'iperbolica immagine delle spade che infieriscono con tanta foga sugli elmi da sembrare infuocati capaci di sprigionare scintille. Non a caso Chrétien evoca l'immagine del fabbro, personalità legata al ferro e al fuoco, che la cultura iranica eleva allo stesso livello dello sciamano grazie alla sua capacità di dominare il fuoco sacro con cui plasma le armi¹⁷⁷. Ancora una volta il furore cavalleresco pervade il guerriero il quale alimentato dall'ardore e dall'ira si mostra impaziente e precipitoso:

Mes au duc vient a grant despit,
Et molt an est *iriez et chاوز*,
Quant il as primerains assauz
N'avoit Cligés conquis et mort.
Un grant cop merveilleus et fort
Li done, tel que a ses piez
Est d'un genoil agenoilliez.

[Il duca è infastidito e molto infiammato d'ira perché non ha vinto e ucciso Cligés al primo assalto. Gli dona un colpo stupefacente tale che rimane ai suoi piedi con un ginocchio piegato.]

Un colpo stupefacente è senza dubbio anche quello del *Le Conte du Graal*. All'ira del cavaliere vermiglio che, per punire la petulanza del giovane gallese gli infligge una bastonata col calcio della lancia, risponde la foga avversaria. Pur non sapendo nulla dell'arte della guerra, incollerito, colpisce di puro istinto abbattendo, con un unico tiro di giavellotto, l'esperto cavaliere:

Lors fu li chevaliers *iriez*,
Sa lance a a deuz mains levee,
Si l'an a doné tel colee
Par les espauls an travers
De la ou n'estoit pas li fers,
Qu'il le fist anbrunchier aval
Jusque sor le col del cheval.
Et li vaslez *s'est correciez*

¹⁷⁷ F. Cardini, *Alle radici della cavalleria*, La nuova Italia, Firenze 1997, p. 63.

Quant il santi qu'il fu bleciez
De la colee qu'il ot prise :
An l'uel au miauz qu'il puet l'avise
Et leisse aller un javelot ;
Si qu'il n'antant ne voit ne ot,
Le fiert parmi l'uel et cervel
Que d'autre part del harterel
Le sanc et la cervele espant [1102- 1117]

[Il cavaliere, irato, alza la lancia a due mani e gli assesta un colpo così forte di traverso, sulle spalle, con l'asta della lancia, che lo abbatte sulla groppa del cavallo. Il giovane si adira quando sente la ferita al collo che ha ricevuto. Meglio che può mira all'occhio dell'avversario e lancia il giavelotto. Senza che l'altro si renda conto ne che vedesse o sentisse qualcosa, lo colpisce, attraverso l'occhio il cervello così bene che dall'altra parte, attraverso la nuca, sprizzano sangue e cervella.]

Il combattimento prende l'aspetto di un'iniziazione nel mondo cavalleresco, per il quale Perceval, del tutto impreparato, dimostra di avere un'attitudine innata: il ragazzo gallese, totalmente estraneo al mondo guerresco, ma abile nella caccia, sfrutta le tecniche che conosce per aver la meglio su un cavaliere ben formato e abile. La sconfitta del cavaliere Vermiglio mostra le straordinarie doti innate di Perceval, il quale dal momento in cui si riveste delle armi del vinto, può iniziare l'apprendistato ma, non riuscendo veramente ad assimilare gli insegnamenti della cultura cavalleresca.

Quest'ultimo esempio non mostra lo sviluppo dell'azione "reciproca" dei due contendenti: Perceval non è un cavaliere, è un ragazzo che ignora completamente l'arte della guerra per cui è la vicenda stessa che non permette lo schema dello scontro paritario, che si delinea, invece, negli episodi successivi.

Una dinamica analoga si riscontra nei combattimenti che vedono il protagonista impegnato con creature mostruose. Ne *Le Chevalier au Lion* Yvain affronta un gigante e due figli di Nettuno: in queste due occasioni l'azione non viene descritta attraverso la «forma paritaria» e la dinamica si articola più chiaramente. Lo scontro armato che vede protagonisti Yvain e il gigante, per esempio, mostra una maggior precisione nella dinamica dell'azione:

Ferir le va en mi le pis
Qu'il ot armé d'une piex d'ors.
Et li jaians revint le cours
De l'autre part atout le pel.
En mi le pis l'en donna tel
Mesire vains que la pel fausse.
El sanc du cors en lieu de sausse
Le fer de le lanche li moulle ;

Et li jaians del pel le roulle
 Si que trestout ploier le fait.
 Mesire Yvains l'espee trait
 Dont il savoit ferir grans cox ;
 Le jaiant a trouvé descloz
 Qui en sa forche se fioit
 Tant quë armer ne se deignoit.
 Et chil qui tint l'espee traite
 Li a une envayë faite.
 Del trenchant, non mie du plat,
 Le fiert si bien qu'il li abat
 De la joe une carbonee.
 Et chil l'en ra une donnee
 Si qu'il le fait trestout brunchier
 Jusques seur le col du destrier. [4190-4212]

[Lo colpisce in mezzo al petto, che aveva coperto, a mo' di protezione, con una pelle d'orso. Il gigante, avanza al galoppo dall'altra parte con la lancia in mano. Ma Yvain lo colpisce in mezzo al petto trapassandogli la pelle. Bagna il ferro della lancia nel sangue che sgorga dalla pelle come dentro la salsa; e il gigante lo colpisce con la lancia in maniera tale che lo fa piegare del tutto. Yvain allora estrae la spada con cui sapeva menar dei gran fedenti. Ha sorpreso il gigante scoperto che confidava tanto nella sua forza da non degnarsi di vestire un'armatura. E, brandendo la spada, partì all'assalto e lo colpisce con tale efficacia, di taglio e non di piatto, che gli taglia una parte della guancia. L'altro, in risposta, gli dona un colpo tale da farlo sporgere sulla groppa del destriero]

La descrizione dei colpi che i due contendenti si impartiscono si delinano in una sequenza di “botta e risposta” che sviluppano chiaramente la dinamica dell'azione. Nello sviluppo dell'episodio si alternano le due fasi di combattimento, con la lancia e con la spada. I colpi di lancia di entrambi vanno a segno infierendo l'uno sul corpo dell'altro. Si enfatizza, in particolare, il colpo di Yvain focalizzando la narrazione sul ferimento del corpo nemico, privo di protezioni, in cui l'asta infierisce facendo sgorgare sangue e lo piega in due. Non sono presenti riferimenti all'armatura o ad altri danneggiamenti all'infuori del corpo, dinamica che si rovescerà nello scontro con i due figli di Nettuno, i quali faranno scempio dell'armatura del cavaliere arturiano¹⁷⁸. Gli attacchi finali di Yvain sono descritti con cura e dovizia di particolari; anche in questo caso la narrazione si focalizza sulle dinamiche dei colpi inferti:

Et Mesire Yvains entesa,

¹⁷⁸ *Le Chevalier au Lion*, vv. 5574-5587: Des maches li donnent grans cops,/ que petite aïe li fait/ escus ne hiames quë li ait./ Car quant sor le hiame l'ataignent/ trestout li enbuignent et fraignent./ Et li escus pechoie et font/ comme glache: tez cops i font/ que ses poins i puet on bouter/ molt font andui a redouter. [Gli danno dei grossi colpi di mazza senza che possa avere il minimo soccorso da parte dello scudo o dell'elmo, per quanto robusti possano essere. perché quando lo colpiscono sull'elmo lo ammannano e fracassano completamente. Allo stesso modo lo scudo lo mettono in pezzi e lo fondono come il ghiaccio. Lo colpiscono con tali fendenti da poterci far passare le mani.]

si a deuz caux entrelardés.
Ains quë il se fust regardés,
Li ot au trenchant de l'espee
L'espaulle du bus dessevree.
A l'autre cop sous le mamele
Li a boutee l'alemele
de l'espee par mi l foie.
Li jaïans chiet, le mort l'asroie.

[Yvains brandisce la sua arma e incalza il suo avversario con due buoni colpi. Prima che l'altro potesse valutare la situazione Yvain gli tranciò una spalla dal busto con il taglio della spada. Al secondo colpo sopra il petto ha affondato la lama della spada attraverso il fegato. Il gigante cade, la morte lo avvicina.]

Nelle opere di Chrétien si può osservare una diversa tecnica descrittiva del combattimento. Il carattere violento e distruttivo persiste nell'azione guerriera ma egli preferisce esplicitarli piuttosto che mostrarli. Mentre nell'epica il combattimento si costruisce sulla descrizione dell'equipaggiamento messo in pezzi mediante motivi ricorrenti atti ad arricchire le descrizioni, il *roman*, pur non rinunciando a questo aspetto, lo riduce drasticamente propendendo più all'esaltazione esplicita della forza dei colpi inflitti piuttosto che evidenziare tale prerogativa attraverso i risultati dell'azione bellica. Tale soluzione è evidente nello «scontro paritale» in cui i danni all'equipaggiamento sono descritti soprattutto attraverso la forma verbale (*Qu'il ront et fant et si despiece/escuz et hiaumes et haubers, et les hiaumes et le haubers dolent, les escus perchent et li hauberc deslichent*) e la forza del colpo è affidata ad espressioni avverbiali o aggettivali che mettono in luce la ferocia della dinamica. Gli episodi che descrivono i danni al corpo avversario non disprezzano le immagini di mutilazione e di grave ferimento, molto presenti nel *Cligés*, *roman* che per struttura più si avvicina all'epica. Ritroviamo il motivo della lancia che infilza il corpo nemico:

Sa lance el cors li vet bouter
Au retreire li sans en vole,
Qu'il tost l'ame et la parole. [3715-3718]

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

La forza del fendente taglia la testa all'avversario:

Vet ancontre un Sesne batant,
Sel fiert de l'espee esmolue,
Que li a del bu tolue
La teste, et del col la mitié. [3766-3770]

[Si scontra con un Sassone e lo ferisce con la spada affilata tanto che gli spicca dal busto la testa e metà del collo e non ne ebbe pietà.]

In Chrétien le strutture del romanzo vengono plasmate a seconda delle necessità della trama in funzione, quindi, del vero significato della vicenda. Il percorso iniziatico di Lancillotto è costituito da prove guerresche che determinano la progressiva vicinanza a Ginevra e quindi alla realizzazione del suo amore per la propria realizzazione personale e sociale. In Yvain la sequenza progressiva delle avventure, è costruita in un crescendo d'importanza perché sono lo strumento per raggiungere l'iniziale equilibrio interiore dell'eroe. Ne *Le Conte du Graal* la tematica guerresca non è così prominente; sebbene in essa sia presente l'autore non si dilunga nello sviluppo dell'azione. La tendenza, dell'autore sciampagnino, di evitare le fasi di sviluppo dell'azione, è un aspetto dichiarato esplicitamente attraverso interventi diretti nel testo in almeno due occasioni. Dopo aver descritto l'inizio del duello, ferma volutamente l'azione proclamando l'inutilità di descriverne lo svolgimento, raccontandone subito l'esito:

Lors leissent corre les chevaus
 Li uns vers l'autre sanz plus dire,
 Et s'antreviennent par tel ire
 Qu'il font de lor lances esteles
 Si q'anbedui vuident les seles,
 Et porte li uns l'autre jus ;
 Mes tost refurent sailli sus,
 Si traient nues les espees
 Et s'antredonent granz colees.
 La bataille fu forz et dure.
 De plus deviser n'ai je cure,
 Que painne gastee me sanble.
 Mes tant se combatent ansamble
 Que li Orgueilleus de la Lande
 Recroit et merci li demande.[3918-3932]

[Allora lanciarono i cavalli l'uno contro l'altro senza parlare prima e si incontrarono così furiosamente che fanno volare le loro lance in pezzi ed entrambi vuotano le selle, si gettano a terra l'un l'altro. Ma subito si alzano in piedi e, estratte le spade, si scambiarono dei colpi violenti. La battaglia fu dura e aspra. Non ho voglia di prolungare la descrizione, perché sarebbe pena vana, mi sembra. Per finire, si affrontano fino a che l'Orgoglioso della Landa fu sconfitto e chiese la grazia.]

Uno dei romanzi che si pone sulla scia dei modelli di Chrétien de Troyes è *Il bello Sconosciuto*. Lo sviluppo dell'azione militare emula la struttura narrativa delle opere dell'autore *champanois* enfatizzando la successione degli episodi che costituiscono l'*aventure*, presentando il motivo del torneo e il motivo dell'incognito del protagonista, già presente in *Le Chevalier de la charrette*. Tuttavia il testo, risente molto dell'influenza della tradizione

poetica, attingendo molte soluzioni, motivi e addirittura formule dalla *chanson de geste*:

Quant il se sont bien atorné,
Li uns a l'autres regardé ;
Les cevals poignen molt forment,
Or verrés ja plis dolent.
Bliobliëris al joster
L'escu li fait del col voler,
sa lance peçoie et astele,
si que bien le voit la pucele.
Li Biaus Descouneüs ne faut :
Desous le boucle le fiert haut,
L'ecu perça, l'auberc desront,
Le fer trencant li mist parfront ;
Les arçons li a fait gerpir,
Li estrier nel porent tenir
Que ne l'abatist del destrier,
As paumes l'a fait apoier.
Cil se relieve vistemant,
De mauvaisté ne vaut noient.
Il a mis la main a l'espee ;
Quant a s'alaine recouvree
Molt durement me vait ferir
De l'espee, par tel aïr,
Qu'a un cop ocist le ceval :
Or furent a pié paringal.
En lor mains tienent les espees,
Dont il se donnent grans colees ;
Sor les elmes, sor les escus,
Molt bien si fierent des brans nus ;
Des elmes font le feu voler,
Les estinceles amuler. [433-462]

[Pronti che furono di tutto punto, si guardarono e spronarono con forza loro cavalli e adesso si vedrà chi avrà la peggio. Bibliëris al primo assalto gli fece saltar lo scudo dal collo ma spezzò la lancia che si ridusse in pezzi sotto lo sguardo di Helie. Il Bello Sconosciuto non sbagliò: gli assestò un colpo all'altezza della borchia, gli perforò lo scudo e squarciò l'usbergo, gli conficcò nel profondo il ferro tagliente della lancia; lo disarcionò senza che le staffe potessero impedire che cadesse da cavallo e finisse palme a terra. Bibliëris si rialzò con prontezza, non volle comportarsi da vile. Impugnò la spada; ripreso che ebbe fiato lo colpì con grande forza con la spada, con un fendente tale che con un sol colpo gli uccise il cavallo: ambedue si trovarono appiedati. Impugnarono le spade e si scambiarono colpi terribili; sugli elmi, sugli scudi, con le spade sguainate si colpirono con forza; dagli elmi si sprigionavano scintille di fuoco; lo scontro era molto aspro.]

Il combattimento a lancia e spada segue lo schema canonico del *cliché*: il primo assalto determina il colpo sullo scudo e provoca la rottura della lancia, si apre l'azione di risposta dell'avversario, ancora una volta il colpo è diretto allo scudo, colpendo anche l'usbergo, l'avversario viene disarcionato, il cavallo dell'altro viene ucciso. La dinamica dell'azione non presenta una struttura paritaria ma ben delineata nelle sequenze di attacco e risposta dei due avversari.

I motivi topici che compaiono nella narrazione (danneggiamento delle armi e offesa del corpo) si presentano con una struttura piuttosto uniforme e riconducibile agli schemi tradizionali del genere epico. I danni inferti, sia allo scudo che all'usbergo, presentano le formulazioni tipiche della *chanson de geste*: i due elementi vengono sintetizzati in un verso unico, diviso in due emistichi (*L'ecu perça - l'auberc desront*), il primo emistichio è introdotto dal sintagma, *Desous le boucle*, che espande il motivo del colpo introdotto al verso 438 (*L'escu li fait del col voler*).

La ferocia e la violenza del combattimento si avvale di uno dei motivi cari all'epica, l'abbattimento del cavallo, segno di una straordinaria forza fisica ed espediente che introduce la seconda fase del combattimento. *L'escremie*, contrariamente alla *joute*, segue il modello romanzesco sviluppandosi come un vero scontro paritario: i colpi sono reciproci e la descrizione dei fendenti si avvalgono di formule come *grans colees* e *Molt bien si fierent* che esplicitano la violenza dei colpi inferti senza descriverne le conseguenze. La dinamica dell'azione si avvale però di un'immagine visiva, già presente nel *Cligés*, delle scintille di fuoco sprigionate dal contatto con la lama, elemento di luce e fuoco che rimanda alla forza e al *furor* guerrieri.

Anche il *Cligés*, nella sua struttura, viene considerato come il romanzo di Chretien più epico: prendono spazio episodi di guerra e due, in particolare, sono i duelli, che, come nell'epica, si inseriscono all'interno della cornice dello scontro campale. In queste occasioni sono molte le piccole sequenze di scontro alla lancia o alla spada che recuperano la struttura delle microsequenze epiche:

Li cuens Angrés s'est eslessiez
Et vet sor escu a or
Veant toz ferir Macedor,
Si que par terre mort la ruie. [1892-1895]

[Il conte Angrès si slancia e corre a ferire, davanti a tutti, Macedor sul suo scudo d'oro, tanto che lo rovescia morto a terra]

In questo caso si recupera perfino la formula decorativa, *a or*.

Le visioni generali dello scontro di massa, ritonano nel *Cligés*:

D'endeus parz les lances anpoignent,
Si s'antracoinetnt et reçoivent,

Si com a tel besoigne doivent.
As premerienes acointances
Percent escuz et froissent lances,
Ronpent cengles, tranchent estriés,
Vuiz i ont lessiez mainz destriers
De cez qui gisent an la place. [3566-3573]

[Tutti impugnano le lance, danno e ricevono colpi, come è doveroso in tali occasioni. Nei primi scontri spezzano scudi e lance, rompono corregge, tagliano arcioni; lasciano molti cavalli privi dei cavalieri stesi a terra.]

In occasione di un torneo, anche ne *Il Bello Sconosciuto*, ritorna l'immagine d'insieme dei due fronti impegnati nell'azione; la struttura richiama fortemente il modello epico grazie all'utilizzo delle anafore *maint* e *tant* in un'immagine accumulativa molto frequente nell'epica:

La ot maint escu estroué
Et maint chevalier aterré,
Tant gaïgnié et tant perdu,
tant cop donné, tant receü,
Et tante lance peçoïe,
Et tant de siele i ot widie ;
Tant fierent d'antes et de tros. [3759-3765]

[Quanti scudo vennero fracassati e quanti cavalieri abbattuti, c'era chi vinceva e chi perdeva, e che scambi di colpi, e quante lance spezzate, e quanti cavalieri disarcionati ; e colpi d'asta e di tronconi di lancia.]

Anche in questo esempio come nel precedente le sole armi che appaiono sono gli scudi e le lance, l'elmo e l'usbergo sono raramente evidenziati.

Ne *Il Bello Sconosciuto* frequenti sono i motivi epici che si incontrano nella struttura del combattimento. Negli episodi più brevi dell'azione militare si utilizza la formula semplice del combattimento con la lancia sviluppata attraverso gli espedienti verbali già incontrati. I colpi sullo scudo e sull'usbergo possono comparire in un verso singolo diviso in due emistichi: *L'escu perce, l'auberc desront*¹⁷⁹, in *Aspremont* ritroviamo la stessa scelta lessicale *l'escu li perce, lou haubert li desront*¹⁸⁰.

Frequente poi è il motivo del colpo sullo scudo accompagnato dal sintagma *desus la boucle*, che già compare nella *Canzone d'Orlando*. I motivi epici che ampliano l'immagine dei fendenti sono numerosi: il colpo sulla testa che lo ferisce fino ai denti¹⁸¹, il colpo che taglia i lacci

¹⁷⁹ *Il Bello Sconosciuto*, v. 443.

¹⁸⁰ *Aspremont*, v.4382.

¹⁸¹ *Il Bello Sconosciuto*, vv. 808-810: Un cop li donne molt pesant/ sus en la teste en la cervele,/ desi es dens me l'alimele. [Il colpo si abbatté violento sulla testa e la lama penetrò dal cervello fino ai denti.]. In molti esempi del *Raoul de Cambrai* si sviluppa questo motivo, vv. 2441-2442: Trenche la coiffe de son hauberc menu/ deci es dens l'a colpé fendu. [Trancia la cuffia del suo usbergo e fino ai denti l'ha colpito.]

dell'elmo¹⁸², il colpo che rompe le maglie dell'usbergo¹⁸³, e l'uso delle strutture formulari del tipo *ne leur valuerent* che d'altronde compaiono già nei romanzi di Chrétien.

Si tratta di motivi e strutture sintattiche appartenenti alla tradizione poetica: l'autore, come del resto il cantore, per il genere epico, si avvale di strumenti tipici per costruire gli episodi classici e precostituiti.

Anche *Amadas et Ydoine* è un romanzo che, nel suo unico episodio di combattimento singolo, presenta i caratteri dei due generi. La vicenda si avvicina molto ai testi arturiani dove il meraviglioso e il quotidiano si fondono al servizio della tematica cortese la cui componente amorosa è l'elemento centrale che guida e regola le azioni dei protagonisti. Il combattimento finale è la prova attraverso cui il fedele e coraggioso Amadas può riportare alla vita l'amata. Il cavaliere oltremondano, a conoscenza del segreto per risvegliare Ydoine, mette alla prova la fedeltà e l'amore dell'amante sfidandolo dinanzi alla tomba in cui giace la donna. Amadas accoglie la sfida pronto al tutto e per tutto per la salvezza dell'amata, come del resto, aveva fatto Lancillotto:

Des roides lances que li orent
si durement s'entreferirent,
que li escu à or partirent
sous la boucles, si que les fers
Conduissent droit vers les haubers.
Mais ils se sont tenu si bien
Qu'il ne sont enpirié de rien.
Il s'empaignent par grant air
si que les lances font croissir
et les troncons mult haut voler
si se hurtent au trepasser
de cors et d'escus, ce me semble. [6135-6147]

[Delle lance forti e robuste, che avevano, così duramente si colpirono che gli scudi a oro furono colpiti sotto la borchia così che il ferro continuò il suo percorso dritto contro gli usberghi. Ma quelli si dimostrarono tanto forti che non furono per nulla intaccati. Si precipitarono l'uno contro l'altro, con una violenza tale che le lance si infransero e i pezzi volarono in alto. Nel momento in cui si scontrarono, urtarono i corpi e gli scudi.]

Come i principali duelli del romanzo di Chrétien così anche in questa vicenda l'episodio si costruisce sulla base dello scontro paritario: i due cavalieri armati entrambi di lance forti e robuste si lanciano l'uno contro

¹⁸² *Il Bello Sconosciuto*, vv. 2178-79: Les las del elme li trencha/ li elmes chaïen la place. [I lacci dell'elmo trancia e l'elmo si inclina verso terra.]. Un'immagine che compare nella *Canzone di Guglielmo*, ad esempio, v. 1983: Rumpit les laz de sun healme luisant. [Ruppe i lacci dell'elmo lucente.]

¹⁸³ *Il Bello Sconosciuto*, vv. 3023-3024: Les mailles ronpent des haubers,/ par les cors se metent les fers. [Squarciano le maglie degli usberghi e il ferro penetrò nei corpi.]. Un esempio per tutti, *Raoul de Cambrai*, vv. 2781-2782: Fauce la maille de l'auberc fremillon/ les le costé li mist le confanon. [Lacera la maglia dell'usbergo nel costato gli mise il gonfalone.]

l'altro e danneggiandosi a vicenda le protezioni. L'azione descritta al plurale presenta però una struttura formulare che ricorda molto da vicino lo sviluppo del combattimento epico. La formula *si durement s'entreferirent* introduce l'offesa agli scudi espessa dal verbo *partirent* e si specifica il luogo d'impatto mediante, *desous la boucle*, formula tradizionale che ritorna qui assieme al motivo topico delle lance che si spezzano facendone volare i pezzi. Nel momento in cui Amadas sta cedendo ai fendenti del cavaliere nemico guarda la tomba dell'amata da cui trae nuovo vigore e nuovo ardore, davanti a lei non potrà mai dimostrarsi vigliacco, così, come Lancillotto al grido di Ginevra Amadas alla vista della tomba di Ydoine imbraccia a spada animato d'*ire* e coraggio:

Lors rembrace le branc d'acier
Et trai vant ce c'ot d'escu.
Celui qui l'avoit tant feru
Requirent par *ire fierement*
par grant esfors de hardement. [6320-6324]

[Allora riprende in mano la spada d'acciaio e piazzandosi in modo di protezione quello che gli resta dello scudo, provoca audacemente e con ira colui che l'aveva tanto colpito.]

L'amore per Ydoine risveglia in lui l'*ire* belluina da cui trae la forza violenta che gli permette di sopraffare il cavaliere sconosciuto e superare la prova:

Sour le hiaume, ù li ors resplent,
.i. cop qui l'grieve durement.
Près dou quartier l'en abat jus
Dou hauberc .c. mailles, u plus. [6335-6338]

[Sull'elmo, dove risplende l'oro, un colpo gli assesta che gli pesa duramente, quasi di un quarto lo abbatte a terra, dell'usbergo, rompe cento maglie o più.]

Quest'ultimo assalto mette in evidenza a tipica struttura ricorrente del combattimento con la spada presente nella *chanson de geste*. L'elemento dell'elmo presenta la formula descrittiva nel secondo emistichio, *ù li ors resplent*¹⁸⁴ si sviluppa poi nel tipico motivo epico che descrive i danni riportati: il sintagma *l'en abat jus* è molto frequente nell'epica molto proprio nell'espansione del colpo sull'elmo, il cui potente fendente è in grado di far cadere a terra le decorazioni¹⁸⁵. Segue il motivo del colpo inferto

¹⁸⁴ Formula che accompagna molti sviluppi del colpo sull'elmo. *La Canzone d'Orlando* ne riporta diversi esempi che insistono proprio sulla luminosità e sul preziosimo di tale motivo, v. 1326: Elme freint ù li carbuncle luisent. [L'elmo colpì dove risplendeva il carbonchio.]; v. 1585: Desur l'elme ki gemmèt fut ad or. [Sull'elmo che fu gemmato nell'oro.]

¹⁸⁵ In *Raoul de Cambrai*, per esempio si può ritrovare l'identico sintagma, vv. 2680-2681: Firt parmi son elme agu/ que flors et pieres **en a jus abatu**. [Colpi sull'elmo appuntito che fiori e pietre abbatte a terra.]

all'usbergo i cui danni, qui, come nell'epica, si risolvono in un singolo verso mediante il motivo dello smagliamento¹⁸⁶.

La *chanson de geste* funge da modello imitativo delle strutture poetiche dei diversi generi, i quali, fin da Chrétien de Troyes, per quanto concerne il *roman*, non possono non guardare e riprodurre. Il *roman* quindi recupera le soluzioni, talvolta stilistiche e lessicali, dell'epopea francese ma con esito molto diverso. Chrétien si pone, sulla scena letteraria, come il padre del *roman* colui che ha dato forma e struttura precise e definite al nuovo genere che va a crearsi. Come abbiamo visto negli episodi analizzati, le sue opere e l'epopea sono due modelli che influenzano lo sviluppo del genere del *roman*. Si presenta così un connubio di forme: lo sviluppo dello scontro «paritario» che emerge nei combattimenti più importanti della vicenda in una confusione di azioni dei due cavalieri e nell'elenco dei danneggiamenti delle protezioni, si tralasciano gli elementi decorativi per recuperare alcuni motivi d'espansione dei danni sugli armamenti, le offese al corpo avversario ritornano con le violente immagini offerte dal repertorio epico, che non solo mette a disposizione motivi narrativi ma anche retorici.

All'interno del *roman* la forza e il valore guerreschi trovano una nuova via: essi si esprimono nell'azione individuale del cavaliere che si impone soprattutto per il suo ruolo morale. La vittoria in battaglia è la dimostrazione del suo essere nel giusto e afferma la superiorità dei valori cavallereschi del mondo arturiano sugli avversari ostili che li minacciano. Il risultato dell'azione è importante più che lo sviluppo di essa, poiché dall'esito si determina la continuazione dell'intreccio narrativo.

¹⁸⁶ Possiamo ritrovare un rimando puntuale del motivo in *Aspremont*, vv. 4682-4683: Tot li trench[a] ansi com est alee/ Plus de .c. mailes an mis just a l'espee. [Tutto gli trancia, più di cento maglie cadono giù dalla spada.]

Armi: un valore inestimabile

La luce

Nel dualismo archetipo tenebre e luce, l'elemento luminoso, tema universale e primitivo della percezione umana, non può non essere associato, simbolicamente, alla manifestazione di un bene positivo, all'idea di un essere divino sorgente di vita che si contrappone al suo contrario, la morte, il male, ovvero le tenebre. L'amore della luce è comune a tutte le civiltà ma è particolarmente manifesto nell'Occidente medievale; il tema della luce è un elemento essenziale, essa diventa chiave interpretativa della percezione cristiana del mondo diviso tra bene e male, tra luce e ombra. L'occhio medievale guarda le cose attraverso il concetto della luce: essa viene concepita come emanazione del divino, manifestazione fisica ma immateriale di Dio¹⁸⁷ per cui essa è ciò che costituisce la perfezione e la bellezza delle cose.

Isidoro di Siviglia, Dottore della Chiesa, nella prima enciclopedia di tutto lo scibile, *Etymologiae*, nel capitolo dedicato alla concezione del "bello", descrive la bellezza come luce, splendore, colore, specificando che quest'ultimo non è altro che luce e purezza, per cui la bellezza del colore è, di fatto, la bellezza della luce¹⁸⁸. Il colore stesso, nel Medioevo, si definisce in rapporto alla luce e alla sua densità: «se il colore è una frazione della luce esso, quindi, partecipa ontologicamente del divino, perché, Dio è luce»¹⁸⁹. Sebbene i teologi abbiano a lungo dibattuto sull'essenza stessa del colore se esso fosse, appunto, luce o semplice materia, un artificio umano, cioè, che poteva addirittura ostacolare il cammino dell'uomo verso Dio¹⁹⁰, in epoca carolingia, prevale piuttosto la prima istanza che porta alla glorificazione e alla sublimazione del concetto di "colore". La luce si trasforma nella chiave interpretativa del mondo, o meglio, di come esso viene visto, dall'uomo medievale, attraverso la luce divina. Ogni cosa che è in grado di risplendere viene definita "bella": tanto più un materiale o un colore splende tanto più lo si considera bello, come le materie preziose, l'oro, le stoffe di broccato, l'argento, il marmo¹⁹¹. Questa luminosità materiale è ricercata soprattutto dalle classi più potenti e ricche non solo per la concezione del bello che in esso è veicolata ma anche per il concetto di nobiltà ad essa legata: il grado

¹⁸⁷ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Bari 2005, p. 121.

¹⁸⁸ A. Paupert-Bouchez, *Blanc, rouge, or et vert: les couleurs de la merveille dans les lais*, in *Les couleurs au Moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1988, pp. 304-327, p. 305.

¹⁸⁹ M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'or, Paris 1986, p. 38.

¹⁹⁰ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, p. 122.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 103.

di luminosità misura, infatti, la nobiltà delle cose e la bellezza stessa si calcola proprio a seguito di questo grado¹⁹².

La luce, come abbiamo visto, esercita, dunque, la propria azione in due dimensioni una fisico-materiale l'altra spirituale-simbolica: la prima è veicolo della seconda, prospettiva in cui la materia, nel suo aspetto più fisico, non si trova in un contesto denigratorio, ma, al contrario, si erge come manifestazione della nobile costituzione della materia onde per cui un corpo è concepito, metafisicamente, buono e bello¹⁹³. Ciò che è luminoso è bello e nobile per cui è anche buono. Viceversa, ciò che è buono è indubbiamente anche nobile e di conseguenza esteticamente bello e luminoso.

Questo rapporto di corrispondenze regola ogni ambito in cui si esercita il pensiero medievale, nemmeno la guerra ne è esente. Nella concezione medievale, la guerra si avvicina sempre più alla sfera religiosa, ponendosi come il giusto strumento di difesa della fede. Sant'Agostino fu uno dei primi che avanzò la teoria dell'esistenza di una guerra giusta a cui i cristiani potevano dedicarsi senza venir meno ai propri principi: mentre i membri del clero combattevano contro le eresie pagane tramite la preghiera, compito dei laici era combattere i barbari con le armi¹⁹⁴. Se Teodosio II decretava, nel 416, che solo i cristiani potevano far parte dell'esercito sarà Urbano II che, nel suo discorso di Clermont, nel 1095, proclamerà la dottrina della guerra santa, dando inizio alla prima spedizione militare sotto l'iniziativa e la direzione della Chiesa stessa¹⁹⁵. La guerra si definisce "santa" in quanto tutti i cristiani hanno il santo dovere, e l'obbligo, di esercitarla in difesa della vera fede, giusta e buona, a cui si doveva iniziare tutte le genti in prospettiva di una pace secondo la perfetta legge di Dio, come realizzazione quindi del "bene supremo"¹⁹⁶.

In questo contesto la figura del guerriero si idealizza e sempre più viene accostata all'immagine del santo: il guerriero è, prima di tutto, un buon cristiano che manifesta la sua nobiltà d'animo mettendo la propria vita e le proprie abilità belliche a difesa del cristianesimo. Egli diventa un simbolo, un modello a cui ispirarsi. Nella sublimazione di questa figura tutto in lui diventa sinonimo di nobiltà e bellezza, simboli delle virtù positive che incarna. Ogni elemento del suo aspetto è manifestazione della sua "bellezza" interiore, dal suo aspetto alla sua andatura tutto è, e deve essere, manifestazione della sua "nobiltà". In letteratura questo aspetto si traduce mediante i canoni tradizionali della bellezza come si può osservare nella *chanson de geste*, in cui quest'aspetto del cavaliere, viene estremamente

¹⁹² J. Frappier, *Le thème de la lumière, de la «Chanson de Roland» au «Roman de la Rose»*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 20 (1968), pp. 101-124, p. 103.

¹⁹³ *Ivi*, p. 114.

¹⁹⁴ J. Flori, *L'idéologie du glaive*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ivi*, p.23

¹⁹⁶ G. Fasoli, *Pace e guerra nell'Alto Medioevo*, in *Ordinamenti militari, in Occidente nell'Alto Medioevo* Atti del Congresso di Spoleto 1967, vol. I, Sede del Centro, Spoleto 1968, pp. 15-47, pp. 24-25.

valorizzato. Un esempio lo possiamo trarre dalla descrizione della figura dell'imperatore cristiano, Carlomagno:

Canzone d'Orlando

Gent ad le cors, gaillart e ben seant,
Cler le visage e de bon cuntenant;
Puis si chevalchet mult aficheement. [3115-3117]

[Nobile ha il corpo e gagliardo e possente, ha il viso chiaro ed il contegno fiero ;
dopo cavalca, ben saldo sulla sella.]

La fierezza e il portamento composto che esprimono la fermezza d'animo sono elementi classici dell'iconografia del potente condottiero che scende in battaglia.

Il tratto luminoso, caratteristico della descrizione fisica letteraria, lo possiamo ritrovare nella lunga descrizione dell'ambasciatore saracino nella *chanson d'Aspremont* indugia sui tratti fisici del giovane; i tratti idealizzati del ragazzo descrivono il perfetto nobile cavaliere, le cui qualità sono pienamente visibili nel suo atteggiamento:

En mi la sale li vallez dessendié
Blont ot le poil, menuement tercié ;
Sor ses espauls l'ot par derriers couchié,
Si q'an ses hanches sont les flotes rengié.
Gros ot les iaulz, le vis apert et lié,
Par les costez ot le cors bien dougié,
Droite ot la janbe et bien taillié le pié,
Bien li avint l'esperon c'ot chauchié.
Pou troviez home mialz atirié. [201-209]

[Il ragazzo scese in mezzo alla sala. I suoi capelli sono biondi, intrecciati finemente; sono gettati indietro la testa, sulle spalle, e i ciuffi scendevano sulle anche. Ha dei grandi occhi, un viso aperto e gioioso; i fianchi sono stretti, le gambe dritte e i piedi ben fatti; ha una bella andatura con gli speroni che calzava. Difficilmente si sarebbe trovato qualcuno meglio vestito.]

Entrambi gli episodi descrivono i personaggi attraverso i tratti tipici del ritratto ideale, il candore della pelle, *topos* richiamato in Carlomagno dall'aggettivo *cler* attribuito al volto del re, che ne esprime la perfezione della bellezza, diversamente dal giovane ambasciatore in cui non si specifica il candore ma si descrive la capigliatura bionda. Entrambi gli aspetti, tipici della bellezza femminile cortese, rimandano, ancora una volta, al concetto di luce come fonte del Bello e anche del Bene, poiché è emanazione di Dio¹⁹⁷. Non a caso il giovane ambasciatore sarà protagonista di una conversione che lo porterà a guerreggiare fra le fila cristiane.

¹⁹⁷ G. Fasoli, *Pace e guerra nell'Alto Medioevo*, p. 112.

Nel *Bello Sconosciuto* la bellezza è strettamente legata al suo comportamento e alla sua dignità di cavaliere, che, a differenza della *chanson de geste*, viene esplicitata e non dedotta dalla descrizione dell'aspetto. Sebbene nessuno lo conosca egli si presenta alla corte di re Artù e viene riconosciuto come cavaliere:

Vestu ot cote por armer;
Molt i avoit biel baceler.
Ce dist li rois :«Quel chevalier!
Bien sanble qu'il se sace aidier.»
Tot cil quil voient redisoient
Que si biel homme ne savoient.
Ses mains lava, puis si s'assist.
Gavains les lui seoir le fist.
En lui n'avoit que ensignier. [95-103]

[Era vestito di una cotta d'armi ed era un bel giovane. «Che cavaliere!» esclamò il re, «si direbbe che sappia farsi valere». Tutti i presenti ripetevano di non aver mai visto un così bel giovane. Si lavò le mani e si sedette a tavola, Gauvains se lo fece sedere accanto. Era provvisto di tutte le qualità.]

Mentre gli esempi precedenti lasciavano dedurre la bellezza dei cavalieri attraverso i *topoi* della tradizione classica, mediante i quali si soleva interpretare il “bel” guerriero, andatura e comportamento fiero e aspetto luminoso, nel *Bello Sconosciuto* la dinamica si rovescia: sotto la denominazione di bel cavaliere si deducono tutti i caratteri che idealizzano un *biel homme*. Così anche Alixandre viene descritto nel *Cligés* bello e prode (*Alixandres li biax, il preuz*¹⁹⁸) mentre il figlio, Cligés, illumina con la sua bellezza e quella della sua amata il palazzo e la giornata intera:

Mes tant estoient bel andui,
Antre la pucele et celui,
C'uns rais de lor biauté issoit,
Don li palés resplandissoit
Tot autresi con li solauz
Qui nest molt clers et molt vermauz.[2737- 2742]

[Ma erano tanti belli ambedue, lui e la fanciulla, che scaturiva dalla loro bellezza un raggio di cui splendeva tutto il palazzo, come il sole quando sorge, luminoso e rosso.]

La bellezza, indissolubilmente legata alla luminosità, in quanto la luce è matrice del bello, si traduce, nella sua dimensione percepibile, il colore; il vermiglio, nell'esempio, traduce la luminosità del sole. *In primis* il valore del colore è emblematico: esso, inteso come categoria pura monocromatica, è portatore di significati che veicolano una forte ideologia attraverso cui si organizza lo spazio e l'ambiente dell'uomo. Il colore non esprime un gusto

¹⁹⁸ *Cligés*, v. 84.

estetico ma è immagine, simbolo, attraverso cui si classifica, si distingue, si associa e si oppone¹⁹⁹. Questo ruolo tassonomico si ritrova in tutte le utilizzazioni sociali del colore, e, evidentemente, nel codice vestiario.

In letteratura, la luminosità è un aspetto che non manca, e, come abbiamo visto, compare nella figura del cavaliere come elemento caratterizzante e simbolo delle buone virtù. Essa caratterizza l'aspetto e l'abbigliamento, che costituisce l'aspetto esteriore del guerriero, simbolo della sua funzione. Molti ritratti, oltre ad indagare l'aspetto del cavaliere, indulgono sulla descrizione dell'equipaggiamento come facente parte della fisicità del personaggio.

Sia nell'epica che nel romanzo, la panoplia gioca un'importante ruolo rappresentativo del cavaliere; nella loro presentazione estetica, il colore, il materiale, il decoro, sono elementi caratterizzanti atti a determinare il ruolo sociale ed etico. La luce è l'elemento caratterizzante e determinante degli equipaggiamenti che si manifestano attraverso il colore.

Il bianco è il colore che per eccellenza traduce lo stadio cromatico necessario per gerarchizzare il celeste e il divino²⁰⁰. Esso esprime la maggiore dignità, è il colore degli angeli e delle feste più solenni del calendario liturgico²⁰¹. Nel romanzo l'uso del colore è emblematico: il bianco, per esempio, caratterizza l'ultima armatura che Cligés indossa nel torneo di Oxford dopo aver affrontato tre precedenti cavalieri. In ogni occasione il cavaliere indossa diverse armature, dapprima nera, poi verde, rossa, e infine bianca, affrontando i cavalieri più famosi della tavola rotonda; egli attraversa letteralmente i gradi della luce²⁰² per approdare al trionfo. Il candore della armatura che Cligés porta nell'incontro con Galvano, può rispecchiare il carattere del nobile cavaliere per eccellenza fra gli eroi di Artù, a cui, ideologicamente, il bianco può rinviare, come, d'altronde, il vermiglio dell'armatura di Cligés corrisponde all'antagonista, Perceval, il quale ne *Le Conte du Graal* porta le armi rosse.

In *Robert le Diable* candide e sfolgoranti sono le armi del cavaliere di Dio:

.I. chevaier mou bel et gent.
D'un hauberc plus blanc que argent
Estoit armés, et ses enarmes
son escu et toutes ses armes
Erent plus blanc que flor de lis ;
De lui veir ert grans delis.
Glaive tient grosse sor sa hanche,
Dont l'alemele est aussi blanche

¹⁹⁹ M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, p. 39.

²⁰⁰ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, p. 133.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Nella concezione medievale i gradi della luce si muovono tra due poli: il nero che è, nella gerarchia, il livello più basso segue, in una scala ascendente, il verde, il porpora il blu e infine il bianco.

Com li noif qui des nues chiet,
Et li chevals sor coi il siet
Ert plus blans que flors espaine,
[Et] une blanche suscanie
Ot [il] vestu por plus biaux estre.[1817-1829]

[Apparve un cavaliere molto bello e nobile. Era rivestito di un usbergo più bianco dell'argento, il suo scudo e tutto il resto della sua armatura era più bianco del giglio. Guardarlo era un tale piacere. Teneva contro l'anca una lancia di cui la lama aveva il candore della neve che cade dal cielo, e il cavallo, che montava, era più bianco del fiore appena sbocciato; egli portava una bianca corazza, che rivestiva per essere ancora più bello.]

Espressioni come *plus blanc que argent*, *plus blanc que flor de lis*, *plus blans que flors espaine* sono comparazioni che ricercano un grado superlativo capace di esprimere un chiarore incomparabile. Tale fulgore è funzionale a descrivere la discesa in terra del cavaliere di Dio, il quale rivestirà Robert delle sue armi, in difesa del popolo cristiano contro i pagani che minacciano il regno.

Come nel *roman* anche nella *chanson de geste* l'armatura è fonte luminosa e veicolo simbolico. Dalle armature e dalle armi si sprigiona un chiarore quasi abbagliante delle descrizioni generali dell'esercito alla vigilia della battaglia campale:

Canzone d'Orlando

Luisent cil elme as perres d'or gemmes
E cez escuz e cez broinies safrees. [3306-3308]
[Splendono gli elmi d'oro e di gemme ornati, splendon gli scudi, le trapunte corazze.]

Aspremont

Et tant escu de fin or reluisant,
et tant cheval arabi et corant
et tante ansaigne a fin or reluisant. [3064-3066]
[Tanti scudi risplendono d'oro fino, e tanti rapidi cavalli arabi e tante insegne risplendono d'oro fino.]

Fonte di luce sono, soprattutto, i materiali che decorano le armature, parliamo quindi di oro, argento, cristallo e pietre preziose che possono risplendere in ogni elemento della panoplia, dall'elsa alla punta della spada (*D'or est li helz e de cristal li punz*²⁰³), dall'elmo all'usbergo (*L'elme li freint u li carbuncle luisent*²⁰⁴, *Bons haubers a or et a argent*²⁰⁵), dallo

²⁰³ *Canzone d'Orlando*, v. 1364.

²⁰⁴ *Canzone d'Orlando*, v. 1326.

²⁰⁵ *Aspremont*, v. 3724.

scudo alle selle dei destrieri (*En la targe qu'ab our marele*²⁰⁶, *La bone sele, ki a or gemet*²⁰⁷).

Il materiale che più risalta nelle descrizioni è l'oro, portatore di splendore e inalterabilità, i caratteri che simboleggiano la purezza e che sono associati al divino. L'oro, infatti, è la traduzione fisica dello splendore del mondo divino di cui evoca la purezza della luce escatologica, simboleggiata, per esempio, dall'aureola dei santi²⁰⁸. Le armi, quindi, rifulgono dello splendore concettuale dell'oro che esprime in modo indiretto ma percettibile la magnificenza di chi le indossa. Esse sono parte integrante del guerriero, lo rivestono, lo proteggono, e fanno la differenza in battaglia; esse sono quindi funzionali e rappresentanti dell'eroe cristiano e con lui partecipano alla manifestazione della luce del Bene. Sono le armi, infatti, lo strumento attraverso il quale il cristiano sbaraglia l'avversario e solo con esse egli è in grado di adempiere il proprio compito.

Lo sfolgiorio delle armi, dunque, simboleggia la forza e tutte le virtù positive che il guerriero incarna e sono rappresentate dal cristiano come anche dal pagano. Francesi e Saraceni, infatti, combattono gli uni contro gli altri sotto la stessa luce idealizzante che esalta la prodezza e la sacralità della guerra santa²⁰⁹.

Nella *Canzone di Guglielmo*, allo scintillio delle armi pagane si aggiunge la luce del sole che le illumina dando l'idea di uno splendore incomparabile, e ad un iperbolico bosco che s'infiamma al loro passaggio:

Clers fu li jurz e bels li matins,
li soleil raed, si est li jurz esclariz.
Paen devalent par mi un broilled antif;
Par unt qu'il passent tote la terre fremist;
Des dur healmes qu'il unt a or sartid,
Tres lur espalles tut li bois en reflambist. [232-237]

[Chiaro fu il giorno e bello il mattino. Il sole brilla e il giorno si illumina. I pagani scendono per un bosco antico, tutta la terra freme ovunque passano; dei forti elmi incastonati d'oro dietro a loro fiammeggia tutto il bosco.]

La luce proviene dai due eserciti come uguale segno di forza, coraggio e valore; la profusione dell'oro nemico mostra la potenza e la ricchezza pagana che si confronta con la forza del cristianesimo la cui legittimità sarà destinata a prevalere. L'oro pagano non è solo di matrice simbolica e rappresentativa, ma ha anche valenza materiale. L'oro è una forza politica e militare che interessa tutti i gradi sociali²¹⁰ e se nella sensibilità cromatica medievale esso traduce il massimo grado di luminosità, l'oro rimane in

²⁰⁶ Girart de Roussillon, v. 2744.

²⁰⁷ Canzone d'Orlando, v. 1373.

²⁰⁸ J. Arroye, *L'or de Saint Mitre*, in *L'or au moyen âge*, in «Senefiance», 12 (1983), pp. 9-24, p. 9.

²⁰⁹ J. Frappier, *Le thème de la lumière, de la «Chanson de Roland»*, pp. 109-110.

²¹⁰ P. Bancourt, *Or antique, or epique, or d'occident et d'orient dans le Roman de Thebes*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp.27-39, pp. 29-30.

primo luogo fonte di ricchezza, motivo di guadagno e bottino in guerra. Nella *chanson de geste*, l'oro è visto nel suo grado positivo di promotore dell'azione: suscita l'avventura, stimola il coraggio e ricompensa il merito²¹¹. Esso però non proviene dall'Occidente, l'oro che Guillaume promette nella *Chanson de Guillaume*²¹² e nel *Charroi de Nîmes*²¹³ è l'oro della Spagna araba.

Sin dai tempi antichi l'oro proveniva dai bacini auriferi orientali a cui Roma attinse garantendo l'afflusso costante del prezioso materiale battendo così la moneta d'oro romana che regnò su tutto il Mediterraneo fino al III secolo, quando iniziano i primi cedimenti dell'Impero. Nel V secolo la crisi di Roma è totale e le risorse auree si estinguono in Occidente per ripiegare nuovamente verso la patria d'origine.

La circolazione d'oro non si fermerà mai del tutto ma si fece sempre più elitaria: con i merovingi e i carolingi le monete d'oro non si battono più, anzi si tende a svalutarle e con loro anche l'argento, altro materiale prezioso che, tuttavia, non era raro come l'oro, percepito, sempre più come un oggetto straniero, ricordo storico e pezzi di tesoro. I potenti, perciò, conservano per sé l'oro in lingotti, gioielli e solo qualche medaglia di prestigio²¹⁴. La situazione si ribalta, però, nell'XI secolo, quando, dopo lo scisma d'Oriente (1054), il perno del potere ritorna in Occidente, in particolare in Italia, sede papale, che si trasforma in un raffinato territorio di monete e di scambio²¹⁵.

La duttilità, la resistenza e l'inalterabilità del metallo nel tempo sono le qualità più apprezzate dell'oro la cui rarità, in epoca medievale, lo portò ad essere considerato il "nobile materiale"²¹⁶ il cui splendore e preziosità, diventarono, ben presto, appannaggio delle classi più potenti che, al fianco di altri oggetti di lusso quali stoffe e orpelli pregiati, amavano sfoggiare come simbolo di prestigio di rango principesco. Affascinata dalla preziosità e dal potenziale simbolico anche la Chiesa, non di meno, riservando sempre più ai paramenti liturgici e agli oggetti sacri i materiali più preziosi e le rifiniture più raffinate, oltre al lino, alle sete, ai broccati, alle pietre preziose e all'argento, a partire dal IX secolo, è all'oro che dirige la propria preferenza tanto da farne diventare il rappresentante dell'arte della Chiesa e lo rimarrà fino al XIII secolo²¹⁷.

²¹¹ *Ivi*, p. 30.

²¹² *Chanson de Guillaume*, v. 2470: De l'or d'Espagne lur soleit porter largement. [L'oro di Spagna voleva portare in quantità.]

²¹³ *Charroi de Nîmes*, vv. 654-656: Tant lor dorrai deniers at argent cler,/ Chasteaus et marches, donjons et fermetez,/Destriers d'Espagne, si seront adoubé. [donerò loro in abbondanza denari e argento brillante, castelli, terre, dongioni, fortezze e cavalli di Spagna se saranno addobbati.]

²¹⁴ M.M. Dufeil, *Les deux ors*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 138-149, p. 138.

²¹⁵ *Ivi*, p.143.

²¹⁶ J. Dauphine, *De "l'Esprit de l'Or": langage et alchimie...*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 113-134, p. 113.

²¹⁷ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, p. 131.

La sacralità delle armi

Nel Medioevo, la nobiltà si lega sempre più strettamente al ruolo del *miles*, che dal X secolo designa una certa categoria di combattenti, i cavalieri. L'attività militare diviene sempre più un servizio specializzato, in epoca carolingia, rispettabile e privato. Gli atti giuridici che risalgono alla fine dell'XI secolo permettono di evidenziare l'emergere di un gruppo ristretto, coerente e compatto, che comprende i gradi superiori della nobiltà, esso è la cavalleria, un gruppo d'*élite* guerriera che si identifica nell'aristocrazia laica²¹⁸. Il termine *miles* muta, ora, significato e dall'indicare la funzione del servire, diventa titolo di prestigio con valore giuridico sociale²¹⁹. Il tratto distintivo di appartenenza di questo gruppo sono, indubbiamente, le armi, segno del guerriero e in quanto tale emblema di rango e appartenenza aristocratica. Siamo di fronte a nobili guerrieri che, amanti della selvaggia bellezza della guerra «in se stessa, per se stessa, come fine a se stessa, come modo di conseguire gloria»²²⁰ andavano fieri di sé e della propria forza che desideravano mostrare attraverso ornamenti vistosi e preziosi. Ci si spiega perché non volessero «soltanto delle buone armi, ma delle belle armi; non solo dei buoni cavalli ma dei bei cavalli, ben bardati»²²¹. Una spada dall'elsa gemmata, uno scudo dalla bossa d'oro o d'argento era indubbiamente un segno distintivo, di ricchezza e potenza. Le armi sono oggetti ben valutati, merci di scambio, al pari dell'oro e l'argento e delle vesti sontuose. Nel *Charroi de Nîmes* le armi vengono nominate assieme a tessuti preziosi e broccati fra la merce dei mercanti che si stanno recando a Nîmes:

Nos syglatons et dras porpres et pailles
Et escarlates et vert et brun proisable,
Tranchanz espiez et hauberz et vertz heaumes,
Escuz pesanz et espees qui taillent.[1064-1066]

[Dei broccati, dei vestiti di porpora, delle sete, dei tessuti preziosi verdi e bruni, delle lance trancianti, degli usberghi e degli elmi splendenti.]

Le armi sono, infatti, delle opere d'arte frutto di una tecnica metallurgica straordinaria, in particolare, per quanto riguarda le spade dell'Alto Medioevo prodotte in Francia, l'archeologia ci ha confermato le leggendarie capacità di taglio²²², capacità che impressionavano già i contemporanei ed esaltate dal nuovo stile di combattimento a cavallo che fruttò un ricco

²¹⁸G. Duby, *Les origines de la chevalerie*, p. 743.

²¹⁹*Ivi*, p. 751.

²²⁰G. Fasoli, *Pace e guerra nell'Alto Medioevo*, p. 21.

²²¹*Ibidem*.

²²²C. Donà, *Il vero amore del guerriero*, in «L'immagine Riflessa», 1-2 (2012), pp. 141-172, p. 146.

commercio tanto che portò Carlomagno ad impedirne l'esportazione. Per non parlare delle decorazioni dell'elsa della spada, degli scudi e degli elmi. Si avanzò l'ipotesi che determinate armi non venissero effettivamente utilizzate in battaglia ma indossate come simbolo di prestigio; l'elmo a cupola franco, per esempio, con le sue sei sezioni bronzee, il rivestimento di cuoio e la superficie esterna dorata e interamente decorata, risulta essere troppo leggero e poco atto ad ammortizzare i colpi in battaglia per questo venne suggerito un utilizzo più simbolico che funzionale²²³. Il pregiato valore delle armi alimenta un florido commercio e nei campi di battaglia, le armi, offensive e difensive nemiche, sono gli oggetti principali di razzia; il recupero di esse risponde a due bisogni uno di valenza prettamente pratica e materiale l'altro di valore sacrale.

Il bottino di guerra è uno degli elementi imprescindibili dello scontro campale e l'obiettivo principale dei tornei, in cui si gareggiava per aggiudicarsi cavalli e armi, indubbiamente è un importante stimolo che sollecita la combattività del soldato in prospettiva dell'arricchimento²²⁴.

Nel *roman* e nella *chanson* numerosi sono gli esempi che mettono in evidenza questa pratica. In *Amadas et Ydoine*, il giovane viene descritto nel suo ritorno dalle prove dei tornei assieme ai compagni che trasportavano ricche e belle armature chiaramente vinte:

Qu'en la route a mult biaux escus,
Haubers saffrés, hiaumes agus,
Riches chevaux et de grant pris.[1603-1606]
[Hanno molti scudi belli, usberghi decorati d'oro, elmi aguzzi, preziosi cavalli di gran pregio.]

Assieme all'oro, all'argento, oggetto di interesse sono le armi, come possiamo osservare nella *Canzone d'Orlando*, nel rapido rapporto delle ricchezze razziate nella città di Cordova:

Multi grant eschech en unt si chevaler
d'or e d'argent e de guarnementz chers.[99-100]
[Assai gran preda ne hanno i suoi cavalieri d'oro e d'argento e d'armature belle.]

In occasione dei tornei le varie fazioni divise in gruppi si spartiscono, alla fine della competizione, i cavalli e le armi dei cavalieri sconfitti. Allo stesso modo il bottino recuperato sul campo di battaglia, o nelle razzie delle città appena conquistate, veniva sempre diviso fra i guerrieri e una parte cospicua di esso comprendeva le armi. Nella Grecia omerica si individuavano due categorie di beni, quelli individuali e quelli collettivi: solo questi ultimi venivano divisi equamente durante l'assemblea, mentre i primi consistevano

²²³ Norman, *The medieval soldier*, Arthur Barker Limited, London 1971, p. 14.

²²⁴ Settia, *Rapine, assedie, battaglie nel Medioevo*, Laterza, Bari 2002, p. 6.

nelle parti più onorevoli ed erano assegnati ai guerrieri che più si erano distinti in battaglia, come segno di prestigio e ricompensa per il valore dimostrato²²⁵. Una pratica analoga si riscontra in ambito franco e bizantino dove le ricchezze venivano distribuite a seconda della partecipazione alla battaglia e al valore dimostrato tanto che ai più valenti spettavano le armi e armature²²⁶. Le armi nemiche passano così in uso ai vincitori che sostituivano le proprie, talvolta troppo usurate o totalmente distrutte e inutilizzabili, facendo al contempo sfoggio dell'arma nemica come trofeo. L'armamento nemico infatti era vanto del guerriero vincitore sul nemico, esso funge da trofeo esibito, simbolo della forza del guerriero in virtù della quale ha saputo vincere sull'avversario.

Questa ostentazione denota un gusto per il trofeo che non si è mai perso; esso fa parte dell'aspetto estetico della guerra che va ad arricchire il corredo del guerriero come particolari distintivi «destinati a perpetuare il ricordo dei fatti d'arme da esso compiuti e perciò quindi ad additarlo alla pubblica ammirazione»²²⁷. Nella *chanson de geste* questo è un aspetto che emerge soprattutto nelle descrizioni dell'equipaggiamento dell'eroe: si sottolinea l'origine dell'arma per rendere prestigio a chi le porta poiché è segno indiretto del suo valore in battaglia, spesso infatti si tratta di armi sottratte a un re. Nella *chanson de geste* di *Girart de Roussillon*, Pierre porta un usbergo che era appartenuto a Dario (*Ja est co Dareus qui fu Seineir v. 3929*), nella *Canzone di Guglielmo* il prezioso elmo di Guglielmo era appartenuto a un nemico sconfitto:

Quant li quens l'ot vestue et endossee,
son elme lace sor la coiffe doree
A .XIII. laz d'une saie goutee :
Onc n'ot plus riche jusqu'a la mer Bertee,
Arofles fu del puis de Val Fondée,
a cui li quens ot la teste copee.

[Dopo averla rivestita e indossata (la corazza), il conte allaccia il suo elmo sopra la cuffia dorata con tredici lacci di seta; non ce n'era di più bello fino al mar Gelée: era appartenuto a Aréofle l'orrido di Valfondée al quale il conte aveva tagliato la testa.]

Le armi hanno una doppia valenza, materiale, come possiamo notare dalla preziosa descrizione dell'elmo di Guglielmo, e simbolica. Le armi, fungono da trofeo, simbolo di vittoria sul nemico sconfitto, indossarne le armi o recuperare le armi dell'avversario fa parte di un antico rituale della celebrazione della vittoria, quella della “spoliazione” del nemico vinto²²⁸.

²²⁵ Y. Garlan, *Guerra e società nel mondo antico*, il Mulino, Bologna 1985, p. 61.

²²⁶ A. A Sattia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Laterza, Bari 2009.

²²⁷ G. Bouthoul, *Le guerre, elementi di polemologia*, p. 141.

²²⁸ *Ivi*, pp. 57-58. Esempi di tal genere li ritroviamo nelle *chanson de geste*, in *Aspremont*, per esempio, Haton e Berengier, disarmati, cercano nel campo delle armi con cui rivestirsi e ritornare a combattere, vv. 4924-4926: Et tuit li

Il trofeo è il segno tangibile dell'avvenuta vittoria e decreta la superiorità del vincitore. I monumenti eretti per la celebrazione della vittoria, sono da considerare dei trofei: in Grecia il primo trofeo celebrativo, a Leuttra, risale al 371 a.C. ed è una costruzione circolare decorata di armi scolpite a bassorilievo²²⁹. Gli archi trionfali e la colonna traiana a Roma sono altri esempi ben evidenti delle sue conquiste, sono simboli del potere vittorioso universale. Prima di erigere un monumento celebrativo i romani avevano la consuetudine di esibire il bottino in corteo al ritorno in patria; le armi venivano mostrate come trofeo, segni della vittoria riportata sul nemico.

Il nemico vinto è sempre stato parte integrante della celebrazione rituale della vittoria, sia nella sua forma rappresentativa, le armi, sia nella sua forma fisica, le spoglie. Questo trattamento del nemico è legato all'aspetto religioso della guerra considerata come giudizio di Dio e come manifestazione della volontà divina²³⁰. La legittimazione della guerra e il suo esito erano, infatti, legati alla sfera divina e nulla poteva avvenire senza precauzione e senza garanzia; rientrava così nell'ordine delle cose l'associazione delle divinità tutelari delle diverse comunità alle brutali modificazioni introdotte dallo stato di guerra sia nell'organizzazione del mondo che nella vita degli stati²³¹. L'inizio e la fine dell'atto bellico sono sanciti dai riti, cerimonie e preghiere di consacrazione e purificazione, che inseriscono la guerra in una forma di culto destinata all'intera comunità, e, in particolare, ai combattenti, considerati come sacerdoti officianti della guerra nel suo aspetto sacrale-religioso²³².

In ogni società il rapporto con il divino viene regolato da offerte e doni con cui il credente si assicura protezione e favori e in tutte le religioni primitive, il sacrificio, in assoluto più gradito è quello dell'essere vivente²³³. Nella Grecia omerica Ifigenia viene sacrificata agli dei, dal padre Agamennone, per poter garantire la partenza della flotta. Presso gli Assiri, gli Aztechi e i Mongoli al termine della guerra i prigionieri vengono sacrificati agli dei²³⁴. La guerra stessa è considerata un grande sacrificio collettivo in cui i combattenti sono al tempo stesso vittime e sacerdoti pronti a spargere il proprio sangue e quello altrui per la salvezza del gruppo²³⁵. Gli strumenti funzionali al rito della guerra sono anch'essi consacrati al culto e partecipano al rito. Sono frequenti i ritrovamenti archeologici delle armi nelle aree di culto: esse sono offerte votive poste nel luogo sacro come ringraziamento del buon esito della battaglia; essi sono riconoscimenti e

autres qu'armes puent baillier;/ Assez an trovent et avant et arrier,/Dont li seignor gissoient ou terrier.[Gli altri prendevano e armi che potevano, abbastanza ne trovarono avanti e dietro, di cui i loro possessori giacevano in terra.]

²²⁹ Y. Garlan, *Guerra e società nel mondo antico*, p. 59.

²³⁰ G. Bouthoul, *Le guerre, elementi di polemologia*, p. 382.

²³¹ Y. Garlan, *Guerra e società nel mondo antico*, p. 38.

²³² G. Bouthoul, *Le guerre, elementi di polemologia*, p. 382.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ivi*, p. 383.

²³⁵ G. Fasoli, *Pace e guerra nell'Alto Medioevo*, p. 30.

doni alla divinità e le armi, offerte, sono in rappresentanza del nemico sconfitto sacrificato. Non diversa è la concezione cristiana della guerra, che a sua volta, gestisce i riti, le preghiere, consacra e benedice le armi, per infondere nel guerriero la forza di affrontare la battaglia. Guillaume prima di recarsi in battaglia fa benedire le sue armi durante la messa celebrata dal Papa *totes ses armes fait metre sor l'altel*²³⁶ ed egli chiede a Dio di infondergli forza, onore e coraggio (*Prie Deu, le pere esperitable, /qu'il li doinst force et onor et barnage*²³⁷).

Le armi, assumono, in questo contesto, un significato particolare, travalicano la loro funzione strumentale diventando emblemi, simboli del guerriero stesso che le porta e, viceversa, del nemico sconfitto. Esse sono parti integranti del combattente che le prende in mano, per la prima volta, durante la cerimonia d'iniziazione, decretando, così, la sua entrata nel mondo adulto, come, secondo Tacito, era per i Germani e come, nel Medioevo, era per i cavalieri. Nel rituale dell'addobbamento, le armi vengono donate da un cavaliere più anziano all'iniziato, e la spada ha un ruolo di primo piano.

Quale significato profondo sia legato a questo oggetto lo si può dedurre osservando i riti che la vedono protagonista nei culti delle popolazioni antiche, sostrato mitico delle civiltà barbariche fecondato, poi, dal Cristianesimo²³⁸. La spada si muove all'interno di due mondi, il divino e il terreno come legame di comunicazione tra gli uomini e gli dei. Secondo le testimonianze degli storici, la spada sarebbe stata un oggetto di culto, venerata in nome di un antico dio-spada da Sciti, Ariani, Ittiti e Germani²³⁹. Sull'arma si giurava e si offrivano sacrifici, doni, come si trattasse di una vera divinità²⁴⁰.

Questo valore sacrale giunge fino al Medioevo dove l'arma si lega strettamente alla legittimazione del potere politico attraverso il rito del *cingulum militae*, segno di accesso del re al potere effettivo. Il re, infatti, pur essendo legalmente tale non aveva alcun potere legittimo se non gli veniva consegnata la spada, poiché ad essa era legato il simbolo stesso del potere: la consegna della spada mostrava a tutti che il re era ormai in grado di governare il regno senza reggenza²⁴¹. Il potere politico, nel corso dei secoli, si legherà sempre più al rito cristiano che provvederà, dall'inizio del X secolo, a sacralizzare il rito dell'incoronazione attraverso l'atto della benedizione della spada²⁴²: in tal modo si legittimava il potere regio sancendo l'esercizio di governo dei popoli da parte del re nel nome di Dio.

²³⁶ *Couronnement de Louis*, v. 318.

²³⁷ *Couronnement de Louis*, v. 337-338.

²³⁸ C. Donà, *Il vero amore del guerriero*, p.152.

²³⁹ *Ivi*, p.151.

²⁴⁰ M.M. Galbaldón Martínez, *Sacra loca y armamento. Algunas reflexiones en torno a la presencia de armas no funcionales en contextos rituales*. in «Gladius», 30 (2010), pp.191-212, p. 192.

²⁴¹ J. Flori, *Les origines de l'adoubement chevaleresque*, p. 219.

²⁴² J. Flori, *Chevalerie et liturgie, Remise des armes et vocabulaire « chevaleresque » dans les sources liturgique du IX^e au XIV^e siècle*, in «Les Moyen âge», 2 (1978), pp. 247-278, p. 253.

Il Medioevo ereditò quindi il sostrato mitico pagano in cui si inserì la concezione cristiana che enfatizza l'aspetto miracoloso delle armi facendo addirittura della spada l'arma di Cristo²⁴³.

Potere e sacralità sono le proprietà uniche delle armi cristiane che si traducono in straordinari oggetti, dotati di una forza eccezionale capace di scalfire qualsiasi cosa ma indistruttibili, inseparabili compagne del proprio eroe. Le spade sono sacre ed in esse vengono custodite le reliquie: nell'elsa di Gioiosa, leggendaria arma di Carlomagno è incastonata la punta della lancia che ha trapassato il costato di Cristo, una reliquia da cui, come viene esplicitato nel testo, la spada trae il suo nome²⁴⁴. Anche la spada di Orlando, Durendala, è una spada sacra e deve essere affidata al cavaliere adatto: Carlo fu esortato da un angelo, apparsogli in sogno, di donare la preziosa spada, custode delle reliquie dei santi²⁴⁵, al nipote perché con lui sia in buone mani²⁴⁶. In virtù delle reliquie esse sono uniche, sante e inestimabili, dall'aspetto cruciforme, progresso fondamentale dal punto di vista simbolico poiché ora, esse, possono farsi davvero sante e distinguersi dalle spade pagane dalla lama ricurva.

Esse diventano il simbolo dei santi, come San Giorgio e San Michele le cui armi vengono celebrate, venerate assieme alle reliquie dei cavalieri leggendari e dei più celebri capi militari²⁴⁷. Il culto dell'arma è indissolubilmente legato al carattere sacerdotale del guerriero il quale sembra insignito di virtù soprannaturali²⁴⁸, una sorta di eletto, il cui ruolo è suggellato da un'arma altrettanto soprannaturale come succede a Orlando, Carlomagno e a Artù, la cui Excalibur fu il dono della dama del lago. Sono eroi che trovano nella spada il proprio completamento: la giusta spada per il giusto uomo, uniti nella vita e anche nella morte. L'eroe non sopporta che le armi cadano in mani non degne per questo Orlando cerca di rompere la sua, quando si sente sul punto di morte *pur ceste espee ai dulong e pesance:/ mieiz voeill murir qu'entre paiens remaigne* [Per questa spada ho dolore e affanno: meglio morire che ai pagani lasciarla.]. Il cavaliere infatti preferiva portarsi l'arma con sé, come molti scavi archeologici hanno rilevato dalle tombe antiche, oppure, per renderle inutilizzabili, si preferiva romperle o deformarle, atto che poi divenne parte integrante dei riti funebri come era in uso fra i popoli antichi. I Celti, per esempio, insieme al sacrificio animale rompevano le armi, come hanno dimostrato i ritrovamenti di umboni e

²⁴³ C. Donà, *Il vero amore del guerriero*, p.152.

²⁴⁴ *Canzone d'Orlando*, vv. 2503-2507: Asez savum de la lance parler,/ dunt Nostre Sire fut en la cruiz nasfrét:/Carles en ad la mure, mercit Deu./ En l'orét punt l'ad faite manuvrer :/ pur cetse honur e pur ceste bontét./ li nume Joiuse l'espee fut dunét. [Noi sappiamo bene la storia della lancia che aprì al Signore sulla croce una piaga ; grazie a Dio, la punta n'ebbe Carlo, che dentro al pomo la fece incastonare. Per questo onore ch'ebbe, per questa grazia, fu dato il nome Gioiosa alla sua spada.]

²⁴⁵ *Canzone d'Orlando*, 2345-2348: En l'oriét punt asez i ad reliques:/ La dent seint Perre e del sanc seint Bsilie/ e des chevels min seignor seintDenise :/ del vestement i ad seinte Marie. [Nell'aureo pomo i santi ne han reliquie : San Pietro un dente, del sangue San Basilio, qualche capello monsignor San Dionigi, e un pezzo d'abito anche Santa Maria.]

²⁴⁶ C. Donà, *Il vero amore del guerriero*, p.152.

²⁴⁷ G. Bouthoul, *Le guerre, elementi di polemologia*, p. 139.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 138.

spade che provano una rottura precedente al loro seppellimento²⁴⁹ Tali rituali sembrerebbero una forma di sacrificio di tipo apotropaico per rendere inservibile l'arma al defunto impedendogli, quindi, di ritornare dall'aldilà per cercare vendetta o continuare ad uccidere. I sacrifici delle armi nemiche, soprattutto, era il rito principale che animava i santuari celti, come per esempio quello di Gournay-sur-Aronde di epoca augustea sopravvissuto fino al IV secolo²⁵⁰. La ricchezza delle armi, come abbiamo visto fino ad ora, non era legata semplicemente alla qualità ma soprattutto al loro ruolo, al simbolo che esse rappresentavano ed il fatto che appartenessero al nemico donava loro un prestigio eccezionale che si sarebbe trasmesso al popolo vincitore²⁵¹.

I rituali guerrieri che fanno parte di tutte le culture, mettono le armi al primo posto sia quelle dei vincitori sia quelle dei vinti. Si riconosce in questi strumenti di morte non solo un carattere prettamente funzionale ma soprattutto un aspetto simbolico legato al concetto della guerra. Essa è sacra e ritualizzata: come si celebravano i guerrieri così anche le armi venivano consacrate per infondere loro tutte le virtù e accrescere, in loro, l'energia e l'efficienza prima della discesa sul campo di battaglia e subito dopo a guerra finita. Il rituale si completava con l'acquisizione dello "spirito" e le virtù militari del guerriero vinto; come in certe culture il cannibalismo rivestiva questo concetto di acquisizione attraverso l'assunzione dell'"anima" del vinto, così l'accapparramento delle armi del vinto o la rottura di esse, rivestivano uno stesso significato di *transfert*, dal vinto al vincitore dell'eroismo e del vigore. Le armi non solo rappresentano ma sono il guerriero, esse sono la sua anima, il suo essere.

²⁴⁹ J.L. Brunaux, *Guerre et religion en Gaule. Essai d'anthropologie celtique*, Editions Errance, Saint-Germain-du-Puy, 2004, p. 113.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

Conclusione

I personaggi ritratti nei due generi, la *chanson de geste* e il *roman*, appartengono al mondo feudale medievale ritratto in un arco di tempo che va dal XI al XIV secolo. In questo periodo la società muta profondamente i propri meccanismi e strutture evolvendosi e ponendo le basi della moderna società occidentale. La letteratura resta sempre lo specchio di una società in un momento della sua evoluzione di cui mostra le contraddizioni interne trasformando l'immagine storica in un ideale nuovo e autonomo grazie alla sua facoltà creatrice di forme e strutture²⁵². Lo scrittore medievale, infatti, non riproduce la sua realtà, non è mimetico, la riproduce in una dimensione ideale potenziando i valori, l'etica, le illusioni²⁵³. In questo contesto la mia ricerca si è posta il fine di analizzare in che modo le armi e l'armatura rientrano nella descrizione letteraria. Indagandone le forme stilistiche e narrative del testo poetico si sono cercati i rapporti tra l'arma e il guerriero cercando di delinearne i significati e i valori profondi.

All'interno dei due generi si sono suddivisi i momenti principali in cui la narrazione pone particolare risalto alla panoplia e si è studiato in che modo esso avviene e si è cercato di capirne le motivazioni. Sottolineare la diversa natura dei due generi letterari è essenziale in quanto sebbene, *chanson de geste* e *roman* condividano la medesima ambientazione cavalleresca, differiscono nettamente in stile, tematica e significato. La *chanson de geste*, antecedente al *roman*, sviluppa una concezione del guerriero cristiano legato alla cultura classica che risente molto dell'influenza del mondo germanico da cui il popolo franco trae le proprie origini. L'epica è la celebrazione della forza del guerriero e della sua affermazione sociale e giuridica che si pone in primo piano nel mondo feudale. La sua forza risiede nel coraggio e nel suo valore in guerra in cui acquisisce prestigio, fama e ricchezze. Il segno esteriore del rango cavalleresco è indubbiamente la panoplia, bella e terribile, che riflette la forza morale e fisica del cavaliere di cui l'epica si fa portavoce. Questa rilevanza dell'armamento cavalleresco compare in modo preponderante in luoghi specifici dell'epopea, come l'armamento del cavaliere e gli episodi del combattimento. In queste due importanti sezioni le armi costituiscono il nodo centrale della descrizione e, cristallizzandosi in strutture fisse e ripetitive, costituiscono alcuni dei motivi centrali della *chanson de geste*²⁵⁴. L'armamento e il combattimento sono i luoghi in cui le armi risaltano in tutto il loro splendore e nella loro potenza strumentale; la

²⁵² E. Köhler, *Alcune osservazioni d'ordine storico-sociologico*, p. 21.

²⁵³ A. Varvaro, *Mito e realtà della cavalleria tra 1200 e 1400. Alcuni esempi*, in *Mito e stoa nella tradizione cavalleresca* Atti del convegno storico internazionale 2005, Centro di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2006, pp. 27-43, p. 31.

²⁵⁴ Rychner nella sua opera, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, individua alcuni dei motivi centrali della *chanson de geste* in cui le armi rivestono un ruolo predominante, *l'armament, chevaliers sous les armes, histoire des armes et des chevaux, combats singuliers décidant du sort de la guerre, combats singuliers à la lance, combats singuliers à l'épée, attaque aux armes de jet*.

costruzione degli episodi fa uso di ulteriori motivi appartenenti alla tradizione epica, sia narrativi (origine, storia ed eccezionalità dell'arma, decoro, danneggiamento e stato dell'arma), sia retorici (strutture sintattiche, lessico, formule). Il genere epico presenta una struttura stereotipata, regolare e precisa che ritorna nel medesimo testo e in testi diversi. Questo tratto d'iterazione, presentati con forme molto simili, consacra il motivo epico entrando così nel canovaccio stilistico e narrativo della tradizione. In questi motivi stereotipati si elogiano le armi, difensive ed offensive; sia nell'armamento che nel combattimento se ne descrivono le forme, l'efficacia, la bellezza e l'eccezionalità, aspetti che riflettono le qualità del cavaliere a cui appartengono e di cui queste armi sono le rappresentanti.

Se nell'epopea le armi sono l'elemento imprescindibile, addirittura rappresentativo del *cavaliere*, il loro annientamento negli episodi bellici, veicola il concetto di distruzione totale del *miles*, sia della sua figura professionale di cavaliere che del suo stato sociale e giuridico.

L'episodio del combattimento quindi, che si tratti del combattimento con la lancia o con la spada, sviluppa l'azione mettendo in primo piano il danneggiamento dell'armatura. In questi episodi il gusto descrittivo si equipara alle lunghe descrizioni dell'armamento poste alla vigilia del combattimento: l'epica dispone di motivi supplementari per meglio specificare i danni che i fendenti producono sia sul corpo che sulle armi avversarie, di queste ultime si può precisare il luogo d'impatto, il decoro, l'efficacia e l'eccezionalità ma anche l'inadeguatezza.

L'accuratezza descrittiva è volta da una parte a drammatizzare la scena e dall'altro a esaltare la forza e l'eccezionalità delle armi del cavaliere vittorioso che può aver la meglio sull'avversario in pochi fendenti. Si è visto in particolare il significato e il ruolo predominante riservato alla spada, arma più significativa dell'equipaggiamento cavalleresco, consegnata nel momento dell'investitura, essa accompagna come tratto distintivo il cavaliere in ogni sua impresa.

Un cavaliere è tale in virtù della sua armatura dalla quale non può prescindere: l'aspetto esteriore che le armi conferiscono al guerriero manifesta le fondamentali virtù cavalleresche, coraggio, prodezza e forza, a cui l'eroe era stato iniziato mediante l'esercizio bellico²⁵⁵. Nel mondo del romanzo, tali concetti sono integrati con nuovi valori spirituali e sociali, così da creare un nuovo ideale cavalleresco²⁵⁶. Questi antichi ideali virili legati alla liberalità esercitata dal forte attira in lui rispetto e prestigio, sia sul campo di battaglia che fuori.

Il permeare di questi concetti nel mondo del romanzo vengono integrati con nuovi valori spirituali e sociali creando un nuovo ideale cavalleresco²⁵⁷. Il cavaliere romanzo è profondamente diverso da quello epico: egli è un

²⁵⁵ T. Szanbó, *Dal mito della cavalleria al mito della corte*, p. 351.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 352

²⁵⁷ *Ibidem*.

membro della corte, un aristocratico che ha “addomesticato” la forza bruta mediante il rispetto di un codice etico-comportamentale.

Il significato dell’armamento emerge in tutto il suo valore simbolico nel giorno dell’investitura: la donazione delle armi trova la sua completa ritualizzazione nella consegna della spada e nella calzatura degli speroni da parte di un cavaliere più anziano. Questi sono gli elementi fondamentali che segnano il passaggio del giovane aristocratico alla vita adulta. Il giovane, quindi, conclude il proprio periodo di apprendistato nel rituale finale dell’addobramento attraverso cui riceve l’investitura di cavaliere ed entra così a far parte del privilegiato gruppo aristocratico della cavalleria. Il *chevalier* assume la precisa connotazione di rango sociale aristocratico a cui fanno parte i nobili, i migliori esponenti della società.

Nel *roman* il cavaliere, più che per la sua funzione guerriera, spicca per la sua perfezione morale: il perfetto cavaliere cortese è colui che dispone di eccezionali abilità militari proprio in virtù della sua altezza morale.

Nei romanzi di Chrétien de Troyes, primi esempi compiuti di questo nuovo genere che si sviluppa alla fine del XII secolo, l’ideologia cavalleresca si sublima e la missione della cavalleria assume una portata materiale, mistica, morale e religiosa che ha senza dubbio contribuito alla formazione di un’etica cavalleresca a valore universale²⁵⁸. In questa concezione spirituale del mondo feudale il ruolo meramente guerriero del cavaliere viene meno. L’esaltazione delle armi e all’armatura, soprattutto negli episodi dell’armamento del cavaliere, nel *roman* viene decisamente attenuata, propendendo più a sottintendere l’equipaggiamento cavalleresco.

Tale tendenza emerge anche nel combattimento in cui la dimostrazione dell’eccezionalità dell’eroe eletto sta proprio nella sua superiorità morale rispetto all’avversario, carattere che gli fa vincere il contrasto militare e avanzare nel suo itinerario di ricerca.

Nello scontro che Saccone denomina «paritario» si privilegiano proprio questi due aspetti, la capacità del cavaliere arturiano di tener testa al cavaliere o alle creature mostruose che lo ostacolano, e l’esito finale dello scontro. La dinamica del combattimento pone sempre meno l’attenzione sulle armi coinvolte preferendo esplicitare la forza dei fendenti e le mirabili capacità dei contendenti piuttosto che mostrarle attraverso la descrizione dettagliata dell’azione. L’episodio è sempre meno accurato e trascurava le rassegne dei danni e le conseguenze dei colpi inferti, che arricchiscono l’episodio epico. La ferocia del combattimento si esprime sempre più attraverso una tipologia di lessico e di espressioni atte più ad esplicitare il sentimento di profonda ira e odio dell’eroe e la forza dei suoi colpi piuttosto che mostrarli attraverso lo scempio delle armi. Lo scontro rimane sempre “duro e impegnativo” ma, nei romanzi di Chrétien, l’armatura perde il ruolo di rilievo che aveva nell’epopea.

²⁵⁸ J. Flori, *Cavalieri e cavalleria del Medioevo*, Einaudi, Torino 1999, p. 263.

La struttura stilistica del romanzo non appartiene alla tradizione epica ma da essa non può prescindere totalmente. Il romanzo si pone come genere letterario rivale alla *chanson de geste* e i romanzi, piuttosto liberi nella loro formazione stilistica, presentano un'integrazione dei due modelli, della *chanson de geste* e del *roman* di Chrétien. L'equipaggiamento militare si contestualizza sempre più nell'episodio bellico, riducendo drasticamente gli episodi dell'armamento del cavaliere. Negli esempi del combattimento il *roman* integra le due modalità di sviluppo dell'azione proponendo una fase più dettagliata che mette in risalto l'azione e la resistenza o il danneggiamento delle armi e la fase più reticente, proposta dal modello di Chrétien.

La minor propensione all'esaltazione dell'armatura cavalleresca nel genere del romanzo, si spiega attraverso un diverso gusto del pubblico: più raffinato e cortese egli non disdegna il carattere violento e aggressivo ma ne dona una connotazione diversa, meno guerriera e più astratta.

Si delineano così due modelli descrittivi appartenenti a due diverse realtà: una prettamente guerresca legata al concetto classico del guerriero e propensa all'idealizzazione delle armi come rappresentati della forza e della virtù di chi le possiede e dall'altra parte una relatà, anch'essa guerresca ma che propende verso un eroe in cui la funzione cavalleresca viene mediata e guidata dal desiderio d'avventura e dell'amore perfetto.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Gormond et Ysembart, a cura di B. Panvini, Pratiche Editrice, Parma 1990.

La Canzone d'Orlando, a cura di M. Bensi, BUR, Milano 1985.

La Canzone di Guglielmo, a cura di A. Fossò, Pratiche editrice, Parma 1995.

Le Charrois de Nîmes, édition de C. Lachet, Gallimard, Paris 1999.

Le Couronnement de Louis, édition de E. Langloise, Honoré Champion, Paris 1984.

Le Couronnement de Louis, traduit par A. Lanly, Honoré Champion, Paris 1983.

Prise d'Orange, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Honoré Champion, Paris 2010.

Aliscans, texte établi par C. Régnier, traduction de A. e J. Subrenat, présentation et notes de J. Subrenat Honoré Champion, Paris 2007.

Raoul de Cambrai, Texte édité par S. Kay, introduction, notes et traduction de W. Kibler, Lettres gothiques, Paris 1996.

Girart de Roussillon, texte établi, traduction, présentation et notes par M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Lettres gothiques, Paris 1993.

Aspremont, établi, traduction, présentation et notes par F. Suard, Honoré Champion, Paris 2010.

Cligés, a cura di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

Le Chevalier au Lion, texte établi, traduction, présentation et notes de D. F. Hult, Lettres Gothiques Paris, 1994.

Le Cont du Graal, texte établi, traduction, présentation et notes de J. Dufournet, Gf Flammarion, Paris, 1997.

Perceval, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 1983.

Il Cavaliere della carretta, a cura di P.G. Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Guglielmo d'Inghilterra, a cura di G. C. Belletti, Pratiche editrice, Parma 1991.

Amadas et Ydoine, de C. Hippeu, Slatkine Reprints, Genève 1969.

Amadas et Ydoine, traduit par J.C Aubailly, Honoré Champion, Paris 1986.

Il Bello Sconosciuto, a cura di Antonio Pioletti, Pratiche Editrice, Parma 1992.

Robert le Diable, texte établi, traduction, présentation et notes par E. Gaucher, Honoré Champion, Paris 2006.

Bibliografia secondaria

Arroye J., *L'or de Saint Mitre*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 9-24.

Ashby-Beach G., *Une analyse structurale du motif de combat dans la chanson de Roland*, in *VIII Congreso de la sociedad Rencesvals Pamplona 1978*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1981, pp. 23-35.

EAD., *The song of Roland. A genitive study of the formulaic language in the single combat*, Paperback, Amsterdam 1985.

Bancourt P., *Or antique, or épique, or d'occident et d'orient dans le Roman de Thèbes*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp.25-39.

Barbero A., *Il problema del coraggio e della paura nella cultura cavalleresca*, in AA.VV., *Forme dell'identità cavalleresca*, numero monografico, di «L'immagine riflessa», 12 (1989), pp. 193-215
ID., *La cavalleria medievale*, Jouvence, Roma 2003.

Barbieri A., *Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di A P. Fuksas, Vielle, Roma 2007, pp. 101-137.

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

Bloch M., *La società feudale*, Einaudi, Torino, 1987.

Boccia L. G., *L'armeria del museo civico medievale di Bologna*, Bramante, Busto Arsizio, 1991.
ID., *Dizionari Terminologici: armi difensive dal Medioevo all'età moderna*, Centro Di, Firenze, 1982.

Boutet D., *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.

Bouthoul G., *Le guerre, elementi di polemologia*, Longanesi, Milano, 1982.

Brunaux J.L., *Guerre et religion en Gaule. Essai d'anthropologie celtique*, éditions errance, Saint-Germain-du-Puy 2004.

Buttin F., *Du costume militaire au Moyen Age et pendant la Renaissance*, Real academia de buenas letras, Barcelona 1971

Cagiano de Azevedo M., *Le opere d'arte nei bottini di guerra*, in *Ordinamenti militari in occidente nell'Alto Medioevo* Atti del Congresso di Spoleto 1967, vol. I, Sede del Centro, Spoleto 1968, pp. 1100-1125.

Cardini F., *Alle radici della cavalleria*, La nuova Italia, Scandicci 1997.

ID., *La tradizione cavalleresca nell'Occidente medievale. Un tema di ricerca tra storie e «tentazioni» antropologiche*, in «Quaderni medievali», 2 (1976), pp. 125-142.

ID., *Le guerre di primavera, studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Le Lettere, Firenze, 1992.

ID., *Quell'antica festa crudele*, Mondadori, Milano, 1995.

Cardini F. e Gagliardi I., *La civiltà cavalleresca e l'Europa: ripensare la storia della cavalleria*, Atti del I convegno internazionale di studi San Gimignano 2006, Pacini, Pisa, 2007.

Chiesa Isnardi G., *Il lupo mannaro come superuomo*, in «Il mito del superuomo ed i suoi simboli nelle letterature moderne» La Nuova Italia Firenze, pp. 11-37.

Contamine Ph., *La Guerra nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1986.

D'Alessandro D., *Per un'analisi formale del descrittivo nel Medioevo: il caso del romanzo*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura di M. Liborio, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991, pp. 29-48.

Dauphine J., *De "l'Esprit de l'Or": langage et alchimie...*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp.111-120.

De Combarieu M., *La violence et la guerre*, in *Le goût de la violence dans l'épopée Médiévale*, Université de Provence, Aix-en Provence 1976, pp. 35-68.

De Riquer M., *Epopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire*, in *La Technique Littéraire des Chansons de Geste*, Université de Liège, Droz, Liège 1959, pp. 75-82.

Donà C., *Il vero amore del guerriero*, in «L'immagine Riflessa», 1-2 (2012), pp. 141-172.

Duby G., *Guglielmo il maresciallo, l'avventura del cavaliere*, Laterza, Roma, 1985.

ID., *Les origines de la chevalerie*, in *Ordinamenti militari in occidente nell'Alto Medioevo* Atti del Congresso di Spoleto 1967, vol. II, Sede del Centro, Spoleto 1968, pp. 738-761.

ID., *Lo specchio del feudalesimo*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

ID., *Terra e nobiltà nel Medioevo*, Società editrice internazionale, Torino 1971.

Dufeil M.M., *Les deux ors*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 138-149.

Dumézil G., *L'ideologia tripartita degli indoeuropei*, il Cerchio, Rimini 1988.

Fasoli G., *Pace e guerra nell'alto medioevo occidentale*, in *Ordinamenti militari in occidente nell'Alto Medioevo* Atti del Congresso di Spoleto 1967, vol. I, Sede del Centro, Spoleto 1968, pp. 15-47.

Fassò A., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma 2005.

Flori J., *Cavaliere e cavalleria*, Einaudi, Torino, 1999.

ID., *Chevalerie et liturgie. Remise des armes et vocabulaire «chevaleresque» dans les sources liturgiques du IX^e au XIV^e siècle*, in «Le Moyen Age», 2 (1978), pp. 247-278.

ID., *Encore l'usage de la lance: la technique du combat chevaleresque vers 1100*, in «Chahiers de civilisation médiévale», 31 (1988), pp. 213-240.

ID., *La cavalleria medievale*, Mulino, Bologna, 2002.

- ID., *La lancia e il vessillo. Tecnica militare e ideologia cavalleresca nei secoli XI e XII*, in AA.VV., *Forme dell'identità cavalleresca*, numero monografico, di «L'immagine riflessa», 12 (1989), pp. 7-40.
- ID., *Les origines de l'adoubement chevaleresque: étude des remises d'armes et du vocabulaire qui les exprime dans les sources historiques latines jusqu'au début du XIII^e siècle*, in «Traditio», 35 (1979), pp. 209-272.
- ID., *L'essor de la chevalerie*, Droz, Genève 1986.
- ID., *L'idéologie du glaive*, Droz, Genève 2010.
- ID., *Pour une histoire de la chevalerie, l'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes*, in «Romania» 100 (1979), pp. 21-53.
- ID., *Qu'est-ce qu'un bacheler? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII^e siècle*, in «Romania», 96 (1975), pp. 289-313.
- ID., *Sémantique et société médiévale. Le verbe «adouber» et son évolution au XII^e siècle*, in «Annales» 31 (1976), pp. 915-940.
- Frappier J., *Le thème de la lumière, de la «Chanson de Roland» au «Roman de la Rose»*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 20 (1968), pp. 101-124, p. 103.
- Gabaldón Martínez M.M., *Sacra loca y armamento. Algunas reflexiones en torno a la presencia de armas no funcionales en contextos rituales*, in «Gladius», 30 (2010), pp. 191-212.
- Gaier C., *Armes et combats dans l'univers médiéval*, De Boeck Université, Bruxelles 1995.
- Gallais P., *De la naissance du roman: a propos d'un article récent*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale» 53 (1971), pp. 69-75.
- Garlan Y., *Guerra e società nel mondo antico*, il Mulino, Bologna 1985.
- Gittleman A. I., *Le style épique dans Garin le Loherain*, Droz, Genève 1967.
- Grinsell L.V., *The breaking of objects as a funerary rite*, in «Folklore», 72 (1961), pp. 475-491.
- Grisward J. H., *Objets magiques et trinfonctionnels dans le roman médiéval et «le contes populaires de Lorraine»*, in «Perspectives médiévales», 14 (1988), pp. 88-99.
- Hoepffner E., *Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste*, in «Studi Medievali», 4 (1931), pp. 233-258.
- Huizinga J., *Autunno nel medioevo*, Bur, Milano, 1998.
- Infurna M. e Limentani A., *L'epica romanza nel medioevo*, il Mulino, Bologna 2007.
- Justel P., *La carga de choque en la épica francesa y castellana*, «Revista de poética medieval», 25 (2011), pp. 175-198.
- Keen M., *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986.
- Köhler E., *Alcune osservazioni d'ordine storico-sociologico sui rapporti fra canzoni di gesta e romanzo cortese*, in *L'epica*, a cura di M. Infurna e A. Limentani, il Mulino, Bologna 1986, pp. 145-156.

- ID., *Forma e struttura nel romanzo arturiano*, in *Il romanzo* a cura di M.L. Meneghetti, il Mulino, Bologna 1988. pp.147-169.
- ID., *L'avventura cavalleresca*, Mulino, Bologna 1985.
- ID., *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, in «Medioevo romanzo», 3 (1976), pp. 321-344.
- Mancini M., *Cortigiani e cavalieri predoni*, in *Metafora feudale* a cura di M. Mancini, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 13-62.
- Martin J.P., *Les motifs dans la chanson de geste*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Centre d'étude médiévales et dialectales, Université de Lille III, Lille 1957.
- Meneghetti M.L., *Il romanzo nel medioevo*, il Mulino, Bologna 2010.
- EAD., *Le Butin, l'honneur, le lignage. La carrière d'un héros épique*, in *VIII Congreso de la sociedad Rencesvals Pamplona 1978*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1981, pp. 335-344.
- Miguet T., *L'or vivant de l'alchimie medievale*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 295-331.
- Monteverdi A., *La lassa epica*, in *L'epica* a cura di M. Infurna e A. Limentani, il Mulino, Bologna 1986, pp. 267-278.
- Nicolle D., *Warriors and their weapons*, Burlington: Ashgate, Aldershot 2002.
- Norman V., *The medieval soldier*, Arthur Barker Limited, London, 1971.
- Paquette J.M., *Epopée et roman: continuité ou discontinuité*, in «Études littéraires», 4 (1971), pp. 9-38.
- Pastoureau M., *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'Or, Paris 1998.
- ID., *Medioevo simbolico*, Laterza, Bari, 2005.
- Pastre J.M., *L'alchimie du verbe: or et métaphore dans la littérature allemande du Moyen âge*, in *L'or au moyen âge*, Université de Provence, Aix-en Provence 1983, pp. 359-374.
- Paupert-Bouchez A., *Blanc, rouge, or et vert: les couleurs de la merveille dans les lais*, in *Les couleurs au Moyen Age*, Université de Provence, Aix-en Provence 1988, pp. 304-327.
- Pezzi E., *Gioia d'amore e gioia di guerra. Il lessico della «gioia» fra epica, lirica e romanzo*, in «Le Forme e la Storia», 5 (1993), pp. 93-154.
- Plouzeau M., *Vert heaume: approches d'un syntagme*, in *Les couleurs au Moyen Age*, Université de Provence, Aix-en Provence 1988, pp. 591-650.
- Quondam A., *Cavallo e cavaliere*, Donzelli, Roma 2003.
- Rajna P., *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze, 1956.
- Ribard J., *Du mythique au mystique la littérature medieval*, Champion, Paris 1995.

Roncaglia A., «*Romanzo*». *Scheda anamnestica d'un termine chiave*, in *Il Romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, il Mulino, Bologna 1988, pp. 89-106.

Rovira Hortalá M.C., *Las armas-trofeo en la cultura ibérica: pautas de identificación e interpretación*, in «*Gladius*», 19 (1999), pp. 13-32.

Rychner J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève 1955.

Saccone A., *Descrizione e azione: la singolar tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura di M. Liborio, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991, pp. 71-81.

Sattia A. A., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Laterza, Bari 2009.

Stanesco M., *Jeux d'errance du chevalier médiéval: aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, E. J. Brill, Leiden 1988.

Suard F., *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Paradigme, Caen 1994.

Szabó T., *Dal mito della cavalleria al mito della corte*, in «*L'immagine riflessa*», 12 (1989), pp. 343-366.

Tabacco G., *Saggio sulla nobiltà e cavalleria nel medioevo. Un ritorno a Marc Bloch?*, in *Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*, vol I, L.S Olschki, Firenze 1980.

Van Luyn P., *Les milites dans la France du XI^e siècle: examen de sources narratives*, in «*Le Moyen Age*» 77 (1971), pp. 5-51.

Varvaro A., *Mito e realtà della cavalleria tra 1200 e 1400. Alcuni esempi*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca* Atti del convegno storico internazionale 2005, Centro di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2006, pp. 27-43.

Werner K. F., *Nascita della nobiltà*, Einaudi, Torino 2000.

Zink M., *La letteratura francese del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1992.

Zumthor P., *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, il Mulino, Bologna 1973.

ID., *La presenza della voce*, il Mulino, Bologna 1984.