



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*In bella vista: spettacolarità e
teatralizzazione del combattimento
cavalleresco nel romanzo antico-francese
in versi di argomento arturiano
(secoli xii-xiii)*

Relatore
Prof. Alvaro Barbieri

Laureando
Edoardo Haymar d'Ettory
n° matricola 1199789 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Indice.....	3
Introduzione	5
Il duello e il torneo: gli osservatori del combattimento.....	9
Il duello osservato	11
Lo spettacolo del torneo	17
Grandezza e luminosità: la visualizzazione dell'eroe	21
Scenari spettacolari: pianure, arene, castelli	29
L'estetica del valore	43
Intrecci di sguardi: Le emozioni del combattimento	55
Gioia e dolore	57
Frenesia	60
Compassione	63
Timore	66
Il campo di battaglia.....	68
Irrascibilità.....	69
Rafforzamento.....	70
Inibizione.....	72
Innamoramento	74
La dama e l'eroe. Tra combattimento e desiderio	75
La tradizione del combattimento osservato. Armi e amore prima di Chrétien de Troyes.....	75
Il tempo degli amori e gli «juvenes» delle società tradizionali	93
Un ritorno al passato	97
Le dame alle finestre	117
Visioni leggendarie	121
Visioni ristrette. La dama alla finestra	133
Il difensore della dama	137
Arrivano i nostri: damigelle in pericolo ed eroi salvatori	145
Conclusioni	157
Bibliografia	161

Introduzione

Il combattimento nel romanzo arturiano è un evento spettacolare. Con la stagione d'oro di questo genere letterario, inaugurata tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo da Chrétien de Troyes la lotta cavalleresca diventa un palcoscenico ideale per esibire i valori della cavalleria, viene teatralizzata e drammatizzata al massimo livello. I duelli, i tornei e le battaglie del *roman* oscillano fra un realismo che prende ispirazione dalle pratiche storiche dei combattimenti e una tendenza alla sublimazione poetica, che utilizza registri lirici per impreziosire un sostrato epico discendente da antiche tradizioni letterarie. La grande varietà di procedimenti impiegati dai narratori per la rappresentazione della spettacolarità guerriera, permette di interfacciarsi all'argomento intrecciando approcci metodologici e orientamenti che appartengono a diversi ambiti disciplinari, da quello più strettamente letterario (concentrato sugli aspetti tematici e stilistici), a quello storico, a quello antropologico-culturale.

Per analizzare le tecniche di rappresentazione del combattimento in questo lavoro sono stati scelti sette romanzi, tra i più celebri della tradizione arturiana antico-francese, nonché i primi in cui la dimensione spettacolare riceve una definitiva consacrazione: l'intera opera romanzesca di Chrétien de Troyes e due testi di confronto, *Ille et Galeron* di Gautier d'Arras e il *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu. Le differenze tra le varie opere, alcune più orientate a indirizzi realistici, altre totalmente dipendenti dal repertorio del meraviglioso favolistico, permettono di vedere il modulo ricorrente del combattimento spettacolare sotto diverse sfumature, alla luce di modelli e di fonti di ispirazione differente.

La schedatura dei testi segue una logica comparativa: sono stati individuati nuclei stilistici e tematici che si presentano in modo ricorrente all'interno delle varie opere, confrontandoli tra loro per cogliere differenze, affinità o richiami intertestuali. Oltre all'indagine comparata dei modelli presi a campione, sono stati proposti dei raffronti meno sistematici con altre opere appartenenti a tradizioni letterarie e contesti geografici e storico-culturali all'occasione molto diversi tra loro.

La trattazione è suddivisa in quattro macro-sezioni. Nella prima parte, di carattere generale, si contestualizza il nucleo del combattimento spettacolare osservato da un pubblico di spettatori all'interno delle occasioni privilegiate per la sua definizione, che

corrispondono alle due tipologie di lotta più congeniali all'espressione dell'ideale cavalleresco nei romanzi di corte: il duello e il torneo (capitolo I). Ad uno sguardo d'insieme sugli aspetti spettacolari e visuali che vengono promossi nella rappresentazione finzionale di entrambe le tipologie di scontro, seguono delle osservazioni distribuite su due versanti complementari. Da un lato, quello delle strategie di visualizzazione e di enfattizzazione che vengono adottate per caratterizzare gli eroi protagonisti delle storie di cavalleria. Dall'altro, quello dell'assemblaggio di scenari e topografie del combattimento funzionali a mettere in risalto le esibizioni cavalleresche e a calarle in una dimensione pubblica di grande risonanza.

Dopo aver inquadrato il modulo del combattimento osservato nelle sue configurazioni più efficaci, si condurrà un'analisi approfondita del rapporto che sussiste tra spettatori e combattenti nel corso delle *performances* guerriere cavalleresche. I capitoli II, III e IV sono dedicati alla registrazione degli stati d'animo, delle reazioni fisiologiche e dei condizionamenti psicologici che interessano sia il pubblico sia i combattenti impegnati sul terreno di scontro.

Si inizierà quindi con delle considerazioni su alcuni degli aspetti più impliciti alla concezione che ha del combattimento la cultura cavalleresca, dove il valore guerriero viene identificato come un oggetto estetico in grado di suscitare impressione e ammirazione in chi lo contempla (capitolo II).

Nelle due sezioni successive si proporrà una panoramica di tutti i principali stati d'animo che intervengono nel corso degli spettacoli cavallereschi. Ogni categoria emozionale sarà trattata autonomamente attraverso una rete di confronti intertestuali. Il quadro completo permetterà di fornire una valutazione complessiva della ricca varietà di stati affettivi che compongono la psicologia e la temperie emozionale del combattimento (capitolo III).

L'ultima parte (capitolo IV) sarà interamente consacrata alla grande tematica romanzesca della collaborazione tra la sfera marziale e quella erotica, in cui si inscrivono a pieno titolo gli stati d'animo più complessi che si intrecciano con la lotta cavalleresca: l'innamoramento e il desiderio amoroso. Dato che si tratta di un *topos* universale di lunga durata storica, non esclusivamente legato a un'unica cultura letteraria, si cercherà prima di tutto di individuare le sue configurazioni precedenti al genere del *roman*, con una carrellata di esempi tratti da molteplici tradizioni, tramite un

confronto serrato con l'opera di Chrétien de Troyes, che funge da fulcro e riferimento primo della ricerca.

I materiali raccolti relativi a questo argomento saranno poi ordinati in raggruppamenti tematici che si impernano su scene topiche e motivi ricorrenti (le dame alle finestre, le damigelle in pericolo, i combattimenti regolati dalla *costume* ...). In questa parte, la più estesa di tutto il lavoro, si cercherà di congiungere e armonizzare approcci differenti. Per ogni sotto-capitolo verranno discussi i rapporti delle scene romanzesche con le loro possibili fonti e con i modelli da cui verosimilmente sono stati ispirati, con particolare attenzione a tradizioni narrative di lunga durata storica. Allo stesso tempo si proverà a far luce sulle modalità di rielaborazione, ricontestualizzazione e risignificazione all'interno del romanzo arturiano, dei nuclei ereditati dalla tradizione. In più, si confronteranno le convenzioni romanzesche con fonti e testimonianze storiche relative al periodo di composizione delle opere, e a periodi successivi, sia per quanto riguarda le pratiche militari e sociali, sia nei confronti dell'ideologia e della cultura materiale dei secoli XII–XIII. Infine, si condurrà un'analisi degli stati d'animo in relazione alle strutture narrative romanzesche, per valutare l'incidenza della forza e dell'intensità dei legami che si instaurano tra i personaggi nella circostanza del combattimento, sul senso complessivo e sull'architettura delle opere.

Alla conclusione saranno affidate alcune osservazioni di carattere metaletterario sul rapporto tra spettatori e protagonisti dell'affrontamento agonale e sulle dinamiche dell'immedesimazione nella scena del combattimento cavalleresco.

Il duello e il torneo: gli osservatori del combattimento

Il combattimento è un nucleo forte del romanzo arturiano. Indissolubile dall'esistenza del cavaliere, indispensabile per la definizione della sua identità, è anche il momento della massima concentrazione delle sue forze.¹ Come evento decisivo della vita cavalleresca, occupa regolarmente lunghe sequenze narrative romanzesche. I *romans* di Chrétien de Troyes dedicano alla messa in scena dei combattimenti quantità notevoli di versi: circa 2400 per *Erec et Enide*, 2000 per il *Chevalier au lion* e altrettanti per la *Charrette*.² In linea di massima, sembra che più di un quarto dell'estensione di ciascuna delle sue opere sia riservato alla rappresentazione di tenzoni cavalleresche, sfide a carattere agonale e scontri collettivi. Molti combattimenti romanzeschi sono alimentati da una vena fortemente spettacolare, che si riverbera efficacemente soprattutto in due occasioni: il duello e il torneo.

Dall'epoca di Chrétien de Troyes, il duello ha una fortuna letteraria straordinaria. Entra in scena dieci volte nell'*Erec et Enide*, sette volte nell'*Yvain*, sei volte nel *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu.³ Il torneo appare meno spesso ma occupa spazi più consistenti.⁴ All'epoca di composizione dei primi romanzi, si tratta di una topica che è agli albori del suo impiego letterario, e nonostante questo fa la sua comparsa puntuale almeno una volta in ciascuna opera.⁵ Come in dei cronotopi, in queste due occasioni il combattimento si inserisce in uno spazio-tempo definito, con caratteri ricorrenti e formulaici, diventa una scena dove le coordinate spaziali e quelle temporali si integrano inscindibilmente e formano un'unità compatta, sempre costituita dagli stessi elementi fondamentali. Nella forma del duello o del torneo, la narrazione romanzesca entra in una tonalità spettacolare, dominata da una percezione visiva. In queste circostanze la

¹ Cf. K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, p. 8.

² *Ibidem*.

³ Cf. K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, p. 8. e A. PIOLETTI, *Il bel cavaliere sconosciuto*, Introduzione, p. 12–13.

⁴ Prolungandosi nell'arco di più giorni, come molto spesso accade, il torneo può impegnare il racconto per molti versi, e costituire in certi casi una sezione narrativa e descrittiva di estensione ragguardevole.

⁵ Tutti i romanzi rappresentano il torneo: quello di Tenebroc in *Erec et Enide*, il torneo di Noauz nel *Chevalier de la charrette*, il torneo di Tintaguel nel *Conte du graal*. Due tornei nel *Cligés*, tra cui il grande torneo di Oxford. Anche nel *Chevalier ou lion* vengono rapidamente menzionati dei tornei. Oltre alle prove letterarie di Chrétien de Troyes, Renaut de Beaujeu e Gautier d'Arras rappresentano il torneo una volta ciascuno rispettivamente nel *Bel Inconnu* e in *Ille et Galeron*.

lotta è prima di tutto un'esibizione; il suo scopo è di comunicare qualcosa a dei destinatari presenti, figure che assistono alla scena e la drammatizzano.⁶

Tra queste due, il duello è in assoluto la forma di lotta preminente, quella a cui i narratori fanno più ricorso per «mostrare» le imprese dei loro personaggi a degli spettatori.

⁶ Cf. Il motivo del «pubblico» e la sua funzione di drammatizzazione del combattimento sono oggetto di alcune considerazioni in K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

Il duello osservato

Ad ogni duello assiste almeno uno spettatore. I casi in cui questo non avviene sono rarissimi. Spesso gli spettatori sono molti e attorno ai combattenti si addensa un pubblico. Il duello è un combattimento pubblico. Alla sua natura aperta, volta alla condivisione, alla dimostrazione di un evento, deve tutta la sua importanza e per questo si impone come mezzo privilegiato di rappresentazione del combattimento, non solo nel romanzo d'*oil*, ma in molteplici tradizioni letterarie.⁷ Poiché si trova incluso in uno spazio collettivo, il significato del duello non si esaurisce in sé stesso ma si definisce in relazione a un contesto più ampio, come «forma socializzata e cerimoniale del combattimento».⁸

Più che a tutti gli altri sensi, il duello è legato strettamente alla vista. Si colloca all'interno di un campo visivo, è attraversato da una rete di sguardi, è posto al centro di un sistema di dispositivi ottici. La polarità netta e irriducibile che si stabilisce tra i combattenti, impegnati nell'«uno contro uno» che segna la più marcata opposizione possibile nella lotta tra due parti avverse, concentra tutti gli sguardi in un punto di fuga unico e azzerà qualsiasi dispersione dell'attenzione visiva verso altri obiettivi.

Tutte queste caratteristiche lo rendono un *topos* della vista, un cronotopo visuale. I tre elementi che si incontrano nella sua messa in atto sono uno spazio, un tempo e una visualità. L'intersezione di queste componenti produce quella particolare atmosfera che è stata, ed è così funzionale alla rappresentazione dei combattimenti nelle opere di finzione. Tanto più nella narrativa eroica antico-francese. La dimensione pubblica e la struttura visuale si incastrano perfettamente nella scena topica del duello cavalleresco e creano i presupposti per una varietà prismatica di effetti: quando le esibizioni degli eroi entrano nello spettro visivo di chi le osserva si liberano potenti risonanze emotive da cui traspaiono le aspirazioni, le paure, i sogni e i desideri della cavalleria.

Le potenzialità della vista rendono il pubblico, in primo luogo, un interprete che attribuisce significato alle imprese eroiche. Con la sua presenza e per la constatazione

⁷ Il duello è una scena topica di rilevanza cruciale nelle letterature antiche, in particolare nelle narrazioni epiche. Cf. V.M.UDWIN, *Between two armies: the Place of the Duel in Epic Culture*.

L'epica di ogni dove fa della contesa individuale un elemento essenziale della sua costituzione, in grado di sintetizzare, con una riduzione ai minimi termini, il suo senso più profondo.

⁸ Cf. A. BARBIERI, *A tu per tu: universali del duello*.

attiva esercitata dalla sua visione, si fa garante e testimone della performance e dei suoi esiti, nonché custode della fortuna dei vincenti e della sventura degli sconfitti. Il privilegio accordato alla vista si incarica quindi di esaminare il primo fondamentale attributo dell'etica cavalleresca – il valore guerriero – e di somministrare gloria e onore come ricompense immateriali per il compimento di un'impresa. Senza un pubblico, non si ottiene gloria, e il valore che si mette in campo si disperde in fretta, svanisce senza lasciare traccia. La contesa che si svolge lontano dagli sguardi è compromessa, demotivata, infiacchita;⁹ i duellanti si sfidano malvolentieri non potendo fare mostra delle proprie doti e la performance, priva del clima dello spettacolo, è scarica d'intensità, fredda e sterile. Gli avversari del duello hanno invece a cuore di affrontarsi nelle vicinanze di un pubblico che sia quanto più folto e corposo possibile. L'incremento del numero degli spettatori, l'espansione e la crescita dell'uditorio, è proporzionale alla rilevanza di una sfida. A mano a mano che aumenta la quantità di pubblico, si alza anche la qualità del duello, con la sua posta in gioco; l'amplificazione dei testimoni centuplica gli onori della vittoria.

Per questo, battersi di fronte a una folla densa è una brama ardente del cavaliere:

*«et si n'iert pas fete an anblees
nostre bataille, ainz la verront
tuit cil qui veoir la volront,
que bataille de .II. prodomes
si com l'an dit que nos dui somes
ne doit an pas feire en aguait,
einz est bien droiz que il i ait
dames et chevaliers assez.
Et quant li uns sera lassez,
que toz li mondes le savra,
.M. tanz plus d'enor i avra
li vainquerres que il n'avroit*

⁹ Se il duello termina senza essere stato osservato da un pubblico sufficientemente numeroso, gli eroi del mondo arturiano ricorrono ad un sistema di compensazione basato sul giuramento dell'avversario sconfitto: la promessa che il vinto si presenterà immediatamente alla corte del re per esporre davanti a tutti la sua sconfitta, nonché l'identità del cavaliere che l'ha meritevolmente inflitta. Il resoconto del duello da parte del perdente controbilancia in questo modo la presenza dei testimoni sul luogo dello scontro, e assicura un riscatto almeno parziale degli onori della vittoria. Cf. A. BARBIERI, *A tu per tu: universali del duello* e K. HALÁSZ, *structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

quant nus fors lui ne le savroit».

(Conte du Graal, vv. 8592–8604)

[«Così la nostra battaglia non sarà fatta di nascosto, ma la vedranno tutti quelli che la vorranno vedere, ché una battaglia di uomini così valorosi come si dice che siamo noi due, non deve esser fatta come in agguato, ma è giusto che ci siano dame e cavalieri. E quando uno sarà stanco e tutti lo sapranno, il vincitore ne avrà mille volte più onore che non ne avrebbe se non lo sapesse che lui ».]^{10]}

La funzione dell'osservatore, prima di tutto, è quella di calare lo scontro entro una cornice ritualistica e spettacolare. E il duello è la forma di lotta che più spesso adempie a questo compito.

L'occhio e la spada

Le tecniche di combattimento della cavalleria feudale si trasferiscono alle rappresentazioni finzionali dei duelli, che si compongono di due sezioni nettamente distinte, impennate sulle due uniche armi essenziali del cavaliere arturiano: la lancia d'urto e la spada. L'apertura dell'incontro è affidata di regola alla carica con la lancia – un assalto rapido ed esplosivo di due avversari lanciati uno contro l'altro a grande velocità, da cavallo. Fino a quando l'arma non cede e si spezza, o le ferite riportate non impongono una resa, questo pattern si ripete invariato nuovamente. Conclusa la sequenza inaugurale delle cariche d'urto, ha inizio una seconda *performance* guerriera, di tutt'altro tenore. Lasciate le cavalcature, i duellanti sguainano le spade e si affrontano a terra in un corpo a corpo serrato che si incentra sull'impatto e sulla forza dei colpi sferrati e inferti;¹¹ entrambi si affidano alla protezione degli scudi, degli elmi e delle

¹⁰ Traduzione italiana tratta da: Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1962.

¹¹ Più raramente, la spada viene snudata da cavallo e i primi fendenti si scambiano mentre i cavalieri sono ancora in sella.

cotte di maglia, oltre che alla bontà e performatività della lama.¹² Per la potenza e la brutalità dei colpi e dei fendenti scagliati, le armi si ottendono e gli equipaggiamenti si frantumano e si deformano. I corpi dei lottatori si riempiono di lividi:

*Et des espees li tranchant
Esgrunent et vont rebouchant,
Car il se donent si granz flaz
Des tranchanz, non mie des platz,
Et des pons redonent tex cos
Sor les nasex et sor les dos,
Et sor les fronz et sor les joes
Que totes sont perses et bloes
La ou li sans quace desoz;
(...)
Si se combatent une chaude
Que jagonce ne esmeraude
N'ot sor lor hiaumes atachiee;
Ne soit molue et arachiee;
Car des pons si granz cos se donent
Sor les hiaumes que tuit s'estonent
Et par po qu'il ne s'escervellent.¹³*

(Chevalier au lion, vv. 6123–6131; 6137-6143)

[E le lame delle spade / erano smussate e sbrecciate, / perché davano fendenti violenti / di taglio, non di piatto, / e con i pomi a turno si davano / tali colpi sul nasale e sul dorso, / sulla fronte e sulle guance, / che erano tutte livide e bluastre / là dove il sangue stagna sotto la pelle; (...)/Si batterono con tale ardore / che non c'era giacinto o smeraldo / incastonato nei loro elmi / che non fosse frantumato o strappato; / con i pomi si davano tali colpi / sugli elmi che ne erano storditi / e quasi si spaccarono la testa.]

¹² Non solo la lama viene utilizzata per ferire. Sfruttando tutte le parti della spada, i lottatori si colpiscono violentemente anche con le impugnature e i pomelli (probabilmente anche perché le lame dopo poco tempo diventano inefficaci e inutilizzabili).

L'asprezza di questa parte del duello, segnato dalla violenza del contatto fisico, lo rende a volte uno scontro durissimo, che finisce per protrarsi a oltranza,¹⁴ logorando i corpi e gli spiriti dei combattenti e producendo forti commozioni e turbamenti nel pubblico:

Tant se combatent longuemant

Que li jorz vers la nuit se tret;

Ne il n'i a celui qui n'et

Le braz las et le cors doillant (Chevalier au lion, vv.6208–6211)

[Si batterono così a lungo / che il giorno cedette alla notte; / non c'era nessuno dei due che non avesse / le braccia spossate e il corpo dolorante.]

Diversamente dall'assalto iniziale con la lancia, questa fase si distingue spesso per una dilatazione temporale e per il ritmo più lento e disteso che la sorregge.

La lentezza, la pesantezza dei movimenti che contraddistingue l'incontro di spada rispetto alla sezione delle cariche con la lancia, lo rende più sensibile alla vista. Rispetto alla rapidità fulminea della carica da cavallo, il duello a piedi con le spade subisce un rallentamento significativo, si distende su un tempo prolungato. Come in uno slow-motion gli spettatori seguono agevolmente le parabole dei colpi sferrati, colgono gli effetti di quelli subiti. I movimenti, concentrati in uno spazio ridotto, particolarmente visibili e apprezzabili da chi li osserva: stretti uno contro l'altro nell'abbraccio vigoroso della lotta, gli avversari cercano espressamente il contatto fisico per mettere a segno i colpi più performanti, accorciano la misura per infliggere danni maggiori.

Queste caratteristiche della lotta cavalleresca con la spada la identificano come momento culminante del pattern del duello, apice del suo interesse visuale. È questo momento che meglio si presta all'interazione degli spettatori con la lotta. La scherma

¹⁴ Questa situazione si presenta ogni volta che si affrontano due sfidanti dello stesso livello. Se la forza e la capacità dei rivali sono equivalenti e distribuite simmetricamente, si costella lo scenario romanzesco ricorrente del «duello tra pari», destinato ad una notevole fortuna letteraria, che da Chrétien si riverbera fino al tardo Rinascimento. Cf. M. MANCINI, *Guerra e Agone: il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco*.

con la spada è il punto di massimo coinvolgimento dello sguardo nei duelli ed è in questa occasione che si generano le emozioni più forti.

Lo spettacolo del torneo

Contrariamente al duello, il torneo non ha una tradizione illustre che lo rende un motivo topico comune a molte culture letterarie. Con Chrétien de Troyes si registra la sua prima vera comparsa in ambito romanzo, nonché un esordio assoluto della gloriosa stagione di tornei romanzeschi che ha interessato la letteratura europea nei secoli a venire. Il rapporto intimo del torneo con la realtà storica del suo tempo lo distanzia dalla topica altamente formalizzata del duello – un pattern universale e atemporale – e lo identifica come prodotto caratterizzante di un'epoca, delle sue manifestazioni culturali, dei suoi codici di rappresentazione.¹⁵ Nonostante questo, i tornei delle finzioni arturiane si staccano significativamente, almeno in parte, da quelli che si sono celebrati in Francia a partire dall'XI secolo, e di cui si è conservata traccia in documenti storici e letterari. A quel tempo, i tornei si presentavano nella loro veste più arcaica, la più libera dalle costrizioni della società e dalle idealizzazioni:¹⁶ violenti combattimenti collettivi dove i partecipanti si scontravano divisi per squadre, in delle riproposizioni ludiche della guerra. Questi primi tornei erano affari cruenti e sanguinosi, proibiti dalla Chiesa e duramente soppressi da qualsiasi autorità centrale con il potere per farlo.¹⁷ Ancora avevano poco a che fare con l'idea di un «solenne festival cavalleresco», quella che ha costituito la loro veste più tarda, e più nota, tra il XV e il XVI secolo.¹⁸ La celebre canzone di Guglielmo il Maresciallo,¹⁹ biografia poetica di un cavaliere esemplare, ha conservato fedelmente lo spirito dei primi tornei, con le loro gioiose schermaglie basate su arguzie strategiche e colpi di mano, su scontri asimmetrici e mossi da un interesse predatorio per il bottino, non poco distanti dall'elaborazione degli ideali cavallereschi che contemporaneamente si stavano imponendo, soprattutto grazie alla letteratura di

¹⁵ «*Le tournoi s'insere dans toute l'histoire de la société chevaleresque du Moyen Age, il est vraiment né et mort avec elle*» Cf. M. PARISSÉ, *Le tournoi en France, des origines à la fin du XIII siècle*.

¹⁶ Sulla scarsa regolamentazione dei primi tornei Cf. K.G.T. WEBSTER, *The twelfth century tourney*, p.232.

¹⁷ Cf. L. BENSON, *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and the Histoire de Guillaume le Marechal*, p. 1

¹⁸ Uno dei contributi più recenti sull'evoluzione del torneo come evento spettacolare, che prende in considerazione diverse tipologie di manifestazioni, come la giostra e il passo d'arme, è: A.V. MURRAY, Introduction. *From mass Combat to Field of Cloth of Gold*, in: *The Medieval Tournament as Spectacle, Tournaments Jousts and Pas d'Armes, 1100–1600*.

¹⁹La storia di Guillaume le Marechal è al centro della nota ricostruzione di G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*.

corte. Queste prime manifestazioni del torneo erano attrazioni pubbliche di grande interesse, occasioni di ritrovo di quantità ingenti di avventori. «Ciascun torneo è una festa che attira folle considerevoli (...) una festa che è anche una fiera, dal momento che dà vita ad una moltitudine di artisti, mercanti, cuochi, giocolieri, mendicanti e malfattori».²⁰ Quando il torneo cessava di avere l'andamento della battaglia, assumeva quello della fiera. Nelle serate, nelle nottate festose che seguono alla competizione, ai colpi si sostituiscono le parole; alle armi il tintinnio del denaro

*«Gli uomini di qualità, tolto l'elmo, si abbandonavano al piacere di far mostra di sé, chiacchierando fra loro davanti ai giovani. (...)Era un via vai da un alloggio a un altro. Si commentava il combattimento. Si tentava, confrontando i resoconti parziali, di ricostruire nel suo insieme lo svolgimento dell'azione, di distribuire equamente i premi e le menzioni. (...)si redigeva un po' alla volta un albo d'oro e i giocatori, alla fine di ogni incontro, venivano riclassificati in ragione delle loro imprese del giorno».*²¹

È in questi momenti di tregua che il combattimento viene ripercorso e rielaborato da tutti gli ospiti del torneo, quando è un evento ancora vivo nella memoria di tutti, ma già concluso. Nella confusione della mischia invece, vedere distintamente ciò che accade è difficoltoso. Gli scontri sono caotici e simultanei, vedono impegnati folti schieramenti e squadre numerose. I partecipanti spesso si disperdono per il campo da gioco, allontanandosi anche di molto per temporeggiare e architettare mosse strategiche. Avere una cognizione chiara dell'azione nel mentre del suo compiersi, non è un'impresa semplice. Questo tipo di lotta, infatti, non si presta particolarmente ad essere osservata in diretta da un pubblico, non costituisce l'occasione per la condivisione di uno spettacolo.²² Nel momento in cui tutto questo si trasferisce nelle creazioni letterarie dei romanzieri, subisce una notevole ricodificazione. Molte delle cifre identificative dei tornei reali vengono conservate anche nei versi della letteratura, ma a queste basi invariate si sommano dei tratti innovativi che reimpostano la struttura degli eventi. Gli spettatori che si trovano nei romanzi assistono al torneo per tutta la sua durata e in certi casi sono investiti di funzioni di arbitraggio, tanto che il loro intervento è fondamentale

²⁰ M. PASTOUREAU, *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della tavola rotonda*, p.135.

²¹ G. DUBY, *Guglielmo il Mareciallo*, p.136.

²² «Spectators are as yet not a conspicuous feature at a tourney» Cf. K.G.T WEBSTER, *The twelfth century tourney*, p.230. e A.V. MURRAY, *Introduction.From mass Combat to Field of Cloth of Gold*.

per decretare il vincitore, premiato dal pubblico per la sua capacità di entusiasmare, per il coraggio e la tenacia dimostrati sul campo, per la correttezza delle sue azioni.²³ Tutti parametri di valutazione difformi da quelli dei tornei per come si conoscono nelle loro applicazioni storiche. Con l'evoluzione del *roman*, si profila un'istanza di semplificazione e regolamentazione sempre più tangibile, che si lega a una ricerca di spettacolarità.²⁴ Nei tornei romanzeschi compaiono anche le «commencailles», incontri individuali che precedono la battaglia del torneo vero e proprio, e in cui due cavalieri si affrontano isolatamente davanti alle squadre di giocatori, segnando, con la sconfitta di uno di essi, l'inizio dello scontro generale. Questo affrontamento non differisce in nulla dal duello: si usano entrambe le armi, prima la lancia e poi la spada; i concorrenti sono due e si battono davanti ad una schiera nutrita di osservatori:

*A terre vienent par igal,
S'ont treites les espees nues:
Environ sont les genz venues
Por la bataille regarder; (Cligés, vv.4924-4927)*

[*Tutti e due vanno a terra / e sguainano le spade. / Tutti si son raccolti intorno /per seguire il combattimento.*²⁵]

Si può dire che questo preludio al torneo, diventerà nel corso della sua futura evoluzione, tanto nella storia quanto nella letteratura, il torneo stesso. Si confonderà sempre più con il motivo della «giostra», segnando il culmine di un cambiamento che lo avrà distanziato al massimo da quel «gioco della guerra» che era in origine.

La letteratura inizia così poco a poco a compiere un'opera di spettacolarizzazione del torneo: sui tratti realistici delle sue rappresentazioni, si sovrappongono elementi teatrali e scenografie grandiose, istituiti *ad hoc* per intensificare il rapporto tra i lottatori e un pubblico, un rapporto sempre più stretto mano a mano che il genere del romanzo

²³ M. PARISSÉ, *Le tournoi en France, des origines à la fin du XIII siècle*, p.199.

²⁴ Ivi. p.198

²⁵ dal torneo di Oxford del *Cligés*.

progredisce nel corso degli anni.²⁶ In questa evoluzione, i principi spettacolari del duello convergono allora con le rappresentazioni del torneo, si verifica una mutuazione di motivi, convenzioni e linguaggi, un travaso di elementi definitivi tra le due situazioni. Il torneo assorbe la logica visuale dei duelli, la rielabora adattandola alle diverse dimensioni che lo caratterizzano, operando una sorta di compromesso, che a volte appare stridente, tra la sua originaria configurazione tumultuosa e dispersiva e la concentrazione spaziale che è indispensabile per la visibilità. Con il trascorrere dei decenni e dei secoli la pressione della necessità spettacolare costringe sempre di più il torneo dentro ad uno schema rigido, lo riduce e lo restringe in uno spazio e in un tempo sempre più circoscritto e delineato, lo trasforma in una reduplicazione del pattern del duello, da cui si distanzia solamente per il focus esclusivo sull'utilizzo della lancia. Quando il torneo si metamorfizza nella giostra, la sua ultima incarnazione, consiste unicamente in una carica di lancia tra due avversari racchiusi in una lizza, un recinto rettangolare di dimensioni ridotte che circonda una stretta parcella di terra attornata da palchi e tribune gremiti di spettatori. La lancia, come si è visto, è l'arma che tradizionalmente inaugura il motivo romanzesco del duello. Alla stessa maniera viene impiegata nell'esercizio della giostra, che tuttavia ha acquisito nel corso del tempo una dimensione pubblica spettacolare ancora più tonificata e marcata.

La fortuna letteraria del torneo è solo iniziata con Chrétien de Troyes. Ma la sua forma aurorale, fino al declino definitivo, è forse rimasta anche la più notevole. La spettacolarità viene ricercata e desiderata, ma quasi in maniera inconsapevole. Gli spettatori più che assistere ad uno spettacolo istituzionalizzato, fanno parte di una festa collettiva, dove i ruoli di chi guarda e di chi si esibisce sono sfumati e confusi, comunicano tra di loro con spontaneità.

²⁶ Nella successione cronologica delle opere composte da Chrétien de Troyes si nota una crescita progressiva della tonalità spettacolare dei tornei. Le prove più tarde dell'autore – la *Charrette* e il *Conte du Graal* – mettono in scena i tornei più grandiosi e pubblicamente connotati.

Grandezza e luminosità: la visualizzazione dell'eroe

Gli eroi della cavalleria arturiana sul campo di battaglia guadagnano una visibilità elevata, cosa che li rende facilmente rilevabili e riconoscibili agli occhi del pubblico, ma questa dote deriva da una lunga tradizione. Prima del romanzo bretone, innumerevoli filoni narrativi hanno fatto ricorso a modalità specifiche e standardizzate per la caratterizzazione dei loro protagonisti, che sono nati, prima di entrare nelle orbite della scrittura, in contesti dipendenti dall'oralità. I generi narrativi originari delle culture orali, i canti epici in particolare, fanno un uso massiccio di formule fisse inscindibilmente legate alla raffigurazione degli eroi durante il combattimento, del tutto affini a quelle che si sono in seguito fissate per iscritto in un gran numero di tradizioni letterarie.²⁷

Queste formule si inquadrano entro delle precise tecniche di visualizzazione, che sono state messe a punto dalle culture orali per motivi non legati al caso. La visibilità eroica si basa in primo luogo su un'idea di grandezza. Il gesto eroico è grande per necessità, ed è grande l'eroe che lo compie. Nei combattimenti epici l'eroe appare più grande degli altri personaggi, le sue dimensioni, le sue proporzioni, sono aumentate rispetto alla norma e si impongono di gran lunga su quelle dei comprimari e dei ballerini di seconda fila. La sua costituzione fisica è eccezionale: organi, muscoli e ossa acquisiscono proprietà abnormi, si induriscono, si rigonfiano, cambiano colore. In battaglia, l'eroe va incontro ad una serie di trasformazioni psico-fisiche che ingigantiscono la sua fisicità, catalizzando simultaneamente anche il suo metabolismo, in preda a una poderosa accelerazione.²⁸ Si utilizzano unità di misura e criteri di rappresentazione diversi per l'eroe, che è ineluttabilmente grande, forte a dismisura, imponente e appariscente. La sua costituzione ipertrofica ha il potere di renderlo eccezionalmente visibile. Il legame del guerriero con gli spettatori si rafforza e si intensifica grazie a questa importante proprietà. Ma la grandezza fuori dal comune della figura eroica ha un'altra funzione

²⁷ Tra i combattimenti romanzeschi e quelli epici si riscontra con facilità un travaso di formule tipicamente epiche nella materia del *roman*. Si possono considerare formule degli «insiemi lessicali rigidamente strutturati» che accompagnano unità tematiche ricorrenti. Cf. A. FASSÒ, *Una tradizione epica anteriore al Mille*, p.48.

²⁸ La metamorfosi dell'eroe può essere indotta dal *furor* marziale, una condizione speciale di invasamento che lo pervade nel corso dei combattimenti. Questa importante alterazione psico-fisiologica – un retaggio del guerriero arcaico – può provocare tremende modificazioni e distorsioni alla sua forma corporea, che generalmente si ristabiliscono al termine della lotta.

fondamentale. Nel dominio dell'oralità si ricorda solo ciò che abbastanza straordinario e grandioso da resistere all'oblio del tempo e alla caducità della memoria. «La memoria orale opera meglio con personaggi “forti”, le cui imprese sono monumentali, memorabili e generalmente pubbliche, per questo – per organizzare l'esperienza in una forma che possa essere ricordata a lungo(...)vengono generate figure smisuratamente grandi, cioè eroiche».²⁹ I tratti dell'eroe contribuiscono al ricordo e alla perpetuazione delle sue gesta alle generazioni future. Questa stessa funzione si ripresenta anche nel mondo arturiano. Nella cultura cavalleresca non sono ancora stati recisi del tutto i legami con le strategie dell'oralità.³⁰ E questo comporta un recupero di pratiche narrative e modalità di caratterizzazione conformi al registro orale, anche all'interno di un documento scritto come il romanzo oitanico. I cavalieri arturiani hanno a volte i tratti, le dimensioni fisiche e le fattezze dei campioni dell'epopea:

*Li oel des chiés lor estancelent,
Qu'il ont les poinz quarrez e gros,
Et forz les ners,et durs les os,
Si se donent males groigniees
A ce qu'il tienent anpoigniees (Chevalier au lion, vv. 6144-6148)*

[Gli occhi sprizzavano scintille, / avevano pugni enormi e squadrati, / muscoli robusti, ossa dure, / e si davano violente grugnote / tenendo in pugno le spade.³¹]

Come qui si vede, l'appariscenza non dipende esclusivamente da una fisicità imponente e performante. Gli occhi scintillanti dei due cavalieri, simili a quelli degli eroi epici più arcaici, spostano l'attenzione su un altro parametro: la luminosità. Il combattimento eroico si vede meglio anche per il suo stile vistoso e circonfuso di luce. È un'esibizione che risplende in maniera straordinaria. Il corpo dell'eroe che combatte si circonda di

²⁹ W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. p.116

³⁰ Sul rapporto tra oralità e scrittura nel contesto antico-francese si veda P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce*.

³¹ Dal duello tra Yvain e Gauvain.

un'aura luminosa, spande luce e chiarore tutt'intorno, distinguendosi per la brillantezza che emana, per lo splendore che diffonde. Si trova al centro di un gigantesco riflettore, ma è esso stesso una sorgente luminosa, che attira magneticamente gli sguardi su di sé, distogliendoli dalle altre figure che occupano il campo di battaglia, relegate in una zona d'ombra, oscurate dalla luminosità del campione.

*Tot autresi con li solauz
Estaint les estoiles menues,
Que la clartez n'an pert es nues,
La ou li rai del soloil nissent:
Ausi estaignent et abessent
Noz proescet contre les voz,
Si soloient estre les noz
Molt renomées par le monde. (Cligés, vv. 4992-4999)*

[Così come il sole / oscura le piccole stelle / La cui luce non appare tra le nuvole / Là dove nascono i raggi del sole, / così le nostre imprese vengono / spente e svilite dalle vostre, / anche se le nostre di solito erano / molto famose in tutto il mondo.]

Tutti i cavalieri dopo il torneo rendono onore all'eroe, ammettendo di non potergli tenere testa, e paragonano le loro prodezze a delle piccole stelle che alla luce del giorno, scompaiono nella volta celeste, dietro a un velo nuvoloso che, squarciato dai raggi solari, le condanna tutte all'invisibilità.

La lucentezza è quindi una strategia di visualizzazione ricorrente, tanto da richiedere superbe metafore astronomiche:

*Et dient que buer seroit nee
Cui il avroit s'amor donee,
Qui si est as armes puissanz
Et desor toz reconnoissanz,*

*Si con cierges antre chandoiles
Et la lune antre les estoiles
Et li solauz desor la lune. (Chevalier au lion, vv. 3245–3251)*

[E dissero che era fortunata / colei cui avrebbe dato il suo amore, / quest'uomo così forte nelle armi / e che si / distingueva tra gli altri, / come un cero tra le candele, / la luna tra le stelle, / e il sole a confronto della luna.]

Il cavaliere brilla tanto come un sole o una luna nel cielo stellato, smorza l'intensità delle altre stelle, le surclassa con la sua luce.

Non è solo la luce pura che fa risplendere l'eroe in combattimento, ma anche quella che si diffonde dal colore.³² Il cavaliere arturiano appare spesso un guerriero colorato, dotato di una livrea sgargiante e iridescente. La sua colorazione intensa esercita un fortissimo contrasto cromatico con le altre figure presenti sul campo di battaglia. Questo è possibile grazie alla singolare unicità del suo equipaggiamento. Corazze dipinte, scudi iridati, destrieri dal mantello fulgido, fanno parte della dotazione militare riservata quasi esclusivamente all'eroe. Con questi colori prodigiosi scende sul campo di battaglia, del torneo e del duello, calamitando gli sguardi degli spettatori, iniettati di fascino e meraviglia. La singolarità degli equipaggiamenti eroici merita una speciale menzione: tra di essi compaiono oggetti del tutto inverosimili, che certamente non potevano far parte del corredo militare di un cavaliere del XII secolo. In un duello essenziale della sua carriera, Cligés scende nell'arena dopo essere stato omaggiato dall'imperatore con un completo cavalleresco unico:

*Cligés desor l'arrabi 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 pecoie ne fant,*

³² Sugli aspetti visuali delle manifestazioni cavalleresche e sulla rilevanza di luminosità e colore Cf. M. STANESCO, *L'emprise du visuel in Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, p. 173–183.

*Ne n'i ot color ne pointure;
Tote fu blanche s'armeure,
Et li destriers et li hernois
Si fu plus blanc que nule nois. (Cligés, vv. 4012-4020)*

[Cligés, armato di tutto punto, / monta sul bianco cavallo arabo. / Si appende al collo con le corregge / uno scudo di avorio d'elefante / che non si spezza né si rompe, / senza colori né pittura; / la sua armatura fu tutta bianca: / cavallo ed equipaggiamento / erano più bianchi della neve.]

L'armatura che lo riveste è completamente bianca; lo scudo è un concentrato eburneo indistruttibile; il destriero arabo si distingue per la sua bianchezza. Il bianco ottico di questo set gli infonde un nitore nivale che si amplifica per la concordanza cromatica di tutti i componenti. La luminosità e il candore che produce ha una gradazione altissima. Per contrasto, lo stesso cavaliere può vestire anche di scuro. Su un cavallo morello, con le armi brune «più di una mora matura», la sua lucentezza non viene meno anche con questa inversione cromatica:

*Cligés, qui ce ot et escote,
Sist sor Morel,s'ot armeure
Plus noir que more meure;
Noire fu s'armeure tote (Cligés, vv. 4648-4651)*

[Cligés, che ascolta tutto ciò, / Sta su Morel ed ha l'armatura / Più nera di una mora matura: / era nera tutta la sua armatura.]

Al torneo di Oxford, Cligés cambia quattro volte il colore delle armi, combattendo in incognito. L'unico riferimento per il pubblico sono i suoi colori cangianti, il suo «piumaggio», che muta e si rinnova ad ogni giornata di scontri. Dopo il completo brunito si alternano il verde, il rosso e il bianco:

*Et Cligés est venuz atant,
Plus verz que n'est erbe de pré,
Sor un fauve destrier comé. (Cligés, vv. 4754–4756)*

[e Cligés si fa avanti, / più verde dell'erba del prato, / su un destriero fulvo ben crinito.]

*Cligés ist des rens demanois
Sor un destrier sor espanois,
Et s'armeure fu vermoille.*

[Cligés esce subito dai ranghi / su un cavallo sauro spagnolo, / e le sue armi erano vermiglie]

Plus blanc que flor de lis (Cligés, v. 4897)

[Più bianco di un giglio...]

I cambiamenti di colore durante un torneo sono fenomeni diffusi nella letteratura cavalleresca. Le sequenze cromatiche seguono una simbologia precisa che si incentra soprattutto attorno ai tre colori fondamentali di tutte le società tradizionali.³³ Ma anche da un punto di vista storico il colore aveva significati importanti nei tornei:

«... i giorni di festa, quali che siano, sono sempre occasione di una messa in scena di colori ricchi ed esibiti: attori e spettatori ne fanno allora un uso ben maggiore che durante i giorni non festivi. I tornei e le giostre, numerosi a partire dalla seconda metà del XII secolo, ne sono l'esempio più vistoso. All'interno dello spettacolo e dei combattimenti, i colori svolgono funzioni che sono allo stesso tempo visive e rituali».³⁴

³³ (Il rosso, il bianco e il nero) Cf. M. STANESCO, *Cligés, le chevalier coloré*.

³⁴ M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, p. 115.

Nel torneo del *Cligés*, entrambe le funzioni sono riconoscibili. La scala cromatica che viene utilizzata, con una progressione dal nero al bianco (i due estremi) include tutti i colori tradizionali degli elementi naturali (il nero per la terra, il verde per l'acqua, il rosso per il fuoco e il bianco per l'aria) e rappresenta simbolicamente un passaggio di stato, un moto di ascensione verso una condizione luminosa e solare.³⁵

La pittura eroica quindi (oltre a conferire delle qualità particolari) implementa ulteriormente la luminosità del personaggio e lo rende ancora più appariscente e visibile. Gli spettatori del combattimento vedono l'eroe distinguendolo per la sua magnifica colorazione:

*Qu'a esgarder tant li plesoit
Les proescs que cil feisoit
As armes de sinople taintes
Qu'estre li sanbloient estaintes
Celes que li autre feisoient:
Envers les soes ne paroient.*

(Chevalier de la charrette, vv. 5967–5972)

[guardare tanto gli piaceva / le prodezze che li faceva / quello con le armi in rosso tinte, / che gli parevan grige e stinte / quelle che gli altri li compivano: davanti alle sue scomparivano.]

Colore, luce, fisicità sono parametri eroici che concorrono tutti a identificare il protagonista e a differenziarlo qualitativamente dagli altri personaggi. L'osservazione del combattimento si serve di questi supporti per la caratterizzazione enfatica dell'eroe. E la visualizzazione del cavaliere è la spia di un principio della memoria eroica. Si capisce allora che il pubblico dei combattimenti, lungi dall'essere un accessorio della descrizione o un inserto mimetico che punta all'ottenimento di un effetto di reale, ha un ruolo di grande significato: dove appare, rappresenta quella collettività incaricata di immagazzinare, conservare ed eternare le imprese dei suoi campioni, di costruire e

³⁵ «le chevalier blanc s'oppose a égalité à Gauvain, personnage solaire». Cf. M. STANESCO, *Cligés, le chevalier coloré*, p. 401.

salvaguardare l'identità di una civiltà guerriera. Una civiltà che solo da poco, e non sempre, ha fatto ricorso alle potenzialità della scrittura a questo scopo.

Scenari spettacolari: pianure, arene, castelli

Per cogliere appieno la natura spettacolare delle contese cavalleresche per come sono rappresentate nel romanzo, non si può prescindere dalle loro ambientazioni. Le scene topiche di duelli e tornei prevedono delle specifiche collocazioni ricorrenti, che contribuiscono notevolmente a determinarne alcune coordinate visuali. Gli sfondi da cui si stagliano le scene di lotta sono tutt'altro che indifferenti e secondari nella definizione delle caratteristiche del combattimento spettacolare. Le topografie dei combattimenti anzi sono una componente profondamente integrata nelle descrizioni offerte dai narratori e la manifestazione di determinati scenari viene accompagnata puntualmente dalle situazioni topiche della lotta osservata. Si passeranno in rassegna le caratteristiche topografiche e scenografiche comuni al duello e al torneo, nonché i tratti specifici che li differenziano uno dall'altro.

Spazi aperti e ambienti naturali sono gli scenari più frequenti del combattimento. Il torneo è necessariamente legato ad ampi spazi esterni; i duelli regolarmente si svolgono in ambiente esterno, con sporadiche eccezioni: in un caso, nel *Bel Inconnu* due cavalieri si affrontano in un lungo salone coperto predisposto accuratamente per questo tipo di sfida;³⁶ in un altro, si succedono due incontri all'interno di un enorme palazzo³⁷. Ma anche in questo modo, le sfide non rinunciano a una collocazione pubblica, e gli ambienti interni non mancano di accogliere spettatori. In tutti gli altri casi le sfide hanno luogo all'aperto.

Il *setting* abituale del torneo è una piana di notevole estensione situata in un contesto rurale, un'area sgombra da potenziali ostacoli³⁸ che permette un'elevata mobilità alle squadre di cavalieri montati e costituisce l'indispensabile presupposto per l'esecuzione della carica a fondo. I confini delle pianure del torneo sono spesso incerti. L'area che

³⁶ vv. 2613–2698.

³⁷ vv. 2922–3058. Lo scenario del palazzo a pianta circolare, anzi, si caratterizza per la sua notevole teatralità.

³⁸ Esclusi alcuni elementi del paesaggio naturale, come il guado, che possono costituire una risorsa strategica durante il torneo. Cf. *Cligés*. In questo, i tornei romanzeschi si distanziano da alcune descrizioni fornite dall'*Histoire de Guillaume le Marechal*, in cui compaiono scenografie più irregolari che includono elementi antropici come strade e vigneti. Cf. C. FERLAMPIN-ACHER, *Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive*.

ospita i combattimenti può estendersi su un'intera campagna e spingersi fino alle strade dei villaggi adiacenti.³⁹ In alcuni casi, riecheggiando situazioni storiche, può corrispondere a una zona intermedia tra due città, che oltre a venire sfruttate come alloggio per i partecipanti,⁴⁰ sono anch'esse parte integrante del terreno di battaglia.⁴¹ Nonostante la scarsità di riferimenti precisi alla presenza di avventori interessati all'ammirazione delle schermaglie del torneo – che non mancano di coinvolgere direttamente anche le aree abitate – è auspicabile che lo scenario cittadino faciliti l'afflusso di ammiratori e curiosi che accorrono dai paesi e dai villaggi vicini per dilettarsi con le prodezze dei torneatori, come certamente avveniva nella realtà storica dell'epoca.⁴² Per il resto, la località standard del torneo non è uno spazio ideale per una visione chiara e definita. Ai tempi di Chrétien de Troyes e di Guglielmo il Mareciallo, prima che il terreno di lotta diventi poco a poco un campo chiuso, si tramuti progressivamente in uno spazio stretto e recintato, fino a restringersi in un rettangolo sovrastato da spalti e tribune – quello della lizza che ospiterà la «giostra», destinata ad affermarsi nei secoli successivi per sostituire l'antico torneo – battaglia, le bande «si affrontano su spazi immensi, appresso ai villaggi, come nelle guerre»;⁴³ e questo certamente rende più difficile pensare il torneo come un osservatorio ideale. Ma nei tornei della finzione non è sempre così. Nel romanzo si avvertono già i segni precoci di quella spettacolarizzazione che riguarda la storia evolutiva dei tornei e la loro integrale metamorfosi nel corso dei secoli. Nel *Chevalier de la charrette* si legge infatti di un torneo molto spettacolare: quello di Noauz. Un gigantesco raduno⁴⁴ di cavalieri

³⁹Cf. L. BENSON, *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and the Histoire de Guillaume le Marechal*, p.10

⁴⁰Ibid. Nella «*Charrette*» si riferisce esplicitamente dell'alloggio di Lancelot nella città adiacente all'area del torneo di Noauz. Lo stesso vale per il soggiorno di Cligés a Wellingford, «in un bell'ostello, molto spendioso», v.4567.

⁴¹Il torneo di Tenebroc in *Erec e Enide* – il più antico in assoluto a essere romanizzato – si svolge nei campi compresi tra le due città di Evoic e Tenebroc. Le schermaglie dei partecipanti si spingono fino alle porte della città, che i protagonisti sfruttano a loro vantaggio fino al termine della battaglia. Nel Cligés si utilizza invece l'area intorno a Oxford e Wellingford: «*Avoient anpris un tornoi,/Es plains devers Osenefort,/Qui pres ert de Galinguefort,/Ensi ert anpris li estorz/Qui devoit durer quatre jorz.*», vv. 4576–4580.

⁴²«Villagers may have looked forward to a tournament with the same mixture of greed and anxiety with which small towns today anticipate huge outdoor rock concerts» L. BENSON, *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and the Histoire de Guillaume le Marechal*, p.11

⁴³M. PARISSÉ, *Le tournoi en France, des origines à la fin du XIII siècle*.p.191

⁴⁴Come nei romanzi, anche nella realtà storica l'organizzazione di un torneo veniva pubblicizzata massicciamente tramite l'invio di messaggeri nelle province vicine e poteva attirare folle di proporzioni considerevoli. Cf. M.PASTOUREAU, *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della tavola rotonda*.

provenienti dall'intero mondo arturiano si accampano nella città presso l'area che ospita la manifestazione, ma solo un quinto di essi trova posto negli alloggi predisposti mentre gli altri partecipanti si sistemano «per ben cinque leghe in tende, logge e padiglioni». ⁴⁵ Nell'area del torneo vengono piazzate delle grandi tribune di legno da cui è possibile dominare il terreno di scontro in tutta la sua estensione:

La ou li tornoiz devoit estre

Ot unes granz loges de fust (Chevalier de la Charrette, vv. 5592–5593).

(...)

Einz nus ne vit loges si beles,

Ne si longues ne si bien faites. (vv.5596-5597)

[Dove il torneo esser dovrà / c'eran grandi logge di legno (...) mai se m'è viste di più belle, / né di così lunghe e ben fatte.]

Quando cominciano gli assalti, gli spettatori prendono posto sulle tribune e seguono l'evoluzione dei combattimenti per l'intera durata del torneo. Le strutture sembrano costruite appositamente per fungere da osservatori, nonostante siano utilizzate in maniera realistica anche per ospitare i prigionieri che vengono catturati dai partecipanti, e hanno un ruolo fondamentale per la comunicazione visiva e verbale del pubblico con i cavalieri. ⁴⁶

La rappresentazione del torneo di Noauz, il più spettacolare di quelli dei primi romanzi, costituisce una significativa eccezione, inscenando uno scontro indubbiamente ascritto alla tipologia più antica e originaria del torneo–mischia, con un numero altissimo di partecipanti, ma all'interno di uno spazio piuttosto ristretto e interamente visibile dal pubblico appostato sugli spalti. Si tratta quindi di una tendenza alla spettacolarizzazione che muove i suoi primi passi nella letteratura, e in Chrétien de Troyes in particolare. Ma è pur sempre un caso eccezionale.

Da queste osservazioni emerge che gli scenari tipici del torneo – spazi aperti e illuminati, ma eccessivamente estesi e dispersivi, quando non vengono ridimensionati di proposito, non sono di per sé così rilevanti nella configurazione di un'ambientazione spettacolare di grande risonanza pubblica, quantomeno non paragonabile a quella che

⁴⁵ *Bien cinc liues tot an viron/Se furent logié li baron/Es trez,es loges et es tantes.* vv.5533-5535.

⁴⁶Il pubblico viene sfruttato dal narratore, tra l'altro, anche per l'assemblaggio di un lungo catalogo degli eroi a inizio torneo, in pieno stile epico, dove vengono chiamati per nome uno ad uno tutti i cavalieri partecipanti, identificati per le insegne e i colori degli scudi.

hanno le topografie riservate ai duelli. La localizzazione romanzesca dei tornei è in sostanza una trasposizione finzionale – ma mimeticamente plausibile – di scenari reali che hanno ospitato tornei celebri in Francia, tra la seconda metà del XII secolo e l’inizio del successivo, e che con tutta probabilità i narratori della stagione d’oro del romanzo cavalleresco francese ebbero modo di osservare personalmente, trovandosi sotto il patrocinio di quei primi conti e duchi che li promuovevano e sponsorizzavano.⁴⁷ Ma a questa carenza di spettacolarità i narratori rimediano introducendo spesso nelle topografie del torneo degli elementi scenici di compensazione, di cui si parlerà in seguito, che favoriscono la presa dello sguardo sui combattimenti.

*
**

Un discorso differente riguarda i luoghi del duello. Le collocazioni dei duelli sono molto più eterogenee e variabili. Molti vengono combattuti in località generiche, in contesti più o meno vaghi e indeterminati che i cavalieri incrociano durante la loro erranza, spesso caratterizzati dalla prossimità di qualche elemento del paesaggio naturale – fiumi, guadi, alberi o foreste.

Ai duelli più importanti e più famosi, quelli che consacrano pubblicamente le imprese dei più grandi eroi arturiani – Erec, Lancelot, Cligés, Yvain – e che, come si vedrà in seguito, stabiliscono un legame tra i protagonisti dei racconti, sono però riservate delle location esclusive. Il duello monumentale, destinato a lasciar traccia nella memoria di una comunità, si combatte in un’arena di lotta, all’interno di uno spazio circolare di dimensioni molto più ridotte di quelle necessarie allo svolgimento del torneo. Il luogo dello scontro è uno spazio omogeneo, circoscritto e perimetrato rigidamente; un ring circondato da una cospicua folla di spettatori. Questo tipo di evento viene sceneggiato frequentemente, ed è descritto con dovizia di particolari. Erec vi prende parte nel celebre duello del «palio dello sparviero». Il cavaliere del leone affronta il suo fedele

⁴⁷ I patrocinatori di Chrétien e Gautier d’Arras erano nobili provenienti dall’aristocrazia comitale e ducale. Filippo di Fiandra, Balduino di Hainault, Tibaldo di Blois e Maria di Champagne con il marito Enrico sono stati i primi sponsor del torneo come «deduit de la noblesse», sport aristocratico, mentre prima questo era praticato soprattutto dagli *juvenes* in cerca di fortuna che provenivano da famiglie di estrazione inferiore. Cavalieri giovani, senza terra e spesso irresponsabili, come Guglielmo il Maresciallo. Cf. L. BENSON, *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and the Histoire de Guillaume le Marechal*, G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo* e G. DUBY, *Dans la France du Nord-Ouest au XIIIe siècle : les « jeunes » dans la société aristocratique*.

amico Gauvain in uno scenario simile. Lancillotto si batte diverse volte contro il rivale Meleagant su un'arena pubblica e Cligès si offre come rappresentante del suo re per combattere pubblicamente un comandante nemico, ingiuriato da un accordo infranto. Il merito principale di questo spazio, nell'ambito delle sue implicazioni visuali, è di produrre una forte focalizzazione sul perimetro della scena rappresentata. Le dimensioni ridotte dell'arena permettono una concentrazione superlativa degli sguardi sull'agone, e la sua struttura circolare – o comunque geometrica – la incastona al centro di un campo visivo avvolgente al massimo grado, un surround ideale che fa convergere tutta l'attenzione dell'uditorio in un solo fulcro di attenzione. La disposizione circolare della folla taglia qualsiasi altro elemento del paesaggio fuori dall'arco visivo. Tutto ciò che non fa parte del duello, che si trova all'esterno del cerchio, viene escluso dall'orizzonte della vista e perde tutta la sua importanza. In questo scenario, al livello più alto, si ha una messa a fuoco della scena centrale che la scontorna da qualsiasi altro oggetto della visuale scenica a eccezione del pubblico, che invece ha un ruolo attivo determinante e profondamente integrato nella rappresentazione, e dal quale possono emergere in certe occasioni delle figure rilevanti, che conferiscono precisi significati all'evento che si compie.

Nello scenario dell'arena confluiscono almeno due importanti tradizioni. Il gusto per la spettacolarità, il piacere dell'osservazione di un combattimento all'interno di un «teatro» di forma circolare o poligonale, ricorda le ambientazioni degli spettacoli di lotta dell'antichità classica, le arene e gli anfiteatri che hanno ospitato gli incontri dei gladiatori e che hanno avuto tanta parte nell'intrattenimento e nelle manifestazioni del potere nelle civiltà del mondo antico.⁴⁸ Probabilmente il motivo del duello nell'arena non può fare totalmente a meno della cultura antica degli spettacoli di lotta. Del resto, il sollazzo di una folla curiosa che si accalca sul luogo di uno spettacolo accattivante, tanto più se questo è dato da un incontro di lotta d'eccezione tra due grandi eroi illustri, deriva forse da uno scenario universale, comune a ogni epoca:

Tant ont parlé qu'a li remainnent

Les paroles, et si amainnent

⁴⁸ Cf. A. GUTTMANN, *Sports Spectators from Antiquity to the Renaissance. La dimensione «dionisiaca» degli spettacoli marziali era forse ancora più accentuata nell'antichità che non in tutte le successive epoche, nonostante un senso di ebbrezza sfrenata e di estrema esaltazione si possa rintracciare ancora nel pubblico di manifestazioni tarde, come i tornei del XVII secolo.*

*Les chevaliers enmi la cort;
Et toz li pueples i acort,
Si com a tel afeire suelent
Corre les genz, qui veoir vuelent
Cos de bataille, et escremie. (Le chevalier au lion, vv. 5993–5999)*

[Queste parole troncarono / la discussione, e si fecero entrare / i cavalieri in mezzo alla corte; / tutta la folla accorse, / come sempre in tali situazioni / accorre la gente che vuole vedere / colpi di battaglia e tiri di scherma.]

Ma con l'avvento della tarda antichità, si impone nello spazio culturale europeo un altro fondamentale modello di combattimento singolo in ambiente circoscritto. Dalle culture barbariche in occidente si diffonde in modo capillare la tradizione del duello giudiziario, una usanza peculiare del diritto germanico, estranea alla legge romana; una forma del duello che avrà fortuna, tanto da sopravvivere fino alle soglie della modernità.⁴⁹

L'affermarsi di questo schema di lotta convenzionale, altamente formalizzato, conferisce al duello e all'arena delle nuove connotazioni, assenti nei precedenti antichi. Il suolo del combattimento diventa uno spazio sacro, governato da un codice di norme che sono condivise e rispettate da un'intera comunità, nonché il luogo del compimento di un volere divino. Il sostrato giuridico e religioso del combattimento singolo originario delle antiche tribù germaniche viene assorbito nel corso dei secoli dalla civiltà occidentale e viene rimodulato nella forma del «giudizio di Dio». La sacralità del duello giudiziario e del *Judicium dei* rivisita significativamente il rapporto tra lo spazio dell'arena e gli spettatori che la circondano: non più, e non solo una folla bramosa di intrattenimento e di emozioni travolgenti quanto piuttosto i rappresentanti di una comunità incaricata di vigilare sul rispetto delle regole⁵⁰ e della tradizione, e di rendersi testimone con la sua presenza del giudizio, umano o divino, che porta alla vittoria o alla sconfitta ciascuna delle due parti in contesa. Nel romanzo bretone, il retaggio di questo

⁴⁹Il duello giudiziario era ampiamente diffuso in tutta l'area europea, dal mondo nordico alla Spagna e all'Italia. Il suo utilizzo come strumento giuridico di risoluzione dei conflitti (soprattutto in mancanza di prove sufficienti oppure in caso di contrasti insanabili di vedute) era profondamente radicato nella vita sociale e nelle manifestazioni culturali dei popoli europei fino al XVI secolo ed è testimoniato da editti regi, documenti giuridici e opere letterarie. Cf. V. SZÓKE, *Il duello giudiziario germanico tra diritto e letteratura*. Per il duello di Dio in Chrétien de Troyes, si vedano G. COHEN, *Le Duel judiciaire chez Chrétien de Troyes, Annales*, de l'Université de Paris, 1933, 510–527 e R.G. ARTHUR, *The Judicium dei in the Yvain of Chrétien de Troyes*.

⁵⁰Cf. BARBIERI, *A tu per tu: universali del duello*.

modello è evidente. Il *Judicium dei* appare chiaramente in tre occasioni nei due romanzi centrali di Chrétien, ed è stato oggetto di diverse interpretazioni in cui si è tentato di far luce sulla considerazione dell'autore nei confronti di questa pratica che godeva ancora di larga diffusione nel dodicesimo secolo in Europa.⁵¹ Ma oltre alle sue riproduzioni fedeli, molti altri duelli che si svolgono sull'arena pubblica mantengono queste caratteristiche. La sacralità del duello e la funzione di rappresentanza giuridica svolta dai campioni nei confronti di un gruppo sociale, a volte anche molto esteso come può essere quello che compone la corte arturiana, la città o un intero esercito, ritornano in ogni caso in molti altri episodi:

*Cligés et li dus sont monté,
S'a li uns a l'autre mandé
Qu'a la mivoie assanblerioient
Et de deus parz lor genz seroient
Tuit sanz espees et sanz lances,
Par sairemanz et par fiances
Que ja tant hardi n'i avra,
Tant con la bataille durra,
Qui s'ost movoir por nul mal faire,
Ne plus qu'il s'oseroit l'uel traire. (Cligés, vv. 4021–4030)*

[Cligés e il duca sono montati / e ognuno ha reso noto all'altro / che si incontreranno a metà; / i loro uomini staranno ai lati, / senza né spada né lancia, / obbligati per giuramento / a non essere tanto arditi, / finché dura il duello, / da osare muoversi, così come / non oserebbero accecarsi.]

Il vincolo del giuramento obbliga a fare gli spettatori, a mantenere, qualsiasi siano le emozioni suscitate dalla vista del duello, la propria posizione per tutta la sua durata, a

⁵¹Appartengono esplicitamente a questa categoria il secondo duello tra Lancillotto e Meleagant nel *Chevalier de la charrette*, il duello di Yvain in difesa di Lunete e quello contro l'amico Galvano, poco prima dell'epilogo del *Chevalier au lion*. Cf. R.G. ARTHUR, *The Judicium dei in the Yvain of Chrétien de Troyes*.

non varcare i confini di quella zona sacra in cui si compie il volere divino, e dove due soli uomini si giocano il tutto per tutto, caricando sulle proprie spalle la responsabilità delle sorti di una intera comunità, che si affida in tutto alle loro capacità di combattimento.⁵² Questo scenario crea una potente tensione tra gli sfidanti e il pubblico.



Al di là delle specificità topografiche di duelli e tornei, nelle scenografie dei combattimenti compaiono alcuni elementi fissi che fungono da punti di irradiazione dello sguardo. L'esibizione guerriera si svolge molto di frequente nelle prossimità di alcune architetture verticali, particolarmente votate all'esercizio della vista. La letteratura eroica oitantica condivide con i poemi antichi l'utilizzo di strutture sviluppate in altezza, solitamente incluse in sistemi difensivi militari, per il fine di creare collegamenti tra i lottatori e il loro pubblico, o per fornire suggestive descrizioni di un evento narrato. I muri difensivi di città o di roccaforti militari sono stati in questo senso il più antico e naturale supporto per la visione dall'alto.⁵³ Non stupisce quindi di ritrovarli investiti di funzioni del tutto analoghe anche nell'epoca della consacrazione della cavalleria. Si può ragionevolmente supporre che questi dispositivi letterari della visione si manifestino in molteplici tradizioni, lontane tra loro per luoghi e tempi di origine, in maniera indipendente, in virtù di una loro connessione spontanea con dinamiche universali dell'esistenza umana, slegate da caratterizzazioni di tipo culturale.⁵⁴ Ciò nonostante, la storia della letteratura offre nella sua organizzazione cronologica la possibilità di ricostruire in maniera più o meno lineare la loro comparsa nelle varie fonti conservate ad oggi, secondo una successione precisa. Dagli esordi

⁵²Nonostante le sue affinità con il duello giudiziario, lo scontro tra Cligés e il duca dei Sassoni si inquadra in un'altra tipologia specifica, quella del duello tra i campioni di due eserciti. Messo in scena in tutte le grandi narrazioni epiche della cultura occidentale, questo modulo è espressamente legato ad una necessità di prevenire stragi e spargimenti di sangue delegando la risoluzione di un conflitto tra schieramenti contrapposti a due soli uomini. Cf. V.M. UDWIN, *Between two armies: the Place of the Duel in Epic Culture*.

⁵³Il motivo letterario dell'«osservatore» dall'alto è stato discusso in rapporto alle sue configurazioni nell'epica antica in F. BONELLI, *Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano*.

⁵⁴L'uomo, inteso come specie, da tempi immemorabili osserva il privilegio della visione dall'alto. Una posizione sopraelevata mette lo scrutatore in sicurezza da eventuali pericoli e contemporaneamente gli assicura il dominio di un'area circostante. Il potere che gli deriva da questa combinazione circonda l'osservatorio sopraelevato di un fascino e di una attrattività considerevoli.

nell'epica classica, questi elementi topici attraversano molti secoli prima di trovare una nuova sistemazione nel genere del *roman*.

« Si può senz'altro affermare che il materiale delle *chansons de geste* abbia fornito degli antecedenti preziosi ai romanzieri del ciclo bretone, soprattutto per quanto riguarda le attualizzazioni più militari del motivo (dell'osservazione dall'alto)...(..) dalla prima codificazione del topos nell'epopea iliadica, alla sua ripresa in ambito greco-latino, il motivo della 'vista dall'alto delle mura' arriva fino al romanzo anticheggiante del XII secolo, e di lì, tappa successiva, giunge infine alla rielaborazione che ne svolgerà il ciclo bretone». ⁵⁵

Nella letteratura arturiana le mura sono un sostegno ideale per il posizionamento degli spettatori che assistono ai combattimenti. Ma le cortine murarie, anche se occasionalmente sono quelle di una città o di una fortificazione militare generica di epoca feudale, molto spesso compongono la cinta di un castello. Questa incorporazione espande e arricchisce i loro significati originari. Il castello è la struttura che identifica nel modo più inconfondibile l'epoca dell'antica cavalleria feudale e il suo utilizzo letterario rappresenta un'importante innovazione nell'ambito delle dinamiche dello sguardo, profondamente rigenerate in un contesto unico e distinto da qualsiasi tematizzazione precedente. I combattimenti nelle vicinanze di strutture castellari sono moltissimi. Il castello è uno sfondo dal valore simbolico eminente ma non è mai totalmente distinto dal primo piano dell'azione. Riguarda tutte le tipologie di combattimento. Prevedibile e scontata nello scenario della guerra feudale e dell'assedio, la sua presenza lo è meno nella scena del duello, e soprattutto nel torneo, che, come si è visto, non aveva storicamente un'associazione spontanea con questa struttura. Ma anche qui, la prossimità della lotta con il castello, o con più di uno, non manca mai di essere puntualizzata:

Devant la porte del chastel (*Erec et Enide*, v.2179)

[Davanti alla porta del castello]

devant le chastel, (*Conte du Graal*, v. 4965)

[Davanti al castello]

⁵⁵ Cf. F. BONELLI, *Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano*.

*Tote jor jusqu'a l'anserin
fu li tornoiz devant la porte (Conte du Graal, v.5079-80)*

Per tutto il giorno fino all'imbrunire / si combatté davanti alla porta

*La u les plainnes furent bieles
entre le Castiel as Puceles
et Valedon fu fiancés (Bel Inconnu, vv. 5301-5303)*

[Dove si stendevano le belle pianure / fra il Castello delle Fanciulle / e Valedon, là si decise di bandirlo.]

Per il loro statuto di «architettura visuale», i castelli in prossimità del terreno di lotta garantiscono da soli una risonanza pubblica agli eventi.

Combattere all'ombra dell'opera architettonica più emblematica della cultura cavalleresca, la residenza dell'aristocrazia guerriera, è qualcosa che inevitabilmente acquisisce significati speciali. La maestosa immagine del castello che campeggia sullo sfondo, genererà l'impressione di essere osservati da quel mondo che rappresenta.

Un'immagine che non è mai statica, non limitata ad una struttura monodimensionale e inerte, ma dinamica, vivace, profondamente animata. Dentro al castello si affolla una molteplicità di personaggi, un brulichio di uomini si agitano al suo interno. Subito prima dell'inizio del combattimento i castellani vengono colti da un'ondata di entusiasmo generale che li spinge tutti ad appostarsi sui punti di osservazione più promettenti per prendere visione dello spettacolo.⁵⁶ L'imminenza dello scontro ha l'effetto di produrre una tensione verso l'alto che si esercita sulla struttura del castello, tradotta in una progressione verticale della popolazione che lo abita. Un moto ascensionale vertiginoso che conduce tutti sulle piattaforme più elevate, dei veri e propri punti di osservazione integrati in dettagli architettonici realistici. Spazi delle merlature, logge e gallerie innalzate, ponteggi, rivellini e ballatoi, sono tutti osservatori ideali per la diffusione dello sguardo, che dalle fortificazioni militari feudali forniscono alla letteratura dei punti di appoggio essenziali per le comunicazioni visive.

*Et la sale vuide et desconbre,
Il n'i remest ne cil ne cele*

⁵⁶ Cf. F. BONELLI, Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano.

*Ne chevaliers ne dameisele
Qui tuit n'ailient monter as estres,
As batailles et as fenestres
Por veoir et por esgarder
Ces qui devoient behorder. (Cligés, vv. 2867–2873)*

[La sala è vuota e sgombra, / non vi rimane nessuno, / né cavaliere né damigella, / tutti vanno sugli spalti, / alle feritoie e alle finestre, / per vedere / quelli che dovevano giostrare.]

Quando gli abitanti del castello si fiondano ai punti di osservazione (*estres, batailles, fenestres*) all'interno tutte le stanze si svuotano. Le grandi sale dove fino a prima si intrattenevano dame e cavalieri si spopolano e rimangono deserte. Il tumulto della vita castellare si arresta e si prosciuga improvvisamente. Una strana atmosfera, tesa e silenziosa, avvolge gli ambienti della quotidianità cortese

*Il ne remaint arme el castiel,
Li villart et li jovencel,
Les dames et li chevalier,
Et li cleric et li escuier,
Que ne viengnent a la bataille. (Bel Inconnu, vv. 2111–2115)*

[Non restò nessuno nel castello, / vecchi e giovani, / dame e cavalieri, / chierici e scudieri, / tutti andarono ad assistere allo scontro.]

I dispositivi dello sguardo richiamano a loro l'intera popolazione di un'area, che sospende le proprie attività per prendere visione della battaglia. Ma sono due elementi in particolare ad esercitare su di loro questa attrazione magnetica: la torre e la finestra.

*La s'an vont tuit; nus n'i remaint;
Et as fenestres revont maint
Chevalier, dames et puceles,
Por Lancelot, gentes et beles.*

(Chevalier de la Charrette, vv. 6991–6994)

[Nessuno resta, tutti vanno; / molti alle finestre si fanno / cavalieri, dame e pulzelle, / per Lancillotto, care e belle.]

Lo scenario del castello raggiunge con essi la sua massima tensione visuale. La torre è l'elemento più verticale dei complessi castellari e ha una parte di grande rilievo nelle rappresentazioni dei combattimenti. È in assoluto l'osservatorio più alto, che porta alla massima distanza gerarchica il piano dello spettatore da quello del guerriero, che si trova sempre al livello del terreno. La sua comparsa apporta un *pathos* straordinario alla scena del combattimento; inoltre, si tratta di una struttura simbolica di lunga durata, priva di determinazioni temporali specifiche, che risale alla letteratura di corte da forme narrative antichissime, come la fiaba popolare. La sua imbricazione con le logiche interne di generi narrativi in prosa tradizionali da cui il romanzo ricava molti dei suoi costituenti essenziali, la rende un oggetto particolarmente interessante. La finestra è dotata di un sostrato simbolico ancora più ricco e complesso. La sua carica di significati impliciti è straordinariamente densa nei romanzi la sua ricorrenza è molto frequente. Si tratta di un oggetto-soglia determinante in diverse occasioni, anche esterne all'ambito marziale. Ma più che altrove, nelle circostanze del combattimento la finestra si ripresenta in maniera costante, a tratti ossessiva, e molto spesso è uno strumento tipico della visione femminile.⁵⁷ Il combattimento visto attraverso le finestre acquista delle valenze speciali, attraversa dei potenti filtri dell'emotività, ed è oggetto di una sublimazione poetica e spettacolare. Dall'altro lato, la finestra circonda lo spettatore, lo inquadra all'interno di una cornice che lo individualizza e lo stacca da un raggruppamento di pubblico indistinto. Vista dal terreno di lotta, diventa un punto di riferimento, un centro di gravità attorno a cui ruota un'intera esibizione, e in certi casi, il vincolo di una performance eroica per la quale costituisce una sorgente di vitalità guerriera, oppure al contrario, un vortice aspirante da cui un cavaliere viene risucchiato, distraendosi pericolosamente dalla battaglia in corso.

Tutti questi «oggetti-soglia» della visione⁵⁸ possono trovarsi isolati o essere combinati tra di loro. La finestra può aprirsi su una torre, sulla facciata di un castello, persino su supporti insospettabili come le tribune dei tornei. La torre può fare parte del castello, o

⁵⁷ Del connubio tra la finestra e i personaggi femminili si parlerà approfonditamente più avanti.

⁵⁸ Cf. F. BONELLI, *Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano*.

trovarsi isolata in una landa sperduta, addirittura nella pianura del torneo.⁵⁹ La coincidenza di queste strutture visuali non fa altro che aumentare e potenziare gli effetti dello sguardo sulla scena del combattimento, e caricarla di significato.

*

**

Il duello e il torneo sono le manifestazioni agonali più originali della cultura cortese, quelle che più si attagliano allo spirito del genere romanzesco a partire da Chrétien de Troyes e le più adatte a veicolare il principio della spettacolarità guerriera nel mondo cavalleresco. Per questi motivi, saranno al centro della successiva disamina. Dal romanzo antico-francese, tuttavia, non rimangono escluse altre tipologie di lotta. Scenari come quelli delle battaglie, degli assedi di città, castelli e fortezze, della guerriglia feudale e dell'imboscata o della sortita notturna / individuale, si prestano in certi casi agli stessi procedimenti di spettacolarizzazione e di visualizzazione e ad una contaminazione con inserti lirici e /o drammatici. Lo stesso avviene in un altro genere di sfida: la contesa tra cavalieri e creature mostruose leggendarie. Mutuati rispettivamente dalle convenzioni epiche (la guerra e la battaglia su vasta scala) e fiabesche (la lotta contro il mostro), i motivi tradizionali del combattimento verranno rielaborati nel romanzo secondo gli stessi schemi impiegati a proposito del duello e del torneo e riacquisiti in una temperie spettacolare e cortese. Anche se intervengono con frequenza minore, non saranno quindi esclusi da questa trattazione.

⁵⁹ Cf. K.G.T. WEBSTER, *The twelfth century journey*.

L'estetica del valore

La percezione del combattimento da parte di un gruppo di spettatori è di frequente regolata da un principio estetico. La lotta, soprattutto per come si presenta nelle due situazioni tipiche del duello e del torneo, viene interpretata con le categorie e i giudizi propri dell'esperienza estetica e viene sentita, nel mondo cavalleresco, come un fenomeno che si rapporta spontaneamente ad un'idea di bellezza. Il carattere estetico del combattimento è la manifestazione più generica e implicita di un coinvolgimento emotivo che interessa lo spettatore in queste occasioni.

La bellezza della forza e della tecnica

Nella dimensione culturale della cavalleria si nota spesso una sovrapposizione del principio della bellezza con quello della forza. Gli eroi che abitano i mondi romanzeschi sono combattenti di successo, solo in casi rari escono sconfitti da una sfida. Le loro capacità di prevalenza sugli avversari destano ammirazione e sono oggetto di una considerazione estetica. Ma la forza non è solo osservata per i risultati a cui conduce: durante il combattimento suscita interesse nelle sue manifestazioni singolari, nei modi con cui viene convogliata ed esercitata dagli eroi per singole azioni, per le unità discrete, isolate, che compongono la performance; e non solo è una forza che si esercita attraverso il corpo, ma anche una forza mentale, una qualità psicologica: la tempra del guerriero. Anch'essa si esplica nei gesti del combattimento, che vengono rilevati e processati ad uno ad uno in chiave estetica con la visione, da parte degli astanti.

Tramite le sensazioni degli osservatori che guardano il cavaliere dalle postazioni dei castelli, si sintetizza il ritratto del combattente cavalleresco ideale: l'eroe colpisce per il vigore, la reattività, la mordacità dei suoi assalti; per l'inamovibilità che gli consente di mantenere saldamente la sua posizione senza indietreggiare e cedere terreno; per la sua incuranza nei confronti delle ferite subite e per l'indifferenza verso la distruzione dei propri equipaggiamenti; per la rapidità inesorabile con cui risponde ai colpi subiti, neutralizzandone l'intensità e vanificandone gli effetti mentre ne infligge altri più tonici e più potenti. Tutto questo acquisisce agli occhi dello spettatore una sensibile valenza

estetica, rende il combattimento una vista che si realizza all'insegna della bellezza e dell'apprezzabilità.

*Et disoient et cil et celes
Qui el chastel remés estoient
Et des batailles l'esgardoient:
«Hai! Con vaillant soldoier,
Con fet ses anemis ploier!
Con roidemant il les requiert!
Tot autresi antr'ax se fiert
Con li lyons antre les dains
Quant l'engoisse et chace la fains.
(...)
Veez or comant cil se prueve,
Veez com il se tient el ranc;
Or veez com il taint de sanc
Et sa lance et s'espee nue;
Veez comant il les remue;
Veez comant il les antasse,
Com il lor vient, com il lor passe,
Com il ganchist, com il retorne!
Mes au ganchir petit sejourne
Et mout demore an son retor;
Veez quant il vient an l'estor;
Com il a po son escu chier,
Com il le leisse detranchier;
N'en a pitié ne tant ne qant,
Mes de ce se voit mout en grant
Des cos vangier que l'en li done.
Qui de trestot le bois d'Argone
Li avroit fet lances, ce cuit,
N'i avroit il nule anquenuit ;
Qu'an ne l'en set tant metre an fautre,
Com il pecoie et demand autre.»⁶⁰*

⁶⁰*Le Chevalier au Lion*, vv. 3198 – 3206, 3214 – 3234.

[Dicevano uomini e donne / Che erano rimasti nel castello / e l'osservavano tra le feritoie: / «Ah! Che valoroso soldato! / Come fa piegare i suoi nemici! / Come li attacca vigorosamente! / Piomba in mezzo a loro proprio / come il leone tra i daini, / quando la fame lo stringe e lo incalza. (3206) (...) Come si mette in luce nella prova! / Come tiene il suo posto in prima fila! / Ecco come tinge di sangue / la sua lancia e la lama della spada! / Guardate come confonde i nemici! / Guardate come li incalza, / come si avventa, come assesta il colpo, / come li schiva, come contrattacca! (3221) / Ma ci mette poco a schivarli, / molto a contrattaccare. / Guardate, nel corpo a corpo, / quanto poco tiene al suo scudo, / come lo lascia fare a pezzi! / Non lo risparmia, né poco né tanto. / Questo ha soprattutto a cuore, / vendicarsi dei colpi che riceve. (3229) / Se per lui fossero state fatte lance / con tutta la foresta di Argonne, / non gliene sarebbe rimasta una; / appena gliela si mette in resta, / subito la spezza e ne chiede un'altra.]

Questa sequenza del *Chevalier au lion* è dotata di forti implicazioni visuali. La battaglia viene descritta dal punto di vista degli spettatori esterni – tramite un effetto di immersione – con un isolamento dei singoli segmenti della performance guerriera. Il verbo *Veez* si ripete sei volte in un gruppo di tredici versi (vv. 3214 – 3226).⁶¹ Un ritmo martellante che convoglia un'esortazione collettiva del pubblico. Tutti si invitano reciprocamente ad ammirare lo spettacolo nella singolarità dei suoi gesti. Impressionati da ogni gesto compiuto, gli osservatori sintetizzano indirettamente un catalogo paradigmatico di tecniche e comportamenti che si addicono al miglior combattente romanzesco possibile. Volendo scomporre la lunga successione in ciascuno dei suoi costituenti, si otterranno tutte queste qualità:

1. Vigore (v. 3203): il combattimento dell'eroe è un'esplosione di energia; ostentando una forza e una vitalità traboccante mette a dura prova gli oppositori.
2. Inesorabilità (vv. 3204 – 3206): l'eroe ha l'inesorabilità del predatore che cala sulle sue vittime consapevole della sua superiorità e dello stato di incertezza e di panico in cui gravano i suoi avversari.⁶²

⁶¹ Oltre ad essere un indice di preminenza del visivo, la ripresa anaforica della formula *Veez* è ovviamente anche una risorsa formulare di tenore giullaresco che appare con forte ricorrenza negli attacchi di natura deittica.

⁶² Il cavaliere viene caratterizzato spesso con metafore e similitudini che lo paragonano a un animale, generalmente a un feroce predatore che esprime tutta la sua aggressività. Di solito l'animalizzazione del guerriero nel romanzo avviene sulla falsariga dell'epica e delle sue modalità tradizionali di caratterizzazione dell'eroe. In questo passo Yvain, ancora prima del suo celebre incontro con il leone,

3. Spettacolarità (v. 3214): un plauso generale della spettacolarità della lotta. Il combattimento è un'esibizione, un mettersi in mostra coscientemente davanti ad un pubblico.
4. Fermezza (v. 3215): la stabilità sul terreno di lotta consente al combattente di mantenere la propria posizione senza indietreggiare. La perdita del controllo di una posizione precedente è una pesante svalutazione simbolica, uno smacco per chi la subisce, che permette all'avversario di guadagnare coraggio e fiducia nelle sue possibilità. L'eroe invece, rimane saldamente ancorato al suo posto, non concede nulla a chi gli si oppone.
5. Strategia (v. 3218): confondere i nemici significa adottare accorgimenti tecnici e strategici per disorientare e illudere l'avversario. Finte, falsi sbilanciamenti, elusioni schermistiche sono espedienti tecnici a cui non rinuncia neanche l'eroe, nonostante la sua estrema fiducia nelle proprie potenzialità di assalto diretto e di ingaggio immediato. La lotta cavalleresca si compone anche di questi elementi.
6. Qualità dell'attacco (vv. 3219 – 3220): la qualità degli attacchi portati, della mordacità dei colpi inferti e della maniera con cui vengono assestati, è di ordine superiore. Il ritmo è serrato e incalzante.
7. Velocità (v. 3221): Anche se apparentemente potrebbe sembrare il contrario, il cavaliere è dotato di prontezza di riflessi, rapidità e puntualità di azione, nonché di un eccezionale tempismo di risposta. Tramite schivate e contrattacchi ottimali, la sua tecnica, già invidiabile, si arricchisce di altre importanti abilità.
8. Rapidità di ripresa (vv. 3222 – 3223): Il tempo che impiega a difendersi è sempre meno di quello usato per rispondere. Non lasciar passare troppo tempo tra una parata e la risposta successiva è uno dei maggiori punti di forza del combattente ideale. I colpi sono puntuali, violenti e vendicativi. Subentrano a quelli subiti con potenza doppia, provocando un effetto di deterrenza psicologica. (Anche ai vv. 3228 – 3229)
9. Indifferenza (vv. 3224 – 3227): l'eroe è totalmente indifferente per lo stato del suo equipaggiamento. Mentre il suo scudo si disintegra sotto i colpi avversari egli non dà alcun segno di smarrimento o di timore; rimane imperturbabile, fermo nelle sue intenzioni, con lucidità e freddezza.

dimostra nel combattimento la sua natura leonina intrinseca, che lo accompagna fin dall'inizio della storia.

10. Esuberanza (vv. 3230 – 3234): Per finire, il cavaliere fa mostra della sua spropositata esuberanza guerriera, distruggendo sistematicamente tutte le armi che ha a disposizione e chiedendone sempre di nuove per supplire alla sua insaziabile necessità. Il consumo smisurato degli armamenti fa un grande effetto su chi guarda, tanto da meritarsi una compiaciuta considerazione iperbolica.

Come si può vedere da questa disamina, la dimensione predominante è quella della forza, a cui si possono ascrivere la maggioranza delle qualità messe in campo. Ma dalla casistica non si possono escludere dei fattori che pongono l'attenzione su aspetti differenti. Il rapporto privilegiato di connessione tra forza e bellezza non fa scivolare in secondo piano altri elementi dell'esibizione che sono oggetto di ammirazione e che concorrono anch'essi, seppure in una maniera più rapida e cursoria, a connotare il combattimento con caratteri spettacolari. Come accade per le categorie della strategia, velocità e ripresa (vv. 3218, 3221, 3222, 3223) dell'episodio del *Chevalier au Lion*, in certi casi compaiono riferimenti a comportamenti eroici spettacolari che trascendono il dominio della forza, e che coinvolgono altri fattori come il movimento, l'agilità, il tempismo e la coordinazione, da cui ricavano parte del loro fascino. I movimenti di schivata, le finte e le elusioni, i contrattacchi effettuati al momento giusto, sono parametri scenici del combattimento che si collocano al di là degli attributi eroici che riguardano la forza e la resistenza. Ma la loro comparsa in diversi casi, dimostra che anche in una cultura militare che si impernia sulla forza fisica, sull'impatto e sul corpo a corpo diretto come quella della cavalleria antico-francese – una cultura distillata al massimo grado nelle opere letterarie coeve – l'esibizione del combattimento non può fare a meno di tecniche che esulano da queste categorie di lotta e che vanno nel segno della motilità, dell'acrobazia, della strategia. L'estetica della lotta risiede anche in questi elementi, mai totalmente assenti dalle pratiche militari dei cavalieri.

Stupore e piacere del pubblico

Dal significato estetico del valore derivano alcune delle sensazioni più comuni nell'emotività dello spettatore. La percezione visiva è accompagnata dal campo semantico dello stupore e del piacere, entrambi elementi costitutivi indispensabili dell'esperienza estetica. Visioni di *exploits* militari suscitano meraviglia, incredulità, sbalordimento. L'esibizione di lotta è un evento che trascende le aspettative del pubblico e sconvolge il suo orizzonte d'attesa. La pregevolezza delle *performances*, soprattutto di quelle di alto livello che vedono il confronto di due combattenti eccezionali dotati di grandi capacità schermistiche, lascia di stucco gli spettatori, impressionati da una magistrale dimostrazione di forza, tecnica e talento.

*Tot cil que cele joste virent
Molt durement s'en esbahirent,
Car molt estoit bonne et loee;
Onques miudre ne fu jostee. (Bel inconnu, vv. 2147 – 2150)*

[Chi assistette a quello scontro / Rimase grandemente stupito, / apprezzandone la qualità, / superiore ad ogni altra.]

Allo stesso tempo la partecipazione del pubblico ha come intento la delibazione di uno spettacolo entusiasmante che si svolge all'insegna del piacere e del divertimento. La lotta è vissuta dal pubblico come un'esperienza edonistica, di soddisfazione e appagamento, una festa gustosa e spassosa che produce effetti euforizzanti

*Si bien a faire le comance
Et de l'espee et de la lance,
Qu'il n'est hom qui armes ne port
Qu'a lui veoir ne se deport,
Nes maint de ces qui armes portent*

*S'i redelitent et deportent,
Que granz deporz est de veoir
Con fet trabuchier et cheoir
chevax et chevaliers ansamble.*

(Le chevalier de la charrette, vv. 5983 – 5991)

[E così bene ora si slancia / a far di spada e a far di lancia, / che chi senz'armi sta a vedere / lo guarda con molto piacere, / e anche molti che in armi vanno / gran piacere ugualmente ne hanno, / perché diverte assai vedere / i cavalli col cavaliere / come fa cadere e ribalta.]

Il trastullo degli spettatori, soprattutto nell'allegria che pervade il torneo, li trascina nella vaghezza di un carnevale. Si respira un clima vivace e festevole mentre sul campo di battaglia uomini e cavalli vengono rovesciati e capovolti nel caos della mischia. Una ricreazione voluttuosa delizia tutto il pubblico presente.

Giudizi

Le *performances* cavalleresche, per la loro valenza estetica intrinseca (determinata dal loro contesto culturale) sono soggette a ricevere apprezzamenti e giudizi. Le impressioni che produce il combattimento sugli spettatori suscitano delle manifestazioni esteriori, fisiche e verbali, che esprimono assenso oppure al contrario disapprovazione e contrarietà. Una stessa esibizione può produrre reazioni contrastanti e dividere il pubblico. Il disaccordo di alcuni spettatori sulla valutazione da attribuire ad una prova o a un cavaliere può condurre a contrasti accesi e discussioni animate o addirittura a gesti di stizza e comportamenti violenti.

Certi combattimenti sono animati da una tifoseria violenta, da cui emerge il forte coinvolgimento emotivo del pubblico.

La discordia tra le due sorelle che assistono al torneo di Tintaguel sul giudizio da assegnare a Meliant de Liz sfocia dal diverbio alle maniere forti, culminando con uno schiaffo stampato sul viso.

*Lors la fiert si que toz les doiz
Li a enz el vis seelez (Conte du Graal, vv. 5018–5019)*

[la colpisce in modo tale che le lascia sul viso l'impronta di tutte le dita]

Il valore e l'onore

Oscillando tra l'elogio e il disprezzo, il combattente si muove tra due modalità contrapposte della propria considerazione pubblica, che fanno capo ai principi essenziali dell'onore e della vergogna. Il combattimento pubblico è una delle manifestazioni più paradigmatiche di una cultura che si organizza intorno a questi due poli, in grado di condizionare pesantemente le strutture mentali di un'intera collettività, che sull'universo delle armi, ripone gran parte delle sue aspettative.

L'onore, nell'ottica del romanzo, è al centro del sistema di valori su cui si impernano le sfide cavalleresche. Tra la ricerca dell'onore e il valore guerriero c'è una connessione stretta e virtuosa. Più di tutte le altre virtù della cavalleria che vengono presentate nei romanzi – la lealtà, la generosità, l'intelligenza, l'altruismo e la fede, la compassione e la magnificenza – questi due modelli si integrano a vicenda e si co-istituiscono, configurandosi come un binomio inscindibile. La presentazione estetica del valore ha parte del suo significato nell'acquisizione e nella salvaguardia dell'onore, un potente propulsore delle azioni eroiche che sorregge la cultura cavalleresca, come altre culture del passato – dalle civiltà occidentali del mondo antico alle società tradizionali di impronta militare sparse in tutto il mondo. Nelle gerarchie guerriere di questo tipo di società, l'unico modo per ottenere una considerazione di qualche importanza è compiere pubblicamente imprese notevoli in grado di lasciare traccia nella memoria collettiva. A questo proposito, la visibilità del guerriero è una condizione necessaria e imprescindibile.⁶³

*S'il ne mescaoit au prodome,
qui en porroit savoir la some*

⁶³ Sulla visibilità del combattimento nella civiltà antica Cf. A. SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*.

ne la verté de sa proece? (Ille et Galeron, vv. 1899 – 1901)

[Se l'uomo valente restasse nascosto / chi potrebbe conoscere la grandezza / o la virtù del suo coraggio?]

All'estremo opposto della scala dei giudizi, si trovano la vergogna e il disprezzo. Comuni nelle antiche civiltà, dove il fallimento e la sconfitta vengono percepite come una degradazione che prima di tutto ha dei risvolti pubblici, e viene pubblicamente manifestata.

Nella mentalità cavalleresca, il timore di fallire le aspettative del proprio contesto sociale e di suscitare giudizi negativi e di dare voce alle malelingue è sempre presente e si fa sentire in particolar modo in quell'occasione di apparizione pubblica per eccellenza che è il combattimento. L'incubo della sconfitta, dell'umiliazione in pubblico riguarda da vicino molti dei protagonisti dei più celebri duelli e tornei della finzione. Il senso di frustrazione e di rabbiosa delusione che si coglie alla fine di molte sfide da parte di chi soccombe, non manca di essere sottolineato dai narratori.

...maugré suen a leissiez

Les arçons de la sele vuiz

Au relever fu granz li bruiz.

(...)

Or a cil sa honte doblee (Cligés, vv. 2908–2910, 2919)

[... suo malgrado è costretto / a lasciar vuoti gli arcioni: / ci fu un gran brusio quando si rialzò.(...) Ora la sua vergogna è raddoppiata.]

Subire uno smacco e incorrere in un'umiliazione davanti ad un pubblico porta a gravi conseguenze. Una competizione spettacolare di rilievo come il torneo, anziché essere un'occasione di consacrare la propria fama e di dare uno slancio alla propria carriera, può essere la rovina di un cavaliere. Il breve torneo di *Ille et Galeron* si conclude con un esito disastroso per il protagonista, che viene accecato dalla lancia avversaria durante una violenta carica d'urto da cavallo.

si s'entrevient ambedui.

*Mais icil qui vient devers destre
l'ataint tot droit en l'oel senestre.
Quant il sot qui il l'ot perdu,
onques hom si dolans ne fu.
Ses compagnons ensi deçut
que nus le cose n'aperçut
A son desarmer home n'ot (Ille et Galeron, vv. 1656 – 1663)*

[così entrambi si vennero incontro. / Ma quello che era alla sua destra / lo colpì dritto nell'occhio sinistro. / Quando vide che aveva perso l'occhio / Fu l'uomo più triste del mondo. / Riuscì a ingannare i suoi compagni / in modo che nessuno se ne accorgesse. / Quando si disarmò non c'era nessuno.]

La perdita di un occhio è una pesante menomazione, tanto più se inflitta pubblicamente nel torneo, e nel giro di poco tempo porta il cavaliere alla disperazione, tanto da fargli intraprendere una sorta di esilio volontario. La fobia delle critiche e il timore dei giudizi sono una preoccupazione costante del cavaliere, che fa parte di un mondo dove l'apparenza delle cose e delle persone, delle azioni e dei comportamenti pubblici hanno un'importanza non trascurabile.

La capacità persuasiva del valore

Molti cavalieri viaggiano e combattono in incognito. La loro identità, agli occhi di coloro che li incontrano, è avvolta nel mistero. Nel corso delle missioni che intraprendono, preferiscono farsi conoscere tramite soprannomi e titoli perifrastici. «Il Cavaliere del leone», «il Bello sconosciuto», «il Cavaliere della carretta»: fino al momento della storia in cui si assiste alla rivelazione della loro vera identità, con un procedimento ricorrente di scioglimento della suspense, tutti i personaggi si riferiscono ai cavalieri misteriosi con questi appellativi. L'assunzione dell'identità fittizia, che può anche variare di continuo (per esempio con cambi ripetuti di insegne e di

equipaggiamenti militari durante una competizione⁶⁴) ha l'effetto di nascondere al pubblico e all'uditorio anche tutte le qualità e le abilità, la fama e la risonanza che sono legate al nome di un personaggio famoso e rinomato del mondo arturiano. Sotto mentite spoglie, travestito e mascherato nel nome e nell'aspetto, il cavaliere è ogni volta un uomo nuovo. Sul suo conto non ci sono aspettative, si annulla qualsiasi considerazione che deriva dalla sua appartenenza ad un lignaggio blasonato e dalle sue imprese passate. Per coloro che assistono alle sue prove, resta soltanto da contemplare un evento che si presenta come una novità assoluta, qualcosa di inatteso e sorprendente. Il cavaliere sconosciuto, un estraneo agli occhi del pubblico, spesso suscita disapprovazione e si attira critiche e giudizi negativi., al punto di essere deriso e sbeffeggiato.⁶⁵ I volti nuovi, di cui non si sa nulla, non sono sempre ben accolti. In questa particolare condizione di reset e rinnovamento dell'identità eroica, l'unica forma di riscatto delle proprie qualità è la prova del guerriero. Dopo aver assistito al dispiegamento delle sue forze, all'esibizione del suo valore durante un combattimento, gli spettatori inizialmente scettici si ricredono, modificano la loro opinione e rivalutano completamente il cavaliere che hanno di fronte.

*Ce dist li nains a la pucele;
«Grant tort aviés, ma damoissele,
Qui blamiés le chevalier;
Il m'est vis bien se set aidier;
Certes jel cuit, et bien le sai,
As estors que ci veüs ai,
(...)
Que cis on est de molt grant pris.
Tel cose tient on molt viuement
De coi on après se repent.
Mais n'i puet nus metre mecine*

⁶⁴ È il caso del già citato torneo di Oxford del *Cligés*, dove è in atto un camuffamento dell'identità del cavaliere attraverso una sequenza di quattro armature e quattro destrieri di diverso colore, alternati durante le varie giornate della competizione. Le variazioni cromatiche impediscono al pubblico di riconoscere il cavaliere. Gli spettatori disorientati credono di assistere agli exploits di diversi misteriosi cavalieri, mentre in realtà sotto l'apparenza cangiante e mutevole si nasconde sempre lo stesso personaggio. Cf. M. STANESCO, *Cligés, le chevalier colorée*.

⁶⁵ Come Lancillotto nella prima parte del *Chevalier de la charrette* e di Guinglain nel *Bel Inconnu*.

Que molt ne soit sa valors fine. (Bel inconnu, vv. 829 – 840)

[Così il nano si rivolse alla fanciulla: / «Mia damigella, ben avevate torto / a disprezzare questo cavaliere; / a quanto vedo se la sa cavare egregiamente; / mi sono convinto e reso conto / che si tratta di cavaliere di gran valore / dagli scontri cui ho qui assistito, (...) / Si disprezza talora troppo / Per poi pentirsene. / Ma nessuno può mettere in dubbio / che il suo valore sia straordinario».]

Tramite la «prova del fuoco» della lotta i cavalieri sono in grado di modificare i giudizi dell'audience sul proprio conto, di costruirsi una fama e una reputazione a partire da zero, anche nel caso si tratti di eroi celebri in incognito, in cerca nuove conferme, oppure costretti a rimettere in discussione le loro certezze. Il valore dimostrato negli scontri mette a tacere le malelingue, fa svanire le perplessità e spazza via i pregiudizi. Al ravvedimento seguono scuse e richieste di perdono e di riparazione che denotano un sincero pentimento.

*Del plaefroi dessent a terre,
Puis est au chevalier meüe
Et molt docement le salue;
Et puis li quiert tantost merchi
De ço que si l'avoit laidi:
Qu'il li pardoinst a ceste fois.
A son plaissir prenge les drois. (Bel Inconnu, vv. 846 – 852)*

[scese da cavallo, / si diresse verso il cavaliere / e lo salutò con grande gentilezza; / gli chiese quindi scusa / di averlo offeso, / di perdonarla per questa volta / e di chiedere riparazione a suo piacimento.]

L'atteggiamento degli interlocutori che si confrontano con il cavaliere muta all'istante e si impronta ad un'estrema gentilezza e cortesia, a dei modi cordiali, garbati e ossequiosi. L'esibizione pubblica del valore ha un estremo potere di persuasione.

Intrecci di sguardi. Le emozioni del combattimento

La lotta dei cavalieri non è solo l'oggetto di una contemplazione estetica fine a sé stessa. Il gioco di sguardi che trama fittamente lo spettacolo guerriero aziona un caleidoscopio di effetti che intervengono sulla realtà rappresentata, la ridefiniscono o concorrono a determinarla. La capacità performativa dello sguardo, in grado di plasmare le più varie situazioni del racconto, è una proprietà fondamentale delle procedure narrative impiegate nel romanzo arturiano, e trova un particolare riscontro proprio in quelle numerose sequenze in cui al centro del racconto si trova il modulo del combattimento osservato. La sua rilevanza nel generare gli eventi, moltiplicare i fili narrativi e incrementare le possibilità della storia, rende questo fenomeno un propulsore diegetico di notevole importanza.

Ricchezza di emozioni

Lo sguardo trasforma la realtà generando emozioni. Nel romanzo, difficilmente si incontrano emozioni astratte, ci si imbatte piuttosto in degli stati affettivi che caratterizzano i personaggi in rapporto a circostanze specifiche. Stati d'animo, che non esistono se non in relazione ad un contesto, a un mondo, a una scena. «Gli stati affettivi dei personaggi rappresentano tipicamente l'effetto di una interazione percettiva con l'ambiente naturale o sociale o dal riemergere dei ricordi che si ricollegano comunque ad eventi di carattere percettivo»⁶⁶. Le rappresentazioni romanzesche del combattimento sono un caso esemplare di circostanza ad alta intensità emotiva. La collaborazione stretta che si instaura tra la sfera delle azioni e quella delle sensazioni nel cronotopo del combattimento, in particolar modo dove il carattere spettacolare dell'evento è più accentuato, genera una quantità considerevole di stati d'animo differenti. La grande diversità che si riscontra non impedisce di creare delle categorie in cui raggruppare gli stati d'animo affini e afferenti ad una stessa famiglia emotiva. Questo è possibile anche tramite la rilevazione di alcune parole-chiave ricorrenti (*joie, dolor/duel, prient/proient, espeürie/ esperdue*) che inquadrano le diverse situazioni in una atmosfera specifica, in cui predominano delle tonalità affettive rispetto ad altre. Il lessico della psicologia del

⁶⁶ Cf. A. FUKSAS, *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes*.

combattimento fa parte di quel «sistema emozionale» del romanzo in versi che raccoglie una lunga tradizione e che avrà dei riverberi altrettanto importanti nella letteratura europea dei secoli a venire.⁶⁷

La comunicazione dei sentimenti è basata su un «modello empatico», adottato dai romanzi in diverse circostanze, «che implica un riconoscimento istintivo dei sentimenti altrui sulla base della postura, dell'espressione o di manifestazioni più evidenti come il pianto, il riso o il fremito, tale da causare una risposta affettiva nel personaggio che percepisce queste modulazioni».⁶⁸ L'insorgere di una comunicazione affettiva tra spettatori e protagonisti, creata dal direzionamento dello sguardo sulla battaglia, viene resa nella scrittura romanzesca con delle animazioni teatrali di forte impatto visivo, centrate sull'espressività dei gesti e delle azioni, che si alternano alla narrazione delle diverse fasi dello scontro⁶⁹, oppure si trovano intrecciate e sovrapposte all'interno di una stessa unità tematica e sintattica.

Nella scena di lotta non è quindi solo il combattente a essere impegnato in una performance. Tutto l'uditorio che lo avvolge è incluso in una dimensione performativa corale; preesiste al compimento dell'esibizione, la influenza già prima della sua messa in atto, e, nel vivo dell'azione, agisce di rimando a ciò che percepisce; infine, facendone parte a sua volta, influenza il corso degli eventi a cui assiste.

La presenza degli spettatori viene resa tramite moduli stereotipati e ricorrenti. Il pubblico assume di norma una fisionomia corale, si compone di un raggruppamento compatto di spettatori che provano tutti le stesse emozioni e agiscono tutti alla stessa maniera. Questi gruppi appaiono come insiemi indistinti di sguardi riflettori che interferiscono con la scena in corso. Identificandoli come dei «mirror characters», si potrebbero interpretare le reazioni degli spettatori come un riflesso dell'ipotetica reazione media attesa nella determinata circostanza in cui figurano⁷⁰. La visione di un pubblico collettivo è privilegiata, ma a volte l'attenzione si restringe e si focalizza su un unico personaggio, di cui viene fornito un ritratto psicologico su misura. Oltre a quella del pubblico emerge anche la psicologia del combattente. Per la sua statura preminentemente individuale, il guerriero denota un grado maggiore di

⁶⁷ *Le emozioni del romanzo medievale in versi*, Premessa, xi.

⁶⁸ Cf. A. FUKSAS, *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes*.

⁶⁹ Cf. K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

⁷⁰ Cf. A. FUKSAS, *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes*.

personalizzazione del personaggio, ma gli stati d'animo dei cavalieri sono composti anch'essi da emozioni e da comportamenti ricorrenti, che si ricollegano puntualmente a tipi ben precisi di situazioni topiche facilmente inquadrabili entro macrocategorie che li riassumono.

La panoramica complessiva degli effetti psicologici che derivano dall'intreccio di emozioni tra spettatori e protagonisti evidenzia una variabilità ampia ed eterogenea, dove trovano posto sfumature di emozioni anche molto diverse tra loro, e in apparenza incompatibili. La sfera globale di sensazioni del combattimento si contrassegna per la sua ricchezza e poliedricità. Per rendere conto di questa sorprendente molteplicità, si fornirà di seguito una visione di insieme di ciascuno dei principali effetti psicologici del combattimento, relativi sia al gruppo degli osservatori esterni, sia ai condizionamenti che interessano i protagonisti stessi della lotta, sottoposti all'azione plastica dello sguardo puntato su di essi.

Gioia e dolore

icil le baise et cil l'embrace.

Mervelles ont grant joie eüe

por sa proece c'ont veüe. (Ille et Galeron, vv. 817 – 819)

[uno lo bacia, l'altro lo abbraccia. / hanno provato una grande gioia / nel vedere la sua prodezza.]

Ogni spettacolo trasporta le emozioni più semplici dell'esistenza. Felicità e tristezza sono gli opposti che imprimono il carattere più generale di una rappresentazione scenica. Per la sua natura spettacolare, il combattimento contiene un'essenza drammatica che oscilla tra queste due dimensioni, che si sviluppano rispettivamente nello scenario del lieto fine o nella tragedia. A seconda dei punti di vista, gli spettatori della lotta cavalleresca sono toccati dalla gioia o dal dolore. Gli spettacoli della gioia, dalla prospettiva dell'osservatore, si concludono come sperato: con la vittoria di un favorito. Se il combattimento ha come risultato la sconfitta o l'uccisione di un

concorrente invisibile al pubblico e unanimemente detestato o temuto da tutti gli spettatori – un cavaliere fellone, un signore malvagio, un mostro umanoide spietato ⁷¹– si scatena una reazione istintiva e liberatoria di felicità collettiva. Un’esplosione universale di contentezza e di gioia, una selvaggia gaiezza, si propaga tutt’attorno all’area dello scontro, unita spesso a un senso di sollievo e di rasserenamento. L’aria è percorsa da un fremito dirompente connesso ad una violenta scarica di energia compressa, a cui fa seguito un idillico clima di felicità estatica; tutto il pubblico esulta in una manifestazione corale di soddisfazione e festeggia per la sconfitta dell’odioso avversario appena caduto:

*La coiffe del hauberc trencha,
Desi qu’al test li fers ala;
(...)
Les gens criënt et joie ont grant;
Des que Jhesus forma Adant
Tel joie n’ot en une place,
N’i ot celui joie ne face.*

(Bel Inconnu, vv. 2183 – 2184, 2187– 2190)

[lacerò la calotta dell’usbergo, / e il ferro penetrò nel cranio; (...) La gente del castello proruppe / in urla di gioia; / dalla creazione di Adamo, / mai si manifestò tanta felicità sulla terra, / quale quella che tutti là provarono.]

La liberazione immediata della *Joie*, che subentra subito dopo la neutralizzazione di un avversario da parte dell’eroe, è una costante che sancisce il ristabilimento di un ordine e di un’armonia (in un territorio, in un paese, in un castello) precedentemente compromessi e incrinati dall’operato di personaggi anti-cortesivi e ostili alle regole della

⁷¹ Ad esempio, Harpin de la montaigne nel *Chevalier au lion*: gli spettatori scendono velocemente dalle postazioni di osservazione del castello e si raccolgono intorno al corpo del gigante abbattuto da Yvain. Increduli dell’impresa compiuta dal cavaliere e allo stesso tempo incuriositi dalle spoglie del mostro neutralizzato, prendono a festeggiare con fervore.

civiltà arturiana.⁷² Il momento in cui trionfa la gioia, nel mondo romanzesco, rappresenta una vera e propria apoteosi.

Per contrasto, la visione del combattimento può anche trasformarsi in una tragedia.

«Ensi enprisent la bataille.

Ocis fu mes amis, sans faille,

(...)

Si m'est torné a grant dolor». (Bel Inconnu, vv. 1615 – 1616, 1618)

[«Fu così che iniziarono a battersi. / Il mio uomo è stato ucciso senza rimedio (...) / e per me questo si è tramutato in una tragedia».]

Per lo spettatore che vede morire il concorrente che gli è caro, non c'è spazio che per il dolore e la sofferenza. La perdita di un personaggio amato e rispettato getta nello sconforto e nella disperazione.

L'esito e il risultato di uno scontro determinano la tonalità emotiva con cui viene descritto, attraverso il punto di vista degli spettatori, che gli assegnano un lieto fine oppure un finale tragico. Ma anche nelle fasi intermedie dell'azione, mentre la lotta è ancora in corso, c'è spazio per i sentimenti del pubblico. Il ferimento di un combattente durante la battaglia, per esempio, anche se è un evento transitorio destinato a risolversi per il meglio e a garantire un lieto fine agli spettatori interessati, ha l'effetto di influenzarli con una notevole intensità:

As murs erent les damoiseles

et les dames et les puceles,

et voient navré lor signor:

duel ont, ainc mais n'orent grignor.

(Ille et Galeron, vv. 2937 – 2940)

⁷² Cf. E. KÖHLER, *Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes* e K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

[Lungo le mura vi erano le damigelle / e le dame e le ragazze, / e vedono il loro signore ferito: / mai provarono dolore più grande.]

Frenesia

Lo stato psicologico dello spettatore impegnato nella visione risente di alterazioni profonde. Oltre a subire il fascino dell'azione guerriera, con la percezione di quel misto di piacere e stupore che identifica l'esperienza estetica, l'osservatore si pervade di una smaniosa eccitazione che ha l'effetto di indurre un comportamento frenetico. Lo spettatore diventa impaziente, scalpita e si affligge in preda a un'ansia di protagonismo; desidera ardentemente di far parte dello spettacolo. Il luogo della battaglia appare agli occhi di chi guarda quasi come un campo da gioco in cui si compiono degli incontri sportivi pubblici, un luogo in cui si liberano delle emozioni intense dalle tonalità gioiose ed euforiche. Questo richiamo ludico esaltante, che percepisce, lo fa assomigliare ad un giocatore in riserva, ansioso di fare il suo ingresso nel campo sportivo e di unirsi alla competizione per godere del divertimento in prima persona.

*D'illoec les voient assanler;
la tere bondir et tranler
oent d'iluec benignement
et voient tot apertement
ches chevaliers droit adrecier
et ces escus fraindre et percier,
ces haubers rompre et desconfire,
chevaliers navrer et ochire,
seles voidier et anstes fraindre,
ces espees trencans ataindre;
voient ces hiaumes enbarer,
voler de cieff et enterer,*

*et voient bien qui mix i oevre
et qui mix fiert et mix recoevre;
les uns fuür, les uns kacier,
et puis les fuians rakacier;
voient maint caoir en la kace
qui ainc puis n'ot song de manace.
Aler i voelent tuit des ore. (Ille et Galeron, vv. 5801 – 5819)*

[Dal bosco osservano l'assalto; / la terra tremare e scuotersi / sentono da lì distintamente / e vedono davanti ai loro occhi / i cavalieri che si affrontano, / e gli scudi perforarsi e rompersi, / le cotte rompersi e spezzarsi, / i cavalieri feriti e uccisi, / selle vuote e lance spezzate, / fendenti assestati da spade affilate, / vedono elmi sfondati, / che volano staccati dalle teste, / e distinguono i cavalieri più coraggiosi / e quelli che combattono meglio; / certi fuggono, altri li inseguono / e poi i fuggitivi diventano inseguitori; / e vedono molti cadere durante l'inseguimento / i quali non temono più alcun attacco. / Tutti vogliono andare a combattere immediatamente.]

Altre volte, a queste sensazioni si aggiunge una punta di malinconia. È il caso di quando un cavaliere è costretto a guardare da lontano una competizione che si svolge in sua assenza, senza che possa ricongiungersi agli altri partecipanti. Nel *Conte du Graal*, Galvano osserva la prima giornata di combattimenti al torneo di Tintaguel, tenendosi a distanza dagli scontri, fuori dal campo, riservandosi di intervenire solo nella sessione della giornata successiva.

*et por ce qu'il est an redot
qu'il ne soit afolez et pris,
ne s'est del tornoi antremis,
et si en ot il boen talant,
que il voit le tornoiement
qui toz jorz anforce et amande. (Conte du Graal, vv. 5070–5075)*

[Egli era in dubbio di essere ferito se fosse andato al torneo, eppure ne ha gran voglia, poiché vede il torneo che sempre aumenta e migliora.]

Lo spettacolo del torneo, visto da lontano, appare al cavaliere che non può combattere come un'occasione persa, un evento che gli appartiene, che esiste per lui, ma da cui è escluso, in un modo che lo priva della sua sostanza più vera. La mancata partecipazione al combattimento, il «fare lo spettatore», gli impedisce di realizzarsi come cavaliere, di mettere in luce le sue abilità e di guadagnare la popolarità e la fama senza le quali la sua esistenza non potrebbe avere significato. Il ruolo dello spettatore in questo caso è di segnalare una pesante squalifica da una manifestazione fondamentale per la definizione dell'identità cavalleresca. Questo scompenso si ristabilisce allorché l'osservatore escluso può finalmente rientrare in gioco e ricongiungersi agli altri partecipanti, riguadagnando la titolarità.

La partecipazione emotiva allo scontro di lotta può raggiungere un'intensità tale per cui la barriera di separazione tra gli spettatori e i protagonisti della lotta si assottiglia, e a volte si disintegra, con l'entrata in scena improvvisa dello spettatore coinvolto. Chi veste le armi, o è in grado di combattere, alla vista della mischia che ha luogo sul campo di battaglia, della schermaglia del torneo, oppure della scena conturbante della monomachia, viene pervaso da una frenesia irresistibile e allo stesso tempo da un avvilito senso di impotenza per l'impossibilità di intervenire, di entrare in campo per dare man forte ai compagni o per dimostrare il proprio valore. In alcuni casi, una sequenza drammatica con un grande effetto di suspense fa alzare vertiginosamente la tensione tra il guerriero e lo spettatore, nonché la tensione narrativa diretta dal racconto ai suoi destinatari. Questa situazione ricorrente della narrazione porta il combattente osservato alle prese con un avversario difficoltoso, o in condizione di superiorità numerica. Lo stato precario del guerriero in difficoltà, l'incertezza del suo destino, suona agli occhi di chi guarda – e di chi ascolta o legge – come una richiesta di soccorso immediato, che generalmente non può avvenire senza un ritardo, una dilazione, impedito momentaneamente dalle circostanze. L'impossibilità di intervenire è un determinante fattore di coinvolgimento, ma la rottura di questo divieto, come a volte si verifica, annulla bruscamente la distanza dell'osservatore dal campo di battaglia e scarica all'istante la tensione accumulata fino al momento dell'entrata in scena. Il *Chevalier au Lion* presenta, in modo singolare, uno di questi episodi.

Mentre Yvain si batte in veste di campione giudiziario contro tre avversari, è costretto a privarsi del supporto del suo fedele aiutante dalle sembianze leonine. Il leone rimane

fuori dall'arena in qualità di spettatore. Non trascorre molto tempo che la visione dello scontro gli provoca una forte preoccupazione: il cavaliere tiene testa ai tre avversari fino a quando subisce un violento contrattacco da parte del siniscalco avversario, sostenuto dagli altri due aiutanti.

*Et li lyons qui ce esgarde
De lui aidier plus ne se tarde,
Que mestiers li est, ce li sanble; (Yvain, vv. 4509–4511)*

[Ma il leone, che osservava la scena, / non esitò più a portargli aiuto: / aveva bisogno di lui, gli sembrava.]

Vedendolo in inferiorità numerica, alle prese con un uno scontro sempre più ostico, il felino ammansito e obbediente si inferocisce e fa irruzione nell'arena, aggredisce il siniscalco e lo neutralizza con una devastante artigliata.

Compassione

Lo spettatore che non può combattere, presta soccorso in altri modi:

*De priere aïde li font
Les dames, qu'autres bastons n'ont. (Yvain, vv. 4519–20)*

[Le dame, che non hanno altre armi, / aiutano Ivano con le preghiere.]

Una solidarietà spirituale fondata sulla preghiera unisce spesso gli spettatori della lotta, tra di essi, e a coloro che sono impegnati sul campo di battaglia. Il combattimento

suscita preoccupazione e commozione. Il trasporto degli osservatori, che temono per l'incolumità dell'eroe, difensore della giusta causa in lotta contro avversari neghittosi e crudeli, accecati da una nefanda ostinazione, li spinge a sostenerlo con le armi della fede e della preghiera.

*A genillons sont les puceles ;
Molt prient Deu les damoiseles
Que lor chevalier doinst honor
Et le maintiengne en cel estor. (Bel Inconnu, vv 1057 1060)*

[Le fanciulle pregano in ginocchio /regarono con fervore Dio / di concedergli la vittoria / e di proteggerlo nel combattimento.]

L'attaccamento nei confronti del cavaliere di cui si sostiene la causa, si esprime con un coro di preghiere, mandate dai margini del terreno di lotta. Tutti si uniscono in un'opera collettiva di supporto spirituale nella speranza che il loro benefattore esca indenne dallo scontro.

*Icil del castel as Romains
Tendent vers Damediu les mains
et proient li qu'il le maintiegne,
que sains et haitiés en reviegne.*

(Ille et Galeron, vv. 2839 – 2842)

[Gli abitanti del castello romano / tendono le mani verso Dio / e pregano che lo conservi, / che lo riporti sano e salvo.]

Ma a volte il nesso che si costituisce in queste circostanze va anche oltre alla spiritualità di ordine religioso. La contemplazione dell'evento militare fa nascere dei legami istantanei, apparenta spettatori e protagonisti; l'affiatamento che si stabilisce tramite lo sguardo li avvicina tanto da percepire l'eroe come un familiare, un consanguineo:

*Les puceles, qui sont as estres,
si l'ont esgardé des fenestres:
que lor parens ne lor cousins,
prodom a tos jors bons voisins.*

(Ille et Galeron, vv. 2983 – 2986)

[Le ragazze, che sono nelle gallerie, / lo osservano dalle finestre: / come se fosse loro parente o cugino, / il giusto trova sempre buoni vicini].

L'affetto e la stima che li congiunge, in quel preciso momento, sono tali da costituire una forma di parentela spirituale tra l'eroe e gli spettatori. Anche personaggi tra loro estranei sviluppano un forte attaccamento in breve tempo.

Gli atteggiamenti compassionevoli non sempre hanno una finalità benevola e augurale. In certi casi la solidarietà collettiva, invece di appoggiare un lottatore apprezzato e stimato, gioca a sfavore di un combattente invisibile al pubblico. Gli spettatori osteggiano un concorrente, prendendo le parti del suo avversario, a cui augurano la vittoria. Le loro preghiere anziché essergli di sostegno sono un malaugurio alla sua sorte:

*Nostre Signor del ciel proumetent
Aumones et vels plenteis,
Que lor sires i fust ocis.
Li chevaliers cuidoit de voir
De ses hommes, sans decevoir,
Que il proiaisseint Diu por lui;
Mais il prient son grant anui. (Bel Inconnu, vv. 2162 – 2168)*

[gli abitanti del castello promettevano / al Nostro Signore che è nei cieli / ricchi voti ed elemosine, / affinché il loro signore venisse ucciso. / Il cavaliere era invece convinto / che la sua gente, con sincerità, / pregasse Dio per lui; / pregavano viceversa per la sua rovina.]

Il signore dispotico che governa con il pugno di ferro ed esercita il suo dominio con la paura, riceve in cambio dai suoi uomini odio e sdegno. Quando sopravanza il tempo

della guerra, i castellani che lo osservano battersi per difendere i suoi possedimenti dai rivali, invece di sostenerlo come possono, desiderano la sua morte. Sperando nella sua caduta, pregano piuttosto per liberarsi di quel pesante fardello che grava sulle loro vite.

Timore

...espeürie

De la bataille qu'ot veüe;

Ele en estoit tote esperdue. (Bel Inconnu, vv. 826 – 828)

...spaventata / dello scontro cui aveva assistito / che l'aveva profondamente sconvolta.

La vista del combattimento può fare paura. Quando la visione incute angoscia e repulsione, l'animo dello spettatore è sotto shock. La partecipazione ad un evento drammatico come può essere la lotta feroce tra due rivali e soprattutto allo scenario della battaglia su vasta scala – quello ad esempio dell'assedio di un castello o di una città – con il largo carico di dolore che ne fa seguito, tra spaventose manovre militari, spargimenti di sangue, perdite di familiari e conoscenti, talvolta agisce a livello inconscio, ridestando paure ataviche e profondi turbamenti psichici suscitati dall'orrore della violenza e della brutalità di un conflitto, di cui si testimonia in diretta, spesso senza possibilità di sottrarsene. Nel terrore che nasce dalla visione di un conflitto, però si intravedono anche altre sfumature. Come si è messo precedentemente in luce, il personaggio che si trova al centro della scena, nella logica romanzesca ha spesso una funzione di rappresentanza nei confronti degli altri membri che prendono parte all'evento. L'eroe è la condensazione individuale e personificata di un'intera comunità, la incarna e la rappresenta con la sua esistenza. La sua salute procede di pari passo con quella del gruppo sociale a cui appartiene, e di cui è responsabile. Pertanto, se la sua integrità è minacciata, lo è anche quella del suo popolo, che si vede rappresentato nel pubblico di spettatori dei combattimenti. Chi osserva è invaso dal terrore perché il destino dell'eroe che combatte davanti ai suoi occhi è anche il suo. Le ferite che egli subisce, le difficoltà che incontra nella battaglia, sono pericolose minacce all'incolumità

e alla salvezza degli osservatori. Una eventuale caduta del campione in battaglia, che spesso si propaga con una reazione a catena negativa sugli altri guerrieri, si traduce nella perdita della propria certezza di salute, prosperità e sopravvivenza, accompagnata dal rischio concreto di cadere in mano ai nemici, agli invasori o agli assediati, e dalla perdita, nella migliore delle ipotesi, della propria identità; nella peggiore, della propria vita, dopo aver subito oltraggi e violenze. Queste preoccupazioni hanno evidentemente un concreto fondamento storico e acquisiscono quindi, nell'ambito romanzesco, anche una valenza realistica.

*Les dames grant pitié en ont:
mainte en i a, ce saciés bien,
se il li mescaoit de rien,
plus en aroit le cuer mari
que de le mort de son mari.
Quant il prenoit premiers son poindre,
ces beles mains veïssiés joindre
et metre ces genous par par tere;
Diu oïssiés forment requerre
plus por lui seul que por aus tous,
qu'il n'i a nul, tant soit estous,
s'Illes i muert, ja en escape. (Ille et Galeron, vv. 2850 – 2861)*

[Le dame provano grande pietà: / ve ne sono molte, sappiatelo, / le quali, se gli succedesse qualcosa, / sarebbero più angosciate / della morte del loro marito. / Quando sguainava per primo la spada, / avreste visto quelle belle mani giunte / e quelle ginocchia messe a terra; / udireste pregare Dio con fervore / più per lui solo che per tutti gli altri, / poiché non vi è nessuno, per quanto coraggioso, / se Ille muore, che possa sopravvivere.]

Le dame dell'*Ille et Galeron* che pregano per la loro salvezza e per quella dell'eroe che le rappresenta, conservano nei gesti e nelle emozioni quella paura che, in quell'epoca come in altre doveva avere larga diffusione, di cadere vittima di un invasore straniero in grado di prevalere sulle forze dei difensori della propria parte. La paura di trovarsi dalla parte dei perdenti dopo che si è visto l'assedio spezzato.

Il campo di battaglia

Il condizionamento emotivo si attua anche nel senso inverso, quando ci si sposta nel cuore della battaglia, attraverso la visuale del guerriero. Per la sua soggezione allo sguardo degli spettatori, il combattente subisce pesanti influenze che alterano sensibilmente il suo stato psicologico. La sua condizione mentale può oscillare bruscamente nel corso della lotta in seguito alla presenza dell'osservatore, e al suo comportamento. I movimenti del corpo e gli interventi della voce di chi guarda, sono captati dal lottatore durante la sfida, sono stimoli integrati nell'ambiente circostante a cui fa seguito una risposta, una reazione consequenziale.⁷³ Questi mutamenti si riverberano nella performance, imprimendole un corso piuttosto che un altro, esiti diversi a seconda delle emozioni che si generano. Da queste situazioni di interdipendenza fisica e psichica si colgono alcuni dei tratti più caratteristici dell'emotività dei personaggi romanzeschi, riscontrabili anche al di fuori del modulo del combattimento: Il ritratto del cavaliere che offrono i romanzi, è quello di un guerriero influenzato psicologicamente, dove la dimensione fisica e atletica non è mai separata dal mondo interiore dell'anima. Durante il combattimento, nella psiche del cavaliere si materializzano le immagini dei suoi pensieri, bagagli di emozioni che lo spingono ad agire in un modo o nell'altro, ad accordare i propri movimenti a ciò che sente nel profondo, a convogliare la forza nel suo corpo verso alcuni obiettivi oppure verso altri, secondo i dettami della mente e del cuore. Attraverso una fusione sincretica di dimensione corporea e mentale, il cavaliere si trova profondamente radicato nell'ambiente che lo circonda, le sue scelte, i suoi movimenti e le azioni che compie procedono di pari passo con le impressioni dei suoi sensi.

⁷³ «le descrizioni delle emozioni attribuite ai personaggi in risposta a circostanze ambientali di carattere naturale e/ o sociale contribuiscono in maniera sostanziale alla comprensione delle azioni che essi compiono in maniera conseguente». A. FUKSAS, *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes*.

Irascibilità

L'ira è uno degli stati psicologici più congeniali al genere romanzesco antico-francese. Le «emotion words» che si riferiscono all' *Ire* compaiono con una frequenza più alta rispetto a qualunque altra parola-chiave di una sfera emotiva⁷⁴ ed esprimono, tramite una valenza duplice e ambigua, sia il dominio vero e proprio della collera, che quello della tristezza e del dolore⁷⁵. La comparsa assidua di queste parole rende l'idea di «un universo in cui passionalità incontrollata e (incapacità di) gestione della propria emotività, giocano spesso un ruolo fondamentale nelle vicende narrate e nel senso dei romanzi»⁷⁶. In questo mondo di passioni forti e violente la bile e la collera si legano spontaneamente alla sfera dell'aggressività cavalleresca. Nelle circostanze del combattimento, infatti, l'effettistica della rabbia trova applicazione soprattutto nella psicologia del combattente. Il cavaliere arturiano è un personaggio generalmente incline a scatti rabbiosi, moti di stizza e reazioni spropositate. La sua lealtà, il senso dell'onore che coltiva grazie alla raffinata educazione cortese ricevuta dai romanzieri, non scalfiscono un persistente substrato aggressivo della sua personalità.⁷⁷

Nel momento in cui si confronta con un antagonista i residui arcaici di aggressività guerriera riemergono con vigore, al servizio dell'obiettivo da raggiungere, e improntano l'atteggiamento con cui l'eroe si presenta verso i suoi avversari.

*Quant besoins d'armes nel semont,
si est li plus sages del mont,
as armes plus fiers que lupars. (Ille et Galeron, vv. 3183 – 3185)*

⁷⁴ «Ire e dolor/duel sono i lemmi e le emozioni che con più frequenza attraversano l'intero sistema del romanzo...» *Le emozioni del romanzo medievale in versi*, Premessa, xii.

⁷⁵ R. ANTONELLI, (a cura di), *Critica del testo*. XIX N. 3, 2016. *Le emozioni del romanzo medievale in versi*, Premessa, xi: «Rispetto all'accezione moderna dell'italiano *ira*, i derivati del lat. *ira* conoscono nel Medioevo un'estensione semantica maggiore, che comprende metonimicamente cause ed effetti dell'emozione».

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Il retaggio del *furor* guerriero arcaico, di derivazione epica, si fa sentire anche nel genere del romanzo. Nelle circostanze della lotta la psicologia dei cavalieri oscilla bruscamente verso un'esplosione irosa incontrollata, uno stato di forsennatezza ipertrofica che ricorda l'invasamento guerriero e la furia smisurata dei guerrieri arcaici.

[Quando non vi è necessità di combattere / egli è il più assennato di tutti, / in battaglia è più feroce di un leopardo.]

L'ostilità forte che caratterizza i rapporti antagonistici, all'opposto di quelli tra alleati, tutti dominati dalla migliore cortesia, cordialità e premura, non viene nascosta né dissimulata. Al contrario, i rivali si detestano apertamente, schernendosi e insultandosi prima di affrontarsi con le armi. La causa prossima che accende la miccia dello scontro spesso è la ferocia che i due avversari covano l'uno per l'altro.

La presenza di un pubblico può alterare sensibilmente lo stato di irritazione di un combattente. Il dosaggio dell'ira nel guerriero varia a seconda della presenza, del tipo e della posizione degli spettatori nei suoi confronti. Al collegamento visivo con l'osservatore possono associarsi sfoghi violenti e repentini, condizioni di furia e invasamento scandite da un'efficacia superiore delle azioni compiute sul campo di battaglia. La performatività risulta esponenzialmente incrementata rispetto allo standard. L'irritazione si alza quando nel pubblico ci sono volti familiari, quando questi sono minacciati da un antagonista e quando qualcuno si interpone fra l'eroe e lo spettatore. A questa categoria appartengono anche le numerose sequenze in cui un personaggio è tenuto in ostaggio da un villain, o dai suoi rappresentanti. Nel combattimento l'ostaggio diventa uno spettatore. La minaccia che grava sull'ostaggio, che anima la scena con grida, lamenti e richieste di aiuto, induce una poderosa liberazione degli istinti più ruvidi e arcaici, un totale dispiegamento dell'ira del guerriero.⁷⁸

Rafforzamento

La drammatizzazione del combattimento si manifesta spesso nei termini di una collaborazione virtuosa tra l'eroe e lo spettatore. Il legame instaurato con la vista, con la voce, con l'immagine mentale di un pubblico astante, o di uno dei suoi membri – uno spettatore distinto che nella storia ha un significato particolare per il protagonista – funziona come un flusso alimentatore etereo, un cordone invisibile che trasferisce forza

⁷⁸ A titolo di esempio valgono soprattutto la cattura di Galeron sul finale del romanzo di Gautier d'Arras (vv. 6337 – 6530) e quella di Fenice nel *Cligés*. Entrambi gli episodi saranno approfonditi nel capitolo successivo.

e vitalità a chi combatte. È un legame che rappresenta un valido sistema di potenziamento delle virtù guerriere dell'eroe. La prestanza fisica e la determinazione mentale vengono in parallelo riattizzate dal caricamento psicologico continuo che fa capo al binomio della comunicazione guerriero-osservatore. La performance, sotto questa garanzia, procede con una andatura euforica, per l'afflusso ininterrotto di potenziale guerriero garantito dal polo degli osservatori, o di uno in particolare di essi. Il processo di rafforzamento fisico e psicologico può anche essere collaudato in un momento specifico della lotta, che come si è osservato in precedenza, soprattutto nel caso del duello con la spada, può protrarsi per tempi lunghi, se non di estensione iperbolica.⁷⁹ In casi come questi l'andamento della sfida ha un moto oscillatorio, fatto di alti e bassi, picchi e depressioni. Il ritmo iniziale è incalzante, per il fervore e l'esuberanza dei combattenti, entrambi sicuri delle proprie possibilità, spavaldi verso l'avversario, e vigorosi per l'energia accumulata. Con l'avanzamento della tenzone, le forze prendono a fiaccarsi, sempre più, fino allo stremo; l'intensità del combattimento si smorza. Subentra la stanchezza, che logora i corpi e abbatte la volontà e la determinazione. A questo punto, si riattiva la comunicazione – e il flusso emotivo – con il polo dell'osservatore; l'energia torna a fluire abbondantemente, rivitalizzando uno dei guerrieri, l'eroe che è al centro dell'attenzione. La lotta si rianima e il protagonista vive una condizione di rigenerazione delle sue forze, una corroborazione che lo riporta sulla «cresta dell'onda». Il flusso di alimentazione, quindi, può essere continuo o discreto. In questo secondo caso il contatto ritrovato con lo spettatore avvia un rifornimento di energia eroica, in un momento singolare e localizzato della battaglia.

Della categoria del rafforzamento fanno parte anche quelle situazioni, frequenti nelle rappresentazioni dei *romans*, in cui l'eroe rinvigorisce con la sua prestazione e per la dimostrazione del proprio valore, altri guerrieri presenti sul campo di battaglia, che prendono coraggio o incrementano la loro performatività stimolati dalla sua eccellenza. Un'ondata di entusiasmo militare che si spande sul campo di battaglia irradiandosi dal protagonista e inebriando tutti i suoi alleati, fornisce condizionamenti positivi ai lottatori tramite la visione. Ma questo schema, pure frequente e importante, riguarda le

⁷⁹Il rafforzamento che si verifica a un certo punto dello scontro, innescato solo da determinate condizioni - come l'eccessiva spossatezza dei combattenti, oppure il ferimento di uno di essi, figura in diversi episodi. Si vedano il duello del palio dello sparviere in *Erec et Enide* e il duello di Cligés contro il comandante dei sassoni, nel *Cligés*. Per altri esempi attinenti alla categoria del rafforzamento si veda il capitolo successivo.

dinamiche interne al combattimento e non pertiene direttamente al rapporto tra il performer e un pubblico esterno, che è al centro di questa disamina.

Inibizione

Tendenzialmente i romanzi arturiani celebrano il potenziamento di un guerriero, fortificato e ispirato da un pubblico che lo sostiene e lo sprona. Ma nelle stesse occasioni dove questo avviene, a volte il processo di rafforzamento subisce una drastica inversione di rotta e si capovolge in un effetto di senso contrario rispetto al suo esito abituale. Non sempre il combattente diventa forte, impavido e guadagna determinazione per la fiducia che gli infondono gli spettatori. In certi casi, sorprendentemente, tutti questi effetti svaniscono. Gli stessi elementi che prima erano responsabili di exploits e successi ora creano incertezza, confondono, inducono debolezza. Il binomio osservatore-combattente sortisce una serie di effetti inaspettati, che si collocano sotto il segno della destabilizzazione e dell'inibizione. Lungi dal produrre una carica euforica elettrizzante che innesca l'esplosività del guerriero, in questi casi la presenza dell'osservatore distrae, deconcentra e indebolisce, interferendo negativamente sul corso della lotta, fin tanto che non provoca la sconfitta del concorrente che ne viene influenzato. Il contatto visivo con lo spettatore non è più un processo virtuoso che apporta un surplus di forza e di energia, ma un fattore di disturbo che disorienta e abbatte la lucidità; occasionalmente si rende responsabile di scelte azzardate e azioni inefficaci e controproducenti. Si tratta di una sorta di riverbero negativo, incidentale e con gravi conseguenze, che può condurre a una molteplicità di comportamenti, tutti identificati da dinamiche di involuzione e da esiti fallimentari.⁸⁰ I caratteri distintivi che li compongono si possono individuare in queste categorie:

Eccesso di esuberanza: l'esuberanza è una delle cifre identificative dell'eroe. Può capitare tuttavia che questo attributo si riveli un'arma a doppio taglio, soprattutto quando si associa a chi non ha i requisiti per possederlo. Spesso i cavalieri che sfidano il

⁸⁰ Gli episodi di riferimento per questa categoria sono: il duello di Erec contro Mabonagrain (Erec *et Enide*), quello di Guinglain contro Maugiers il Grigio (*Bel Inconnu*) e il primo scontro tra Lancelot e Meleagant (*Chevalier de la charrette*).

protagonista si atteggiavano in maniera del tutto paragonabile alla sua, quasi imitandolo; tracimano di tracotanza, ostentano una spavalderia smodata, confidano ciecamente nelle proprie potenzialità ritenendosi di gran lunga superiori a qualsiasi avversario. Si comportano esattamente come l'eroe. È un'attitudine condivisa, che accomuna protagonisti e antagonisti, ma solo in apparenza. In realtà i cavalieri nemici nutrono un'esuberanza folle ed esagerata, si sopravvalutano in modo irragionevole, mettendo in scena un egotismo che si regge sulla menzogna e sulla contraffazione. Nel momento degli affrontamenti l'effetto caricante del pubblico causa su di loro un'esasperazione narcisistica del valore. Fomentati dalla presenza degli spettatori che cercano di impressionare e di stupire, attaccano battaglia con uno spirito di esaltazione parossistica che impedisce loro di vedere il pericolo e di calcolare il rischio. Un errore grossolano di valutazione delle proprie forze li conduce inevitabilmente alla sconfitta. La funzione di sovraccarico esercitata dagli spettatori è determinante. Solo raramente qualcosa del genere accade anche all'eroe protagonista.

Stordimento: il legame visivo con l'osservatore procura un corto circuito nell'anima e nel corpo del guerriero. Un blocco totale delle facoltà fisiche e psichiche seguito da un brusco arresto dei movimenti e da un rallentamento dei riflessi. Il cavaliere sprofonda in un torpore: perde l'orientamento sul campo di battaglia, rimane paralizzato e inebetito. Colpito da un potente stordimento, sta immobile, congelato in una posa fossile, stretto da una morsa da cui è incapace di liberarsi. La sua mente è sospesa, fluttua in una contemplazione dell'indefinito. Le sue percezioni sono profondamente alterate, tanto che rimane impassibile mentre incassa i colpi avversari, mentre viene ferito e straziato dalle armi. Ogni possibilità di reazione gli è preclusa dallo stato di pietrificazione in cui si trova.

Distrazione: l'ottundimento dei sensi si può trovare in combinazione con una fonte di disturbo. La concentrazione viene meno perché è spostata dal baricentro della sfida, delocalizzata nelle periferie del campo di battaglia. L'attenzione del guerriero non è sui suoi avversari ma è rivolta altrove. Il cavaliere è distratto dagli spettatori, si scorda della battaglia in corso per ricambiare gli sguardi del pubblico. Il suo interesse per certi membri dell'audience è tale da fargli subire attacchi e ferite gratuitamente, senza pensare a proteggersi, a difendersi e a contrattaccare.

Innamoramento

Fin qui sono stati considerati separatamente gli aspetti della psicologia degli spettatori da un lato e dei combattenti dall'altro. Le proporzioni delle diverse sfere emotive sono bilanciate e approssimativamente equiparabili. A seconda delle singole situazioni i romanzi evocano gli stati d'animo del pubblico e quelli dei guerrieri a casi alterni. I due ambiti si mantengono separati senza che si riscontri una compresenza di entrambi in una stessa occasione. Per trovarsi in combinazioni reciproche, gli effetti psicologici del combattimento pubblico necessitano di una congiuntura particolare. Le emozioni del guerriero e dello spettatore si intrecciano profondamente quando virano verso la sfera dell'attrazione, del desiderio e dell'interesse amoroso. Lo stato d'animo più bilanciato e simmetrico che viene veicolato dallo sguardo è l'innamoramento. In questo caso, la visione si realizza spesso tramite uno scambio, un trasferimento reciproco. La reciprocità dello sguardo è alla base dei condizionamenti psicologici che interessano i personaggi. Il combattimento osservato è quasi indispensabile per l'istituzione di un sentimento reciproco. Nella maggior parte dei romanzi scelti l'amore del guerriero nasce e prende forma sul campo di battaglia. Gli sguardi innamorati si scambiano tra una carica di lancia e l'altra, nel mezzo della scherma con le spade, attraverso la visiera di un elmo e la finestra di un castello. Il combattimento è uno spettacolo intenso in cui spesso si concepiscono per la prima volta dei sentimenti tra i più forti e duraturi, quelli che portano insieme e uniscono i protagonisti per il resto della loro storia. La collaborazione tra la sfera delle armi e quella dei legami amorosi, nonché con le dinamiche della vista e dello sguardo, è uno dei temi più importanti di tutta la tradizione cavalleresca, e necessita di una trattazione approfondita indipendente.

La dama e l'eroe. Tra combattimento e desiderio

La tradizione del combattimento osservato. Armi e amore prima di Chrétien de Troyes

Con i romanzi di Chrétien de Troyes, le rappresentazioni letterarie del combattimento osservato si rivestono con la visione lirica dell'amore distillata dalla poesia dei trovieri. Il potere evocativo della lirica di corte viene esteso alla letteratura eroica di argomento bretone inaugurando la sua stagione aurea.⁸¹ L'abilità di Chrétien de Troyes fa del «combattere per amore» un evento poetico e sublimato, dove un nucleo epico della lotta, incentrato sull'azione e sull'accadimento, si dilata e si trasforma per ospitare il mondo dei sentimenti. La fusione dello spirito epico arcaico con la nuova sensibilità lirica cortese è una delle più grandi innovazioni del poeta. Ma nonostante le sue eccezionali capacità di sintesi e di risignificazione di questi elementi, Chrétien non inventa nulla di completamente nuovo, non costruisce la sua opera dalle fondamenta, che sono già state poste da altri. Le materie prime del suo lavoro risalgono a tempi più antichi e danno prova di una tradizione già affermata, testimoniata da diverse opere.

Poco più di trent'anni prima di *Erec et Enide*, verso il 1136, in un'opera che unisce inscindibilmente storia e leggenda, compare un episodio che potrebbe essere interpretato come il primo torneo della letteratura arturiana ad essere mai stato descritto. La scena si sviluppa dal racconto di un'importante celebrazione aristocratica: durante i festeggiamenti indetti per il ritorno di Artù in Britannia e per la sua campagna militare vittoriosa culminata con la conquista della Francia, vengono organizzati alcuni svaghi di corte. Al termine di un magnifico banchetto in onore del sovrano, i cavalieri escono dal castello a gareggiare e si esibiscono in «giochi equestri e «battaglie simulate».

⁸¹ «*Que le langage de la poésie lyrique puisse être considéré comme un «prétexte » des poèmes narratifs de Chrétien est immédiatement suggéré par le fait que ses récits abondent en passages où l'action converge vers des topoi ou « registres » propres à la lyrique, et par les propos exaltés de ses héros si exactement conformes à la poésie courtoise qu'ils pourraient être extraits de leur contexte et considérés presque comme des poèmes de plein droit*». E. VANCE, *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes*, p. 547.

Mox milites simulachrum prelii sciendo equestrem ludum componunt ⁸²

Di questi sport aristocratici non viene detto altro. Ma la descrizione scarna delle sfide viene compensata da un dettaglio illuminante:

mulieres in edituo murorum aspicientes, in furiales amoris flamas ioci irritant. ⁸³

Sulle mura del castello delle donne osservano gli spettacoli cavallereschi, e li animano con la loro presenza. La presentazione dell'audience, ridefinisce totalmente il senso dell'episodio. Il pubblico di dame di corte ha la stessa funzione che avrà nei grandi romanzi antico-francesi, diversi decenni più tardi. Ispira gli exploits cavallereschi solo assistendo alle competizioni dalla distanza e irradia il campo di un ardore che ha un effetto propellente sui combattenti. Forse è troppo presto per parlare di un torneo vero e proprio; la descrizione del combattimento è ridotta all'essenziale. La carenza di informazioni specifiche e la scarsa documentazione storica sui tornei relativa a quest'epoca impedisce di far luce sulla questione.⁸⁴ Lo stesso enigmatico episodio si ripresenta anche nel *Roman de Brut* di Robert Wace (una traduzione rielaborata dell'*Historia*) senza svelare molto di più:

Les dames sur les murs muntoent

pur esgarder cels ki juoent;

ki ami aveit en la place

tost li turnot l'oil e la face. (Roman de Brut, vv. 10539–10542)

[*Le dame salivano sulle mura / per guardare quelli che giocavano / chi aveva un amico nel campo / subito volgeva verso di lui gli occhi e il volto* ⁸⁵]

⁸² The *Historia regum britanniae* of Geoffrey of Monmouth, ed. Acton Griscom e Robert Ellis Jones, New York, Toronto, 1929, p. 457 .

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Cf. L. D. BENSON., *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and L' Histoire de Guillaume le Maréchal*, p. 8-9: *there is no mention of weapons or actual fighting, and what we have here may be merely an elaborate equestrian display rather like the ludus Troiae described by Virgil among the epic games in Book V of the Aeneid, which may have inspired this passage. This equestrian display, for which we have no adequate name, though it merged with the later bohort, is an older Germanic sport that survived into the twelfth century; the most notable example was at the great Hoffest held by Emperor Frederick I at Mainz in 1184.10 If this is what Geoffrey was describing (as I suspect), then we have no mention of a tournament in the Historia.*

⁸⁵ Traduzione tratta da *La letteratura francese medievale*, a cura di Mario Mancini, 2014, Roma, Carocci.

Nonostante i suoi contorni vaghi e indefiniti, si tratta di una scena fondamentale. Quando Chrétien de Troyes «inventa» il torneo all'interno dei suoi romanzi, nel periodo storico in cui diventa una pratica militare diffusa e ampiamente attestata, guarda a questo modello: l'atmosfera spettacolare, il pubblico solo femminile, gli sguardi d'amore... anche se questo episodio non fosse stato percepito all'epoca come un torneo cavalleresco, lo sarebbe stato senz'altro quarant'anni dopo. Al suo interno ci sono gli elementi fondamentali del successo che questo tipo di manifestazione avrebbe avuto sul finire del XII secolo, nella letteratura arturiana. Con le stesse modalità, essi si ripresenteranno nel *Cligés*, nella *Charrette*, nel *Conte du Graal*:

*Après ce ne tardierent mie
li chevalier qu'il ne s'armassent.
Armé fors de la vile amassent,
et les dameiseles resont
montees sor les murs amont,
les dames de la vile totes,
et virent asanbler les rotes
des chevaliers preuz et hardiz. (Conte du Graal, vv. 5440–4447)*

[I cavalieri non tardano molto ad armarsi. Si riuniscono fuori dalla città e le dame e le damigelle del castello risalgono sulle mura. Vedono adunarsi le schiere dei cavalieri forti e arditi.]

Il proto-torneo dell'*Historia Regum Britanniae* è un caposaldo della futura tradizione cavalleresca. Ma questa stessa opera anticipa anche dell'altro. Nella corte arturiana vige già allora una particolare consuetudine: le dame acconsentono ad essere prese in moglie solo da combattenti collaudati

*Nullius amorem habere dignabantur, nisi terciò in milicia probatus esset. Efficiebantur ergo caste, et meliores pro amore illarum probiores.*⁸⁶

Per potersi sposare gli uomini devono necessariamente essere stati testati nell'uso delle armi. La garanzia del matrimonio richiede giocoforza il battesimo del guerriero,

⁸⁶ ⁸⁶ *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, ed. Acton Griscom e Robert Ellis Jones, New York, Toronto, 1929, p. 458 Cit. M. STANESCO, *D'armes et d'amour*.

l'iniziazione alla vita militare secondo i costumi della cavalleria. È quello che afferma anche una dama del mondo di Chrétien, la figlia di Tiebaut di Tintaguel, nel *Conte du graal*:

*et ele dit que a nul jor
s'amor ne li otroieroit
tant que il chevaliers seroit. (Conte du Graal, vv. 4822–4824)*

[disse che a nessun patto gli avrebbe concesso il suo amore finché non fosse stato cavaliere.]

La *conditio sine qua non* per il fidanzamento è l'investitura cavalleresca. Il conferimento del cavalierato è indispensabile, ma non basta. Sono richiesti altri requisiti: «*nisi terciò in milicia probatus esset*»

Viene specificato un numero preciso di battaglie a cui devono sottoporsi i guerrieri per essere giudicati validi dalle donne. Una quantità fissa, una richiesta presentata in modo perentorio, quasi un ordine. A distanza di alcuni anni, le cortigiane arturiane hanno all'incirca le stesse esigenze:

*Cil qui mout voloit exploitier
se fist lors fere chevalier,
après revint a sa preiere.
«Ne puet estre an nule meniere,
dist la pucele, par ma foi,
jusque vos avroiz devant moi
tant d'armes fet et tant josté
que m'amor vos avra costé,
quel es choses qu'an a an bades
ne sont si dolces ne si sades
come celes que l'an conpere.
Prenez un tornei a mon pere
se vos volez m'amor avoir,
que ge vuel sanz dote savoir
se m'amors seroit bien asise
se je l'avoie or an vos mise.» (Conte du Graal, vv. 4825–4840)*

[Il giovane, che desiderava molto le avventure, si fece far tosto cavaliere, poi tornò a pregar la fanciulla. Ma questa disse:

«In fede mia questo non può esser in alcun modo, finché non avrete giostrato con le armi davanti a me in modo che il mio amore vi sia costato la pena: le cose che si hanno gratuitamente non sono così dolci e saporite come quelle che si comprano. Se volete il mio amore impegnatevi con mio padre per un torneo: voglio sapere senza dubbio se il mio amore sarebbe ben posto qualora lo riponessi in voi».]

Dalla narrazione dell'Historia, si intuisce che il valore dei guerrieri è messo al servizio del matrimonio, e di nient'altro. Le prodezze marziali avvicinano i pretendenti alle donne, che, in mancanza di candidati validi osservano un principio di castità. In questo modo si esaltano allo stesso tempo sia il coraggio e il valore dei cavalieri, sia le norme morali e i buoni costumi che regolano i rapporti coniugali. L'impianto moralistico della storiografia mediolatina poco più tardi, all'epoca di Chrétien, lascia spazio alla nuova visione della *fin'amor*. Il matrimonio cede il passo all'amore adultero, ai legami indipendenti dai vincoli sociali. La sensualità rimpiazza la castità.⁸⁷ Ma l'idea della «conquista marziale» dell'amore rimane pressoché invariata. I tempi allora sono maturi per la costituzione di un altro motivo celebre della tradizione cavalleresca, in cui il nesso tra prodezza e matrimonio viene definitivamente istituzionalizzato e regolamentato all'interno di una manifestazione spettacolare fissata in un tempo e in un luogo definito: un torneo dove il premio del vincitore è la mano di una dama di alto rango.⁸⁸ Al torneo di Noauz della *Charrette* si delinea per la prima volta questo schema di indubbia fortuna letteraria,⁸⁹ in cui assemblano in maniera originale, in un cronotopo vero e proprio, delle concezioni che fino a prima erano presentate sotto forma di ideali astratti:

*Demantres que fors del païs
Fu la reïne, ce m'est vis,
Pristrent un parlemant antr'eles
Les dames et les dameiseles
Qui desconseillees estoient,*

⁸⁷ Cf. M. STANESCO, *D'armes et d'amour*.

⁸⁸ Cf. J.L. PICHERIT, *Le motif du tournoi dont le prix est la main d'une riche et noble héritière*.

⁸⁹ Ivi. p. 141.

*Et distrent qu'eles se voldroient
 Mariër molt prochienemant,
 S'anpristrent a cel parlemant
 Une ahatine et un tornoi.
 Vers celi de Pomelegoi
 L'anprist la dame de Noauz.
 De cels qui le feront noauz
 Ne tandront parole de rien,
 Mes de ces qui le feront bien
 Dient que les voldront amer; (Chevalier de la Charrette, vv. 5372-5385)*

[Prima che potesse tornare / la regina, così mi pare, / Tennero un'assemblea fra sé / le dame e le donzelle che / il suo consiglio non avevano; / queste, dissero, si volevano / sposare al più presto. Fu qui / che organizzarono così / un torneo. Contro la signora / di Pomelegoi lanciò allora / la sfida la dama di Peggio / Di quelli che faranno peggio / non s'occuperanno per niente, / ma chi invece sarà valente / dicono che vorranno amare.]

Ancora più che il torneo, in Chrétien de Troyes il combattimento singolo è l'occasione ideale per formare delle coppie. Il duello tra due cavalieri sotto lo sguardo vigile della dama di corte diventa con i suoi racconti l'emblema dell'interdipendenza tra le gesta eroiche e i sentimenti personali. Nel *Cavaliere della Carretta* Lancelot e Meleagant, ai piedi della torre in cui è rinchiusa la regina Ginevra, si battono disperatamente davanti ai suoi occhi, in un duello che è forse il più rappresentativo di questa tendenza. Lo scenario allestito da Chrétien assomiglia molto ad un altro celebre duello della tradizione occidentale. Due millenni prima dei tempi della tavola rotonda, altri due campioni si affrontano allo stesso modo, osservati questa volta dalla donna più famosa dell'antichità...

*αὐτὰρ Ἀλέξανδρος καὶ ἄρηϊφίλος Μενέλαος
 μακρῆς ἐγγεῖῃσι μαχίσονται περὶ σείο·
 τῷ δὲ κε νικήσανι φίλη κεκλήση ἄκοιτις.*

[Alessandro invece e Menelao bellicoso / con le lance lunghe, in duello, si batteranno per te: / di chi riuscirà vincitore, sarai detta sposa legittima». ⁹⁰]

I due guerrieri si preparano allo scontro. Diversi spettatori notevoli, tra cui uomini, dei e re, si radunano per assistere alla battaglia. Tra tutti si distingue la donna che è al centro della contesa, mentre si porta sull'osservatorio più alto, poco prima che i concorrenti inizino a combattere ⁹¹

οἱ δ' ὡς οὖν εἶδονθ' Ἑλένην ἐπὶ πύργον ἰῶσαν,

... videro Elena che saliva alla torre

Questa scena dimostra che già nel mondo antico la contemplazione del combattimento si legava al principio amoroso con dei riferimenti non troppo diversi da quelli delle successive epoche della storia. Il duello tra rivali, la promessa d'amore, l'osservatorio sopraelevato, la consapevolezza della spettacolarità e della monumentalità di un incontro di lotta, hanno le loro radici in tempi lontanissimi. Svuotati dei significati simbolici che inevitabilmente sono soggetti alle variazioni storiche e culturali, questi elementi sopravvivono al mutare del tempo e rimangono in buona sostanza gli stessi, tanto da ripresentarsi a distanza di millenni con le stesse modalità. È probabile che questo modello di rappresentazione preesistesse alle testimonianze scritte che si sono conservate nella forma dell'epica antica e che sia stato parte per molto tempo di un immaginario indipendente dalla scrittura. La continuità della tradizione dell'epopea in Occidente, per lunghi periodi affidata unicamente a dei meccanismi di trasmissione orale ⁹² fa supporre che la concezione del combattimento come cronotopo della visione sul campo di battaglia abbia una lunga storia. La sua configurazione nell'epoca della

⁹⁰ *Illiade*, III, vv. 136–138, 154. Ed. a cura di G. Cerri, Milano, Rizzoli, 1996.

⁹¹ Anche la conclusione del duello è equiparabile nelle due opere: in entrambi i casi lo scontro viene interrotto dall'intervento di uno spettatore, angosciato per la sorte del suo favorito, la dea greca Afrodite o la regina dei cavalieri, Ginevra. Questi forti somiglianze non sono forse solo un caso.

⁹² Cf. A. FASSÒ, *Una tradizione epica anteriore al Mille* e W. ONG, *Oralità e scrittura*.

cavalleria, nonostante i suoi tratti originali e innovativi, deve molto alle antiche convenzioni del genere epico.

*Et la dame fu en la tor
De son chastel montee an haut
Et vit la meslee et l'asaut
Au pas desresnier et conquerre,
Et vit assez gisanz par terre
Des afolez et des ocis,
Des suens et des anemis,
Et plus des autres que des suens. (Yvain, vv. 3186–3193)*

[E la signora salì in cima / Alla torre del suo castello, / vide la mischia e gli assalti / per occupare e conquistare il passaggio. / Vide molti uomini distesi a terra, / alcuni feriti e altri uccisi, / tra i suoi uomini come tra i nemici, / ma più degli altri che dei suoi. ⁹³]

Molto più che altrove, nell'unica battaglia del *Chevalier au lion*, si sente l'influenza dei modelli dell'epopea arcaica nelle opere cristiane. La dama che si porta in cima alla torre riproduce esattamente le movenze di Elena prima del duello iliadico. All'orizzonte, si coglie un «panorama epico» vero e proprio, una visione di stragi e devastazioni ispirata al mondo delle battaglie antiche.⁹⁴

Con l'epica, il *roman* condivide altri dei suoi tratti essenziali. Nelle opere di Chrétien de Troyes si riscontra un particolare interesse per certi oggetti e strumenti dotati di speciali

⁹³ Anche in questo caso, la visione della prodezza marziale da parte degli spettatori viene ricollegata ad un diritto di matrimonio dell'eroe sulla dama che governa il castello:

*Et de chascun et de chascune
A si les cuers que tuit voldroient,
Por la proesce qu'an lui voient,
Que il eüst lor dame prise
Et fust la terre an sa justise.*

Di ciascuno e di ciascuna / conquistò i cuori, tanto che volevano, / per il valore che ammiravano in lui / che sposasse la loro signora / e governasse la loro terra.

⁹⁴ «du sommet d'une tour, de la fenêtre d'une chambre haute (solier), de la salle située à l'étage d'un château, des personnages regardent l'approche de l'invasion sarrasine, la terre ravagée, les incendies, les massacres, ou la venue d'un messager, ou l'arrivée des secours espérés»: J. FRAPPIER, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, I, p. 111-112. La stessa questione è ripresa e approfondita in J.P. MARTIN, "Vue de la fenêtre" ou "panorama épique": structures rhétoriques et fonctions narratives. Per un confronto tra la visione da un osservatorio sopraelevato nell'epica antica e nel romanzo arturiano Cf. F. BONELLI, *Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano*.

funzioni diegetiche. I più importanti tra questi sono sicuramente le finestre: dispositivi della visione per eccellenza che hanno l'importante incarico di far comunicare tra loro la sfera di Ares e quella di Eros.⁹⁵ Come osservatori di una scena densa di *pathos*, le finestre si incontrano nelle lasse delle più celebri canzoni epiche:

*Mio Cid Roy Díaz por Burgos entrove,
en sue conpañã sessaenta pendones;
exien lo veer mugieres e varones,
burses e bursesas por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.*⁹⁶

[A Burgos il mio Cid, Ruy Díaz, entrò. / L'accompagnavano sessanta cavalieri con pennoni; / per vederlo si affacciavano gli uomini e le donne: / quanta gente era di Burgos dalle finestre si sporse / lacrimando negli occhi, sì grande era il dolore.]

Le canzoni di gesta antico-francesi coeve e successive ai primi romanzi arturiani menzionano questi oggetti in diverse occasioni e per varie finalità: come luogo strategico di comunicazione nel corso delle imprese militari, come scenografia di un evento violento, come riferimento di alcune sequenze dialogiche.⁹⁷ In certi casi (soprattutto nell'epica più tarda) sono legate a temi amorosi, ma questo sembra più un tratto ereditato dal genere romanzesco. I veri precursori dell'impiego letterario delle finestre sono altri romanzi: i romanzi antichi. Prima del successo di Chrétien, in questi testi compaiono delle finestre, in versi legati dalle stesse rime che si ripeteranno senza sosta nei decenni successivi:

*Li baron sont venu as estres
et ont fait ovrir les fenestres; (Roman de Thèbes, vv. 3145–46)*

⁹⁵ Considerazioni generali sull'«investimento tematico» della finestra nella letteratura francese antica sono riassunte nel saggio di D. JAMES-RAOUL, *En guise de préface, À la fenêtre : approche d'un topos textuel dans les romans entre 1150 et 1250*, in *Par la fenêtre : études de littérature et de civilisation médiévales : actes du 27. colloque du CUER MA, 21-22-23 février 2002*.

⁹⁶ *Cantar de mio Cid*, ed. R. MENENDEZ PIDAL, Madrid, Espasa-Calpe, 1955. Traduzione di L. Fiorentino, *Cantare del Cid*.

⁹⁷ Cf. F. SUARD, *Fenêtres épiques*.

*[I baroni si portarono sulle gallerie / e fecero aprire le finestre.]*⁹⁸

... s'en monte a ses estres,

Laisus as plus haltes fenestres. (Roman d'Eneas, vv. 1881–1882)

[...sale sulle sue altane, / dov'erano le finestre più alte.]

Si intuisce che esiste già uno stretto legame, come sarà in seguito, tra finestre e figure femminili:

Borjois monterent sus as estres,

Dames, meschines as fenestres,

Et esgardoient la pucelle

Qu tant ert proz et tant ert bele. (Roman d'Eneas, vv. 4001–4004)

[I borghesi salirono sugli spalti, / le dame e le inservienti si affacciarono alle finestre, / e osservarono la giovane donna, / che era così bella e così valorosa.]

E tra questi speciali oggetti e delle circostanze del tutto insolite, fuori dall'ordinario:

Cil qui sot del cheval les estres

Les antrees et les fenestres

Aovri, s'an issirent fors

*Tuit cil qui li erent el cors. (Roman d'Eneas, vv. 1179–1182)*⁹⁹

⁹⁸ Le traduzioni italiane sono mie per tutti gli estratti riportati dai romanzi antichi.

⁹⁹ Questa versione «cortese» del cavallo di Troia è particolarmente illuminante. Quando i guerrieri nascosti nel ventre del simulacro animale si muovono all'assalto della città, degli strani meccanismi si attivano per permettere loro di smontare. Una serie di nicchie, finestre e feritoie si materializzano istantaneamente sulla struttura, aprendo dei «passaggi» che conducono all'esterno. Il cavallo è una sorta di «fortezza mobile» fornita degli stessi elementi chiave dei castelli (*estres, antrees, fenestres*). E in

[Quello che conosceva i meccanismi del cavallo / aprì i portelli e le finestre / tutti coloro che erano alloggiati dentro al suo corpo / si riversarono all'esterno.]

Tra molti altri dispositivi della visione, le finestre spiccano anche per i loro attributi «meravigliosi». I materiali con cui sono realizzate sono degni di nota e concorrono a impreziosire le descrizioni di luoghi straordinari, che si manifestano all'insegna di uno splendore mesmerizzante. Dettagli come questi, torneranno significativamente nelle descrizioni di Chrétien de Troyes:

D'or esmeré e de cristal

Erent ovré li fenestral. (Roman de Troie, vv. 3073–3075)¹⁰⁰

[Le finestre erano fatte di oro puro e di cristallo.]

Già dalle sue prime apparizioni il motivo della finestra si mette in relazione da subito con un contesto marziale. Gli *exploits* militari degli eroi vengono osservati spesso dall'alto di torri e mura, come lo erano nei cicli epici che hanno ispirato i *romans* di argomento anticheggiante. Ma in più, gli spettatori dei combattimenti dispongono di nuovi *devices*, del tutto originali:

Et sont al mur en un tour

que l'en apele Blanche flour ;

la cusent a une fenestre.

Aval gardent desus senestre. (Roman de Thèbes, vv. 10971–10974)

[Si trovano sulle mura in una torre, / che venne chiamata Blache flour; / si affacciano a una finestra. / Guardano a valle verso sinistra.]

particolar modo, di quei castelli meravigliosi che spesso si incontrano nel mondo arturiano, presso cui avvengono ogni sorta di prodigi.

¹⁰⁰ Passo tratto dalla sequenza della «Ricostruzione di Troia», (VV. 2863—3186).

Le «visioni dall'alto» del *Roman de Thèbes*, sono state importanti riferimenti per l'opera di Chrétien. Le circostanze in cui hanno luogo prefigurano altri temi centrali delle sue opere: l'ispirazione amorosa del sacrificio eroico e l'effetto galvanizzante della bellezza femminile. Il cavaliere tebano Atys viene ucciso mentre combatte sotto alle mura per impressionare la fidanzata Isméne. Sulle battute finali dell'assedio della città, un altro guerriero, Etéocle, si imbarca in una rischiosa sortita individuale contro l'esercito avversario, esaltato dall'avvenenza della bella Salamandre.

Pochi anni dopo alla rielaborazione cortese della saga tebana, queste stesse suggestioni rientrano nella scena romanzesca accompagnate da nuovi motivi, che saranno dei punti fermi dell'opera cristiana: la visione dell'amata affacciata alla finestra rafforza il guerriero sul campo di battaglia, lo rende più ardito e combattivo, più temibile all'avversario.

«Mais se il a de m'amor soing,

Ci me verra a la fenestre,

Molt an devra plus hardiz estre». (Roman d'Eneas, vv. 9242–9244)

[Ma se gli importa del mio amore, / mi vedrà qui alla finestra, / questo farà accrescere di molto la sua audacia.]

E la stessa funzione di potenziamento si ottiene anche grazie al dono di un pegno d'amore: un brandello di stoffa preso dall'abito della dama, o, più spesso, una delle sue maniche. Quando l'oggetto simbolo del loro legame è nelle mani del combattente, i suoi colpi sono più potenti e nocivi:

«Ou se li eüsse anvoiee

Ma guimple, bien fust anploié;

Molt an tranchast hui mialz s'espee,

Turnus an receüst colee». (Romana d'Eneas, vv. 9238–9241)

[Se gli avessi fatto pervenire il mio fazzoletto, / ne avrebbe fatto buon uso; / la sua lama ora sarebbe più letale, / Turno avrebbe subito ferite peggiori.]

Non è tutto. L'«innamoramento attraverso la finestra», per come lo concepisce Chrétien, esiste già diversi anni prima dei suoi romanzi. Questo passo dell'*Eneas* è il doppio di uno dei momenti più intensi del *Chevalier de la charrette*, ma su questo, vanta un primato cronologico...

Ele lo prist par la main destre;

An l'antaille d'une fenestre

Se sont loing des autres asis; (Roman d'Eneas, vv. 723–725)

[Lo prese per la mano destra, / sulla soglia di una finestra / si sono appartati lontano dagli altri.]

Altri amori nati alla finestra, somigliano molto a quelli di Yvain e di Cligés:¹⁰¹

Lavine fu an la tor sus;

D'une fenestre garda jus,

Vit Eneam qui fu desoz:

Forment l'a esgardé sor toz.

Molt li sanbla et bel et gent;

Bien a oï comfaiement

Lo loent tuit par la cité

Et de proece et de bialté;

Bien lo nota an son corage.

¹⁰¹ Cf. A. PETIT, *Etre a la fenêtre dans le roman d'Eneas*, dove si analizza la funzione della finestra in tutti i romanzi antichi, ma con particolare riferimento all'*Eneas*, in cui il *device* acquista un'importanza e un'intensità patetica paragonabile a quella che si ritrova in Chrétien de Troyes. I versi seguenti possono senza dubbio essere confrontati con degli episodi chiave del Cligés e dell'Yvain, di cui si parlerà specificamente nel prossimo paragrafo, quelli del torneo che fa esplodere l'amore tra Cligés e Fenice e dell'arrivo di Yvain al castello della fontana, dove incontra per la prima volta la sua futura moglie. In entrambi i casi Chrétien attinge a piene mani dagli schemi utilizzati nel Roman d'Eneas.

*La ou al fu an son estage,
Amors l'a de son dart ferue
Ainz qu'el se fust d'iuec meüe
I a changié .C. foiz colors. (Roman d'Eneas, vv. 7961–7973)*

*[Lavinia era in cima alla torre, / da una finestra guardò in basso, / vide Enea che stava di sotto:
/ lo ha osservato più attentamente di tutti gli altri. / Gli sembrava molto bello e nobile; / aveva
sentito come tutti in città / lo lodavano per il suo valore / e per la sua bellezza; / nel suo cuore
lo ha notato bene. / Mentre stava nella sua vedetta, / l'ha colpita il dardo di Amore / prima che
potesse andarsene, / ha cambiato colore cento volte.]*

*Revient a la fenestre ester
Ou al reçut lo cop mortal;
D'iluec esgarde lo vasal. (Roman d'Eneas, vv 7984–7986)*

*[Tornò alla finestra, / là dove aveva ricevuto il colpo mortale; / da lì rimira il guerriero
valoroso.]*

*El s'an rala a la fenestre,
La ou Amors l'avoit seisie; (Roman d'Eneas, vv. 8576–8577)*

[Ritorna alla finestra, / là dove Amore l'aveva rapita.]

A la fenestre s'an rala... (Roman d'Eneas, v. 8709)

[Ritorna alla finestra...]

Queste scene colpiscono per il *pathos* di cui sono infuse, già prima delle magistrali riscritture che ne farà Chrétien. Le finestre sono il cronotopo di un desiderio ossessivo e irresistibile, dipinto con i toni parossistici di una dialettica di amore-morte che a tratti sfiora la tragedia:

*Se Eneas i est ocis
Ne par son enemis conquis,
Qu'el se laira por soe amor
Cheor aval jus de la tor; (Roman d'Eneas, vv. 9223–9226)*

[Se Enea verrà ucciso, / per non cadere in mano all'avversario, / giura che per il suo amore / si lascerà cadere a terra dalla torre.]

L'influenza di questi modelli sul futuro della letteratura cavalleresca è evidente. Ma il romanzo arturiano antico-francese, rispetto a tutti gli altri generi, dimostra un interesse particolare per l'immagine della finestra soprattutto nelle occasioni in cui viene messo in scena il nucleo del combattimento. La coincidenza del motivo della prova con quello della finestra e con la dinamica dell'innamoramento che si riscontra spesso da Chrétien de Troyes in poi, lascia trasparire la dipendenza di questo genere da un'altra tradizione di lunga durata storica, quella della prosa popolare d'avventura, che molto più dell'epica, ha portato in dono al romanzo cortese un'enorme quantità di motivi e di situazioni narrative. Nel XII secolo, il filone narrativo del racconto breve di argomento fantastico si aggiudica una notevole fortuna letteraria per merito dei *Lais* di Maria di Francia. La tradizione antica delle leggende bretoni si perpetua negli ambienti della letteratura di corte, segnando la fioritura di un genere indipendente da quello del *roman*. Ma anche in questo caso, generi distinti convergono nella rappresentazione di motivi affini, che dovevano avere una storia lunga, di molto precedente alle loro versioni in lingua d'oïl:

*Sur la fenestre les ad mises,
Bien serrees e bien asises,
Par unt li chevaliers passot,
Quant a la dame repeirot. (Yonec, vv. 291–294)¹⁰²*

¹⁰² Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Roma, Carocci, 2007.

[Li fissò alla finestra / ben stretti e ben piantati, / là dove passava il cavaliere, / quando veniva dalla signora.]

*Si tost cum el l'ad demandé,
N'i ad puis gueres demuré:
En la fenestre vint volant. (Yonec, vv. 307–309)*

[Appena lo ha chiamato, / senza indugiare, / giunse volando alla finestra.]

*Par une fenestre s'en ist;
C'est merveille k'el ne s'ocist,
Kar bien aveit vint piez de haut
Iloec u ele prist le saut! (Yonec, vv. 337–340)¹⁰³*

[Passò da una finestra; / è un miracolo che non sia morta / perché c'erano più di venti piedi d'altezza / là dove salto giù!]

Molti altri motivi romanzeschi discendono dal folklore. Uno tra i più riconoscibili, che viene rivisitato in chiave realistica tramite un'amplificazione psicologica del rapporto tra guerriero e spettatore è il nucleo della «damsel in distress», che dimostra come da questo momento in poi, nel romanzo, tipologie di combattimento tra le più disparate (la lotta contro creature mostruose leggendarie, la guerra sporca dei feudatari rivali, l'imboscata e la sortita individuale) vengono colonizzate dal principio della lotta osservata intrecciandosi con dinamiche sentimentali.

Filoni narrativi antichi e di lunga durata come l'epica e la fiaba che confluiscono nel genere del romanzo arturiano al momento della sua invenzione (con Chrétien de Troyes), configurano il combattimento osservato, e in particolar modo lo spettacolo di lotta seduttivo, come un fenomeno carsico, che scorre nelle profondità di tutte le epoche e viaggia nell'alveo della tradizione attraversando grandi distanze spazio-temporali. Come nucleo drammatico, è uno dei sistemi privilegiati per impiegare le immagini

¹⁰³ Anche da questo esempio emerge la natura meravigliosa della finestra, che permette di restare illesi dopo un salto da venti piedi d'altezza. La «merveille» del volo dalla finestra è la stessa che si incontra nel passo del «salto della cappella» nel Tristan di Béroul.

dell'aggressività, della violenza e della guerra all'interno di una retorica dell'amore, e in virtù del carattere universale di queste associazioni, può essere considerato come un archetipo dell'umanità.¹⁰⁴ Ma nonostante la sua valenza trans-storica, si è espresso al massimo della sua intensità in un'epoca in particolare, quella che ha visto la fioritura della cultura letteraria antico-francese, l'età cavalleresca del XII secolo.

¹⁰⁴ Cf. M. STANESCO, *D'armes et d'amour*. p. 346.

Il tempo degli amori e gli «juvenes» delle società tradizionali

Le scene dei duelli e dei tornei romanzeschi, si intessono di richiami universali, di costanti biologiche e psichiche che hanno un valore transculturale e che affondano le loro radici nelle dinamiche più essenziali della vita. Al di là della loro unicità storica i loro elementi costitutivi fondamentali si situano in una dimensione biologica universale, e allo stesso tempo, in una posizione sospesa tra il dominio della natura e quello della cultura. L'esibizione pubblica di uno spettacolo di lotta e la pugnacità indotta da interessi amorosi sono fenomeni con una diffusione universale, comuni alla maggior parte delle specie viventi. Settori scientifici come la biologia evoluzionistica e l'etologia comparata hanno indagato i caratteri fondamentali di queste costanti esistenziali, che possono fornire alla ricerca storica e letteraria dei punti di appoggio supplementari, specie quando vengano avvicinate con approcci metodologici ricavati da ambiti di studio solo apparentemente distanti e incompatibili. I pionieri degli studi comparati tra il comportamento umano e quello animale, hanno evidenziato, al pari delle conclusioni della psicologia, le forti affinità che esistono tra gli atteggiamenti aggressivi e la sfera di Eros.

Tendenzialmente, l'aggressività non si manifesta in quei casi dove non si instaurano dei legami stabili e duraturi tra i membri di un gruppo sociale. L'aggressività verso conspecifici o estranei è un principio che dipende dall'esistenza di vincoli, interessi, e sentimenti personali, e si acuisce tanto più quanto questi legami sono forti e permanenti. La consequenzialità degli istinti aggressivi alle forme di legame raggiunge allora le sue manifestazioni più tangibili, in quelle circostanze che implicano sentimenti profondi, come l'amore. Il principio amoroso e quello aggressivo sono legati a doppio filo e governati da una proporzionalità diretta.¹⁰⁵ La forza del sentimento fomenta l'istinto

¹⁰⁵ Il celebre trattato sull'aggressività del padre fondatore dell'etologia argomenta attraverso indagini comparatistiche sulle società di molte specie animali, e di quella umana, la tesi secondo cui i comportamenti aggressivi sono proporzionali alla qualità dei vincoli sussistenti tra gli individui che le compongono. Nella trattazione di Lorenz, l'aggressività indotta dal vincolo amoroso è in origine rivolta verso l'oggetto stesso del desiderio. Questa aggressività interna che si sviluppa nei membri di una coppia, subisce in un secondo momento una rivoluzione, viene ridirezionata e convogliata verso l'ambiente esterno, rinsaldando il legame della coppia e collaborando a funzioni essenziali, come la difesa e la protezione della prole. Cf. K. LORENZ, *L'aggressività: il cosiddetto male*. Milano, Il Saggiatore, 2015.

aggressivo e lo ridirige verso l'esterno, contro tutto ciò che minaccia l'integrità del legame costituito.

Nel mondo naturale, l'aggressività è un ingrediente essenziale di quelle particolare dimensione dell'esistenza che è la stagione degli amori, che ha tra i suoi tratti fondamentali quello di presentarsi in moltissime specie con caratteri stabili e ricorrenti, in spazi e tempi definiti, regolati da alternanze cicliche.

«La stagione degli amori è anche quella della battaglia»¹⁰⁶

Nel tempo degli amori le esibizioni di lotta e i confronti tra rivali che derivano dall'esplosione dell'aggressività intraspecifica hanno la capacità di creare nuovi legami e formare nuove coppie, così come quella di consolidare o rafforzare un'unione già esistente. La visualità dei combattimenti tra rivali, che sono per lo più sempre sfide individuali, è una componente essenziale dei sistemi di corteggiamento che sono alla base delle tecniche e delle strategie seduttive.

«i maschi della gallina d'acqua quando sono in amore lottano violentemente per le femmine.(...)Se ne videro due impegnati (a combattere) per mezz'ora; la femmina assistette per tutto il tempo come una tranquilla spettatrice».¹⁰⁷

Questi confronti sono ambientati in luoghi dotati di specifiche caratteristiche e implicazioni, generalmente delle zone di confine tra areali differenti e dei palcoscenici ideali per le esibizioni pubbliche di lotta. Spesso l'incremento della pugnacità che si riscontra di norma, corrisponde a uno stato di profonda alterazione psico-fisica in cui vengono contraddette e ignorate le logiche auto-conservative basate sull'istinto di sopravvivenza. Si manifesta una propensione per comportamenti auto-sabotanti ad alto rischio, che in certi casi compromettono l'integrità degli individui o si ripercuotono gravemente sulla loro aspettativa di vita, come la rinuncia al proprio sostentamento o la dissipazione delle energie fisiche in attività inutilmente dispendiose, spesso causa di morte o debilitazione.

¹⁰⁶ C. DARWIN, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*. Roma, Newton Compton, 1972.

¹⁰⁷ C. DARWIN, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*. Roma, Newton Compton, 1972, p. 276.

«si sono visti due maschi di lepre combattere fino alla morte di uno dei contendenti; il maschio della talpa combatte frequentemente e a volte con risultati letali; gli scoiattoli maschi si impegnano in frequenti contese e spesso si feriscono gravemente, lo stesso accade al maschio del castoro, tanto che è difficile trovare una pelle senza cicatrici. È noto che il maschio della foca combatte disperatamente con gli arti e coi denti durante la stagione degli amori e spesso la sua pelle è ricoperta di cicatrici (...) Si è spesso parlato del coraggio e delle lotte disperate dei cervi, e si sono trovati in più parti del mondo i loro scheletri con le corna intrecciate inestricabilmente, mostrando quanto miserevolmente fossero periti sia il vincitore che il vinto.»¹⁰⁸

Fuori dal discorso naturalistico gli stessi elementi si ritrovano con poche variazioni nelle scienze antropologiche. Il combattimento come spettacolo pubblico, come esibizione scenica, come arte performativa di ispirazione marziale, è un fenomeno ampiamente documentato già dalle prime mosse della ricerca etnografica / etnologica in senso moderno.

«Presso i selvaggi, per esempio gli Australiani, le donne costituiscono causa continua di guerra fra maschi di una stessa tribù e fra tribù distinte. Non c'è dubbio che fosse così anche in tempi antichi; "nam fuit ante Helenam mulier teterrima belli causa". Presso alcuni indiani del Nord America, il litigio costituisce una consuetudine.(...) "è sempre stato costume di questi popoli lottare per la donna da cui sono attratti(...)Questo costume prevale in tutte le tribù e solleva un notevole spirito di emulazione fra la gioventù che, in ogni occasione e fin dalla fanciullezza, mette a prova la sua forza con l'abilità nella lotta". Presso i Guanas del Sud America(...) gli uomini non si sposano prima dei vent'anni perché prima di allora non sono in grado di vincere i loro rivali. (...)potremmo dedurre che la legge di battaglia ha prevalso nell'uomo fin dai primi stadi di sviluppo»¹⁰⁹

Questi esempi dimostrano una continuità e una stabilità etologica tra i comportamenti umani e quelli che regolano i processi evolutivi in natura. Ma anche al di fuori dell'approccio evolucionistico, le stesse osservazioni comparative vengono confermate dai più recenti studi di antropologia della guerra. Documenti etnografici interpretati in un'ottica «culturale», che esclude componenti innate e processi ereditari e filogenetici basati sui rigidi meccanismi della selezione naturale, confermano la persistenza di certi moduli comportamentali in un gran numero di gruppi etnici distinti, geograficamente incomunicanti e culturalmente indipendenti. In molte società tradizionali, l'ostentazione pubblica del valore guerriero è un pattern culturale ricorrente, che viene trasmesso fra le

¹⁰⁸ Ivi. p. 376-377.

¹⁰⁹ Ivi. p. 418-419.

generazioni e che si riscontra in maniera particolarmente evidente nelle fasce giovanili, in cui è un fattore abituale di condizionamento nella scelta del partner¹¹⁰:

«Boyhood competitiveness carries on in exploits of adult warriors, in societally specific ways and with options. For young men, showing off for young women is a frequently noted factor, as young women often look for valor in prospective husbands.»¹¹¹

Un desiderio di conquista dell'amore basato sulle proprie virtù marziali e sulla spettacolarizzazione della lotta, anima i giovani di molte società tradizionali. Tra di essi si trovano anche i rinomati *juvenes della Francia del XII secolo*:

«certain aventurier avait emmené en Angleterre la fille du châtelain de Bourbourg, qui lui était promise; Baudoin d'Ardres, ayant gagné l'amitié du père par ses entreprises guerrières, obtint que l'on discutât pour faire revenir l'héritière, qu'il finit par épouser. L'intention de mariage paraît bien commander tout le comportement du jeune, le pousse à briller au combat, à parader dans les réunions sportives. Ainsi, par ses prouesses, Arnould de Guines tenta d'abord de séduire la comtesse de Boulogne; puis il se promit à la fille du comte de Saint-Pol ; bientôt, rompant toute attache, il se jeta sur l'héritière des châtelains de Bourbourg dès qu'il la sut bonne à prendre»¹¹²

Osservazioni comparative condotte su molte società arcaiche avvalorano il taglio universale che è sottinteso nei combattimenti cavallereschi, e rendono conto della larga diffusione e della permanenza di contesti in cui il valore guerriero e gli interessi amorosi si con-fondono abitualmente.

¹¹⁰ I gusti e le preferenze vengono plasmati e influenzati dalle impressioni che suscita l'ammirazione di atteggiamenti valorosi. In questo tipo di cultura, la destrezza marziale, legata ad un ideale di virilità e di mascolinità, esercita un fascino notevole sul pubblico femminile.

¹¹¹ Cf. R. B., FERGUSON, *Masculinity and War*.

¹¹² G. DUBY, *Dans la France du Nord-Ouest au XIIIe siècle : les « jeunes » dans la société aristocratique*, p. 843.

Un ritorno al passato

Pur amistié e pur amies

Funt chevaliers chevaleries (*Roman de Brut*, vv. 10771-10772)

«È per amore e per le loro amate che i cavalieri compiono imprese cavalleresche». Ma chi sono questi cavalieri?

Nel romanzo cavalleresco l'antico mondo della Britannia arturiana sembra confondersi con il presente storico del dodicesimo secolo. Le tradizioni narrative del passato (in particolar modo l'epica e le leggende bretoni) vengono riattualizzate e riambientate nell'età feudale in maniera totalizzante, tanto che spesso risulta difficile rilevare a prima vista anacronismi e scollature. Alcuni grandi temi della narrativa antico-francese, come il connubio amore-eroismo sembrano intonati in una maniera incontestabilmente mimetica alla propria epoca di appartenenza, e, considerata la fortuna letteraria di lunga durata che ha accompagnato i motivi ad essi collegati, si potrebbe immaginare anche una loro continuità storica ininterrotta, che a partire dall'antichità ha attraversato più di due millenni di storia europea. In realtà, il rapporto di questi temi e motivi letterari con il contesto storico a cui appartengono è più complesso di quello che potrebbe sembrare. Tentare di scindere gli aspetti mitici e simbolici da quelli che più interessano la ricerca storiografica secondo una sensibilità moderna che non era connaturata alle strutture mentali delle civiltà del passato è un'impresa ardua e problematica. Le opere che sono state prese a campione per questa ricerca, che siano fondate su una poetica realistica e addirittura che si propongano di «raccontare la storia» con fedeltà e aderenza, non rinunciano a un repertorio tradizionale e a un patrimonio narrativo inscindibilmente connesso a un immaginario mitico e leggendario.¹¹³ Nonostante questo, attraverso la rilevazione e il confronto di una serie di indizi e di spie disseminate all'interno delle varie opere, e la collazione con fonti storiche di diversa natura, forse è possibile farsi strada nella questione spinosa ma cruciale (per entrambe le aree di ricerca) del rapporto tra il contesto storico e la sua letteratura. Per fare luce sulla struttura triangolare che unisce visualità, lotta e sentimenti personali nella tradizione cavalleresca si

¹¹³ È il caso dei romanzi di Gautier d'Arras, per la prima categoria, e dell'*Histoire de Guillaume le Marechal*, per la seconda.

utilizzeranno testimonianze relative alle due tipologie agonali privilegiate fino a qui: duelli e tornei.

Rispetto ai precedenti letterari del *roman*, da Chrétien de Troyes in poi battaglie e scontri campali tendenzialmente lasciano il posto al modulo della tenzone singolare. Fin dai suoi albori, il duello è un evento spettacolare, drammatizzato e rivestito di una concezione lirica. Gli scontri individuali del Palio dello sparviero e della *Joie de la cort* che fanno da cornice a *Erec et Enide*, si distinguono per la loro spettacolarità e sentimentalità. Influenzati da fonti e suggestioni molteplici (come si vedrà in seguito per lo sparviero), i primi duelli cristiani serbano al contempo la memoria delle costumanze giuridiche di età feudale. La struttura tipica del duello giudiziario¹¹⁴ traspare come in filigrana dalle tenzoni romanzesche, facendo emergere la sua dimensione propriamente storica, di modello agonale effettivamente praticato e messo in atto concretamente nelle società feudali dell'Europa, dalla tarda antichità in poi. Un confronto tra la configurazione finzionale del duello cavalleresco e quella attestata dalle fonti storiche (risalenti a grandi linee allo stesso periodo) relative ai combattimenti giudiziari può forse aiutare a far luce su alcune questioni fondamentali delle concezioni elaborate dalla letteratura di corte. Nel XI e XII secolo i duelli giudiziari erano diffusi in tutta Europa e l'impianto giuridico degli incontri era modellato sullo standard del *judicium Dei*, il duello di Dio, in cui i campioni rappresentanti delle parti in contesa si battevano confidando nella verità della propria causa. In linea di massima, nell'opinione pubblica, il risultato del duello era rimesso al giudizio di Dio, ritenuto in grado di dispensare a uno dei contendenti la forza necessaria per prevalere sull'avversario. Cronache monastiche e laiche, cartulari, composizioni panegiriche e documenti giuridici di vario tipo contengono testimonianze e riferimenti precisi alle modalità di lotta, alle località designate per gli eventi, e soprattutto agli spettatori degli scontri.¹¹⁵ La presenza

¹¹⁴ V. cap. I.

¹¹⁵ In questo caso, si utilizzeranno documenti giuridici contenuti in cronache abbaziali e monastiche redatte in varie località francesi tra XI e XII secolo. Cf. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 5430A, p. 15. MARCHEGAY, P., "Duel judiciaire entre des communautés religieuses, 1098," Bibliothèque de l'École des Chartes, 1 (1839-1840), p. 552-564. Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge, 2 vols., ed. Yves Chauvin, Mémoire dactylographie soutenu devant la Faculté des Lettres de Caen (1969), vol. 1, no. 244, p. 285-288. Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge, 2 vols., ed. Yves Chauvin, Mémoire dactylographie soutenu devant la Faculté des Lettres de Caen (1969), vol. 1, no. 216, p. 263-265. Gli avvenimenti sono datati rispettivamente: c. 1150, appello di Robert di Mont-Saint-Michel sui diritti per i duelli giudiziari. 1098, La contesa tra S. Martino di Tours e S. Croce di Talmont; c.1100, il duello tra Engelandus e i monaci di Saint-Serge di Anger; 27 e 28 Aprile 1064, il compromesso tra gli abati Daibert e Otbrannus.

fisica dei testimoni oculari era evidentemente, anche in questo caso, un fattore cruciale per la convalida dell'esito del duello, e fondamentale per il significato giuridico e sociale di cui questo veniva caricato, tanto da occupare spazi consistenti nei documenti ufficiali. Per ciascun caso di contesa giuridica, viene riportata una lunga lista di testimoni, estratti da contesti sociali e classi di appartenenza tra i più diversi, tra cui proprietari terrieri e signori laici, vescovi, abati e monaci, servi e attendenti. Vengono annotati meticolosamente prenomi, patronimici e luoghi di origine dei presenti. Si contano per ciascun duello almeno una ventina di testimoni, esclusivamente uomini. 23 per la sfida tra Engelard e l'abbazia di Saint-Serge di Angers (ma viene specificato che si tratta solo di una parte del pubblico effettivamente presente). 27 per il duello scongiurato del 1064. 37 per la contesa tra gli abati di S. Martino di Tours e di S. Croce di Talmont. In quest'ultimo caso si specifica: «affinché non si dubiti della verità di ciò che viene messo per iscritto, non uno, ma una grande quantità di testimoni viene presentata per rafforzare la testimonianza della verità».¹¹⁶ La quantità degli spettatori era un elemento essenziale per conferire al duello la credibilità necessaria, sia nella sua reale messa in pratica, sia nel resoconto dell'evento redatto per i posteri.

Dai rapporti cronachistici emergono anche altri aspetti di indubbio interesse per un confronto storico-letterario. Nonostante il tono delle narrazioni sia spesso molto distante da quello adottato nella scrittura poetica romanzesca, ci si imbatte in delle constatazioni che agli standard letterari si avvicinano in modo significativo.

1. La durata protratta del duello con bastone e scudo tra due sfidanti (i campioni delle due parti in causa), impegnati a lottare per gran parte della giornata (Engelardus / Saint-Serge di Angers),¹¹⁷ non si distacca troppo dalle tenzoni esasperate e parossistiche tra Erec / Yder e Yvain / Gauvain che hanno inaugurato un vero e proprio standard duellistico della tradizione cavalleresca.¹¹⁸

2. La curiosità e l'eccitazione del pubblico al momento dell'inizio della contesa non è per nulla differente da quella che si riscontra di prassi nella maggior parte degli agoni

¹¹⁶ Cf. MARCHEGAY, P., *Duel judiciaire entre des communautés religieuses*.

¹¹⁷ Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge, 2 vols., ed. Yves Chauvin, *Memoire dactylographie soutenu devant la Faculte des Lettres de Caen* (1969), vol. 1, no. 244, p. 285-288.

¹¹⁸ Cf. MANCINI, M., *Guerra e Agone: il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco*.

romanzeschi: «tutti si affrettarono a raggiungere l'area dove i campioni erano abitualmente condotti per decidere tali dispute tramite il combattimento giudiziario». ¹¹⁹

3. La dialettica tra onore e vergogna allo stesso modo non manca di presentarsi anche in queste occasioni. Al cospetto di tutto il pubblico, il campione giudiziario che subisce la sconfitta dimostra la falsità della propria causa, avversata dal volere divino, e copre di vergogna sé stesso e tutti coloro di cui prende le parti nello scontro. La resa viene dipinta come un'infamia terribile, che distrugge l'onore dei perdenti e li fa sprofondare nell'umiliazione e nell'amarrezza. Del paladino dei monaci di S. Croce di Talmont si dice che fu «vergognosamente sconfitto» e che per loro «non ottenne altro che la vergogna più atroce e la più grande costernazione». Dopo la sconfitta, i monaci dell'abbazia, «abbattuti dalla vergogna e dalla mestizia per causa di questa sconfitta, se ne andarono piangendo, sopraffatti dalla tristezza». ¹²⁰

Se alcuni aspetti fanno combaciare innegabilmente la dimensione storica e quella letteraria del combattimento singolo, altri elementi, che sono dei nuclei forti della tenzone pubblica cavalleresca, sono totalmente assenti da questa documentazione storica relativa ai duelli. Come già accennato, gli elenchi dei testimoni non contengono nominativi femminili. Con ogni probabilità, non erano presenti donne tra gli spettatori convocati, o se lo erano, la loro presenza non era considerata essenziale, tanto da essere omessa ed espunta dai documenti ufficiali. La funzione di caricamento psicologico e di infusione di forza ed energia guerriera che è pressoché indispensabile nei duelli della letteratura cavalleresca, nelle cronache non si presenta, non è in minima parte una prerogativa della femminilità e non si lega al principio della collaborazione virtuosa tra armi e amori. La dimensione religiosa è invece quella predominante. La forza in questi duelli proviene da Dio. La vittoria della sfida giudiziaria è considerata un'emanazione della volontà divina, e pertanto, anche ciò che permette di ottenerla è la conseguenza di un favore divino: «E proprio come sta scritto, che Dio avversa il superbo, così Dio ha indebolito il campione di Engelardus». ¹²¹

¹¹⁹ Cf. MARCHEGAY, P., "Duel judiciaire entre des communautés religieuses, 1098," *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1 (1839-1840), p. 552-564.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge*, 2 vols., ed. Yves Chauvin, *Memoire dactylographie soutenu devant la Faculté des Lettres de Caen* (1969), vol. 1, no. 244, p. 285 - 288.

La funzione dispensatrice di forza, o, viceversa, di inibizione e indebolimento di un concorrente, in queste fonti è esclusivamente attribuita a una forza superiore e trascendente.

**

Il processo di spettacolarizzazione e di poetizzazione del torneo, messo in atto attraverso il ricorso a diverse tradizioni illustri, si è avviato con un leggero ritardo rispetto a quanto si è visto per il duello. Le prime attestazioni a questo riguardo arrivano con il *Cligés* e in maniera ancora più vistosa, con la *Charrette*. Il torneo di sfida provocato dal messo del duca sassone e quello monumentale di Noauz, sono rispettivamente i due modelli principali di questa tendenza. Un confronto tra questi tornei, e quelli descritti nella biografia di Guglielmo il Maresciallo¹²² (cronologicamente anteriori e coevi a quelli cristiani) permetterà di estendere le considerazioni precedenti sul duello ad un altro tipo di combattimento, forse ancora più congeniale agli ideali dell'aristocrazia feudale.

Di tutti gli elementi che caratterizzano il torneo cavalleresco del dodicesimo secolo, l'unico che appare poco determinante nella maggior parte delle occasioni è il tema amoroso, incarnato nel pubblico femminile che assiste alle competizioni. I punti fermi del torneo, per come lo conosceva il Maresciallo – le lunghe schermaglie dei combattimenti, l'attrattiva del bottino e del guadagno, lo sport cavalleresco come occasione di allenamento e di perfezionamento delle proprie capacità di lotta – subiscono un notevole ridimensionamento nella scrittura romanzesca¹²³, scompaiono dietro all'ostentazione di comportamenti idealizzati imperniati sulle nuove virtù cavalleresche. Quello che, al contrario, riceve una promozione senza paragoni, è proprio la caratterizzazione amorosa del torneo, la sua dimensione visuale-sentimentale. La prima stagione dei tornei in Francia, quella degli anni d'oro di Guglielmo il Maresciallo, concedeva poco spazio al pubblico, probabilmente sia a quello maschile che a quello femminile. Questo tanto nella realtà, quanto nella sua rielaborazione

¹²² Edizione di riferimento: *L'histoire de Guillaume le Maréchal, Comte de Striguil et de Pembroke, Régent d'Angleterre de 1216 à 1219 : poème français. T. 3 / publié pour la Société de l'Histoire de France par Paul Meyer*, Paris, H. Laurens, 1891-1901.

¹²³ Cf. C. FERLAMPIN-ACHER, *Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive*.

poetica.¹²⁴ I tornei a cui partecipa il Maresciallo, sedici in tutto, che vengono ricordati nella sua biografia poetica sotto la supervisione di testimoni diretti (lo scudiero del cavaliere, Jean d'Erlée) o di collaboratori attendibili, non sono spettacoli da presentare a un pubblico di donne.¹²⁵ Tranne che in due occasioni. I tornei di Joigny e Lagny Sur-Marne, sono gli unici a cui presenziano delle figure femminili. La scena della consegna del luccio destinato al vincitore da parte di una nobildonna al duca di Borgogna, finito poi tra le mani del Maresciallo, a Lagny, e quella della carola di Joigny in cui dame e cavalieri si tengono per mano prima della battaglia, così che ai lottatori «raddoppia l'audacia nel cuore» sono molto vicine alle tendenze romanzesche. Probabilmente perché sono state ispirate proprio dai romanzi.

*«Osserviamo (...) da vicino la parte assegnata alle donne. Esse sono là per incitare i guerrieri a maggiore audacia. Sotto i loro occhi ci si batte meglio; la guerra, o la finzione della guerra, assume allora il carattere di una competizione tra maschi, di una di quelle parate erotiche di cui gli etnologi ci persuadono che entrano in giuoco al livello più elementare dei meccanismi della vita».*¹²⁶

In questi eccezionali tornei, le donne svolgono le stesse funzioni delle spettatrici degli eroi arturiani. Con la loro presenza, il loro sguardo e il loro incantevole aspetto catalizzano un potenziamento delle virtù dei combattenti. I partecipanti vengono rafforzati, galvanizzati, e ispirati al compimento di imprese ardite e temerarie, con l'intento di offrire uno spettacolo in grado di suscitare stima e ammirazione in chi li osserva. L'incentivazione della competitività maschile e della combattività dei guerrieri è affine in tutto e per tutto a quella peculiare dimensione antropologica dello scontro cavalleresco che ricorre con frequenza nei romanzi in versi.

I capolavori di Chrétien de Troyes avevano già avuto un'ampia risonanza al momento in cui questi episodi della biografia del Maresciallo stavano vedendo la luce (circa negli anni venti del tredicesimo secolo). E per di più, quei testimoni oculari che avevano accompagnato il cavaliere in tutte le altre occasioni, in questo caso, con ogni probabilità

¹²⁴ A maggior ragione perché, come si è visto, le località dove si svolgevano i tornei erano pianure estese e grandi spazi coincidenti con zone marginali e liminari, marche e territori di confine. Cf. A.V., MURRAY, *From mass Combat to Field of Cloth of Gold*. e G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*.

¹²⁵ Cf. G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*; S. PAINTER, *William Marshal*; L. D. BENSON., *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and L' Histoire de Guillaume le maréchal*.

¹²⁶ G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p. 52.

non presenziavano alle competizioni, tanto che nell'opera vengono lamentati espressamente dei vuoti di memoria in concomitanza con questi particolari avvenimenti.¹²⁷ Se non certo, senz'altro è possibile e probabile che l'assenza dei testimoni diretti, immancabili in molte altre occasioni, in queste abbia provocato un deliberato ricorso a delle convenzioni letterarie,¹²⁸ già ampiamente sedimentate nell'immaginario collettivo dell'epoca, per colmare quelle «lacune della memoria» che erano sopraggiunte con l'incertezza dei ricordi e delle fonti.¹²⁹ La contaminazione della realtà storica con il nuovo immaginario letterario dei tornei riproduce dei procedimenti di travaso tra letteratura e storiografia che erano molto comuni al tempo e che non di rado erano mossi da intenti precisi di nobilitazione, encomio e celebrazione di avvenimenti e personaggi di particolare rilievo, insigniti di epiteti tratti da un immaginario o da un passato storico idealizzato. Si pone quindi il problema (non secondario) di sondare il confine tra realtà e finzione in questo tipo di composizioni che si situano a pieno titolo sul crinale tra la storiografia e la creazione poetica. Una questione che è particolarmente delicata per *L'Histoire*. Anche in un'opera che rivendica a pieno titolo una garanzia di storicità e di fedeltà agli eventi,¹³⁰ si insinuano infatti quelle che potrebbero sembrare suggestioni dell'immaginario cortese, vagheggiamenti germogliati dalla temperie mitica e leggendaria dei racconti cavallereschi:

¹²⁷ In particolare, la confusione dei ricordi viene giustificata per il fatto che gli eventi raccontati risalgono a quarant'anni prima del momento della redazione della biografia. Cf. G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*.

¹²⁸ «Quand l'auteur se plaint des incertitudes de sa mémoire lorsqu'il décrit des faits vieux de quarante ans, ce peut être soit un avatar de la topique de l'auteur modeste, soit le signe d'un souci de rigueur: le témoignage de ce texte, qui n'a malheureusement pas encore été étudié du point de vue littéraire, n'est donc pas sans ambiguïté». Cf. C. FERLAMPIN-ACHER, *Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive*.

¹²⁹ Cf. L. D. BENSON., *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and L' Histoire de Guillaume le Maréchal*, p. 23: *None of William's other tournaments has so romantic a coloring as those at Pleurs and Joigni, and one wonders how credible these accounts are. It seems almost too convenient that William's most romantic exploits should have taken place at tournaments he attended without his usual companions, beyond the view of eyewitnesses. However, Jean the Minstrel was obviously less concerned with the biographical accuracy of these episodes than with establishing William's credentials as an ideal knight and thus setting the tone for the other tournaments, most of them briefer accounts (with the exception of the tournament at Lagui-sur Marne) in which the language and conventions of romance are used in a less emphatic manner. These tournaments in turn set the tone of William's character for the whole work.*

¹³⁰ Cf. G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*.

«Il ricordo dei fatti vissuti che la Storia di Guglielmo il Maresciallo ha stabilito è stato forse influenzato, e fino a che punto, dalla risonanza dei sogni che alimentavano fra i cavalieri i racconti di cui non si stancavano di godere?»¹³¹

Almeno ai tornei di Joigny e Lagny, sembra che i racconti cavallereschi abbiano fatto prendere forma concreta ad alcune di quelle «visioni da sogno» che accompagnano abitualmente le storie dei romanzi arturiani.

Nella canzone di Guglielmo il Maresciallo, quindi, la dimensione erotica del combattimento interviene poco e in modo ambiguo. Il torneo, salvo in quelle particolari (e storicamente inattendibili) eccezioni, tende ad essere una competizione maschile riservata ad un pubblico esclusivamente maschile, dove chi compie le gesta guerriere e chi le ammira spesso coincidono, nella misura in cui sono, a turno, gli stessi giocatori a fare da spettatori. In questi sport cavallereschi ancora allo stato grezzo, privi di regolamentazione e poco spettacolari in sé, c'è poco spazio per un pubblico istituzionalizzato,¹³² e, conseguentemente, anche per eventuali figure femminili presenti come spettatrici.

«In verità la storia di Guglielmo il Maresciallo fa pensare che le donne, a quei tempi, assistessero ai tornei meno spesso di quanto si supponga. Il racconto (...) trabocca di descrizioni di tornei. Ora, solo in due di questi scontri, e proprio in margine all'azione, si menziona la presenza femminile.»¹³³

A uno sguardo complessivo, il ruolo della femminilità in quest'opera appare drasticamente ridotto e compresso, tanto da indurre a pensare che il mito cortese dell'amore tra dama e cavaliere non corrispondesse nemmeno ad una realtà sociale effettiva, al contrario, prioritariamente basata su competizioni virili e su una scarsa considerazione delle donne, almeno nell'ambiente aristocratico e cortese

«ciò che fu, nella sua verità sociale, l'amore che chiamiamo cortese. Un affare da uomini, di vergogna e d'onore, d'amore (...) tra uomini». (...) solo degli uomini si dice che si amano in un racconto dove le donne sono quasi del tutto assenti.»¹³⁴

Così come per il duello, anche per il torneo lo spettacolo del combattimento offerto a un pubblico femminile è qualcosa di straordinario, senza dubbio fuori dal comune che ha

¹³¹ G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p. 65.

¹³² Cf. Cf. C. FERLAMPIN-ACHER, *Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive*, e R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*.

¹³³ G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p. 51.

¹³⁴ G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p. 66.

ben pochi riscontri nelle fonti storiche del XII secolo relative a diversi tipi di lotta. Questo stato di cose, in poco tempo sarà destinato a modificarsi radicalmente.

*

**

Nella seconda metà del XIV secolo, più di un centocinquanta anni dopo la nascita del romanzo cortese, il volto storico del combattimento, al contrario di quello romanzesco (che procede in continuità con le tendenze precedenti), appare trasformato. In Francia, il duello giudiziario è sempre più raro. La sua ultima apparizione nota, prima della definitiva abolizione, ha fornito il materiale per la stesura di un episodio delle famose *Cronache* di Jean Froissart: il duello per la vita o la morte tra Jean de Carrouges e Jacques Le Gris.¹³⁵ Una questione d'onore era ancora una volta al centro di un combattimento giudiziario, ma questa volta era coinvolta nel caso anche una donna, Marguerite de Thibouville, contesa tra i due cavalieri e vittima di violenza carnale da parte del rivale del marito, de Carrouges. L'indimostrabilità delle accuse (per la mancanza di prove giudicate attendibili), portò i due uomini a sfidarsi in un combattimento singolo all'ultimo sangue, approvato dal parlamento di Parigi nel 1387. Il duello viene descritto da Froissart come un evento di grande portata, assistito da numerosi testimoni, tra cui il re di Francia Carlo VI e vari aristocratici. Il luogo designato per la sfida è una piazza in cui vengono erette delle tribune «affinché i signori potessero godere di una visuale migliore sull'incontro tra i due campioni», e dove accorre «una grossa folla di persone». L'atmosfera dell'evento è decisamente spettacolare, e il pubblico presente sembra fremere di eccitazione. La dama che è al centro dell'inchiesta, in questo scenario ha un ruolo di primo piano. Osserva la sfida da una postazione riservata e interviene nei due momenti di soglia del combattimento, prima dell'inizio della tenzone e dopo la sua conclusione. Lo scambio iniziale di battute con il cavaliere suo difensore sembra avere un effetto di conforto reciproco, e la certezza della giustizia della propria causa, rimarcata dalla donna, è una rassicurazione che quasi preannuncia l'esito favorevole dello scontro

¹³⁵ Jean Froissart, *Cronicles*, selected, translated, and edited by Geoffrey Brereton, Harmondsworth, Penguin, 1978.

«My lord," she replied "it is so; and you may fight securely, for your cause is good.»¹³⁶

La fiducia nel trionfo resta riposta sul favore divino, ma in questo caso, a differenza dei precedenti, viene mediata dalle parole rassicuranti della dama.

C'è spazio anche per una confidenza personale:

«He kissed his wife, pressed her hand, then made the sign of the cross and entered the lists»¹³⁷

Nei gesti e nei pensieri della donna, si rincontrano due consuetudini molto familiari con le situazioni più drammatiche di alcuni romanzi. Ella prega ferventemente Dio e la Vergine affinché sostengano la sua giusta causa. E la sua anima è inquieta, attanagliata dal timore per la propria vita, che si trova interamente alle dipendenze di chi la rappresenta in armi. Perdendo il duello, il campione giudiziario la condannerebbe senza scampo al rogo o alla forca.

Anche nel corso dello scontro, vengono riservate delle brevi note alla psicologia degli spettatori: i sostenitori di Carrouges, nel momento in cui viene ferito alla coscia dall'avversario (probabilmente da una punta di lancia), sono colti da una grande apprensione.¹³⁸

Terminato il duello, favorevolmente per la coppia degli accusatori, i due si scambiano nuovamente un bacio, prima di allontanarsi dall'arena, avviandosi fianco a fianco verso la cattedrale di Notre-Dame.

La tonalità di questa narrazione cronachistica è certamente diversa da altre testimonianze relative al duello giudiziario e molto meno distante dai registri che predominano nel contesto della letteratura di corte. L'ambientazione spettacolare della scena e il rilievo accordato al personaggio della dama sono gli indici di una transizione.

¹³⁶ Ed. cit.

¹³⁷ Jean Froissart, *Cronichles*, selected, translated, and edited by Geoffrey Brereton, Harmondsworth, Penguin, 1978.

¹³⁸ Questa sezione viene espansa e arricchita in un'altra delle fonti che riportano il duello: «In this first rush the other man pierced Lord Jeans thigh with his lance; and this blow would have done him much good if he had held the lance in that wound. But when he immediately drew it out, it was covered in blood, and the sight, rather than stunning the wounded man, made him bolder. Meanwhile, great horror paralyzed the spectators for a long time, and no one spoke or breathed, held as they were between hope and fear». Tratto da: *Chronique du Religieux de Saint-Denys*, ed. M.L. Bellaguet, v. 1 (Paris: Crapelet, 1839. *Chronicorum Karoli Sexti Lib. VII, cap. XI.* (pp. 462, 464, 466). Trad. Steven Muhlberger.



Ancora prima del duello, nel XIII secolo, i tornei si convertono velocemente in eventi spettacolari, spalleggiati dalla ricca produzione romanzesca epigonica all'opera cristianiana. Da qui in poi, il torneo (storico e romanzesco) si presenta sempre più come uno spettacolo pubblico, una manifestazione fieristica di grandi proporzioni, nonché una festa mondana ideale per favorire incontri di ogni tipo. Vengono composte delle opere unicamente incentrate sul torneo.¹³⁹ La co-appartenenza tra armi e amore viaggia a pieno regime e raggiunge la sua massima celebrazione, quella che resterà impressa indelebilmente nell'immaginario di ogni tempo:

*«Le tournoi chevalersque est le lieu privilégié d'un délicat équilibre: c'est en lui que convergent l'exploit guerrier et le regard féminin, la violence du corps et la douceur du coeur, la révélation de la gloire et le secret du désir. Il ne serait pas aisé de trouver dans l'histoire de l'humanité une manifestation culturelle d'une plus évidente union de contraires: fureur épique et tension érotique, frénésie disciplinée et passion exaltée.»*¹⁴⁰

A questo punto, prende avvio un processo di imitazione cosciente degli episodi dei tornei romanzeschi da parte della società cavalleresca, un vero e proprio travaso tra arte e vita, tra finzione e realtà, che si risolve in una massiva migrazione di motivi narrativi dall'ambito letterario a quello storico. Si organizzano magnifiche celebrazioni, festival cavallereschi e passi d'arme (rievoazioni fedeli di episodi romanzeschi), in un crescendo di opulenza e spettacolarità che non si arresta prima dell'età moderna. In questa temperie, si costituiscono le prime attestazioni storiche di spettatori presenti alle competizioni.¹⁴¹ In Inghilterra, sotto il regno di Edoardo III, si tiene nel 1328 un festival di tre settimane per celebrare il matrimonio reale:

«Edward himself held a three week long festival of jousts, béhourds, dancing and singing to celebrate his marriage to Philippa of Hainault (...), and she seems to have encouraged his taste for chivalric pursuits. After their marriage she was to be found in regular attendance at the innumerable jousts he patronised, and her presence in the stands gave increased respectability

¹³⁹ Come il romanzo di *Le Ham*, ispirato da un evento reale che verrà citato in seguito.

¹⁴⁰ M. STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval: aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, p. 71.

¹⁴¹ Non prima del XIII secolo Cf. R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*.

*to the sport and encouraged other women to attend. Undoubtedly, the presence of women lent lustre to the proceedings and promoted those aspects of the sport most calculated to appeal to spectators».*¹⁴²

Come si intuisce chiaramente, la popolarità di queste manifestazioni è legata soprattutto al pubblico femminile, che si trova in un rapporto di circolarità virtuosa con gli aspetti spettacolari del torneo, producendoli e incentivandoli allo stesso tempo.

Nel 1331, a Cheapside, ha luogo un festival di giostre cavalleresche per la durata di tre giorni, accompagnato da splendide processioni e da rappresentazioni teatrali. La piazza del mercato viene recintata per l'occasione e vengono montate delle tribune per le dame.¹⁴³

Nella gigantesca tavola rotonda di Windsor del 1344 viene rievocato fedelmente il romanzo antico-francese di *Perceforest*, tramite l'allestimento di uno scenario grandioso a cui presero parte oltre trecento cavalieri e trecento dame.¹⁴⁴

In Francia si distingue su tutti gli altri il torneo di *Le Hem* tenutosi in Piccardia nel 1278, un festival arturiano di organizzazione signorile, in cui si materializzano alcune tra le più celebri situazioni narrative romanzesche, tra cui l'oltraggio alla damigella, e la sottomissione spontanea alla corte degli sfidanti sconfitti dal «Cavaliere del leone».

*«The occasion for the jousts in question(...) was the public beating of a damsel. (...) The complex arrangements involved not only the knights, but also the ladies and spectators, so that each had an integral role to play».*¹⁴⁵

Oltre al trionfo della dimensione pubblica del torneo, con l'istituzionalizzazione definitiva degli spettatori e soprattutto dell'audience femminile, fanno il loro ingresso nell'ambito storiografico anche alcuni celebri motivi della tradizione arturiana.

Nelle giostre reali di St. Denis, del 1389, organizzate in corrispondenza con l'incoronazione della regina consorte Isabella di Baviera, le dame osservano le

¹⁴² Cf. R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, p. 32.

¹⁴³ La giostra, che riprende in parte la logica individualistica del duello, a questo punto è qualcosa di radicalmente diverso dal torneo delle origini, in grado di rendere le prodezze dei cavalieri molto più visibili agli spettatori «The popularity of this type of combat with its sophisticated settings and its appeal to spectators sounded the death-knell of the old *mêlée* style tournament»: R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, p. 32.

¹⁴⁴ Ivi. p. 35.

¹⁴⁵ Ivi. p. 38.

esibizioni dei cavalieri da dei ponteggi montati tutt'intorno alla piazza in cui si succedono gli affrontamenti, e ogni sera, al termine di ciascuna delle giornate, collaborano con gli araldi d'armi per l'assegnazione dei premi.¹⁴⁶

L'anno dopo, al noto torneo di St. Ingelvert, del 1390, tre cavalieri francesi, Boucicaut, de Roye e de Sempy proclamano con l'approvazione del re Carlo VI un festival di sessanta giorni nelle marche di Calais (le giostre durarono quattro giorni), in cui invitano più di un centinaio di cavalieri dall'Inghilterra e da altri paesi, a sfidarli in combattimento, in delle giostre a oltranza. Oltre ai giostratori, molti altri cavalieri si presentarono per assistere all'evento, e probabilmente, lo stesso re di Francia si trovava tra di loro, in incognito.¹⁴⁷ Nonostante in questo caso, sorprendentemente,¹⁴⁸ non si incontrino dei riferimenti precisi alla composizione del pubblico, che viene citato in causa unicamente come una collettività indistinta che prova a casi alterni ammirazione, stima, timore oppure interviene per applaudire, nel resoconto dell'evento riportato dalle *Cronache* di Froissart compare uno dei motivi fondamentali dell'immaginario cavalleresco: si concretizza il mito del «potenziamento erotico del cavaliere»¹⁴⁹:

*Sir Regnault hit him on the shield with such a firm, powerful thrust, delivered with so strong an arm – for he was one of the strongest and toughest jousters in France at that time and also he was truly in love with a gay and beautiful young lady, and this contributed greatly to his success in all his undertakings – that his lance pierced the left hand side of the English knight's shield and went straight into his arm.*¹⁵⁰

Regnault de Roye, nella giostra contro un cavaliere inglese, vibra un colpo di potenza eccezionale, in grado di perforare lo scudo e il braccio dell'avversario. La forza straordinaria gli è garantita da una condizione smagliante, di esuberanza psico-fisica e di superiorità atletica e mentale, che gli permette di tenere testa infallibilmente anche a tutti gli altri sfidanti. Il vero amore che coltiva per una giovane e splendida fanciulla è la sorgente di questo stato di rafforzamento e di incremento performativo, l'asso nella manica di tutte le sue esaltanti prestazioni.

¹⁴⁶ Ivi. p. 43.

¹⁴⁷ R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, p. 43.

¹⁴⁸ Cf. A. GUTTMANN, *Sports Spectators from Antiquity to the Renaissance*.

¹⁴⁹ The first evidence we have for ladies being present at jousts is in literary sources in the mid-twelfth century; they are very rarely mentioned in historical evidence before the thirteenth: R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, p. 7.

¹⁵⁰ J. FROISSART, *Cronicles, selected, translated, and edited by Geoffrey Brereton, Harmondsworth*, p. 376–377 (libro IV, 1389–1400).

Addirittura, alcuni motivi romanzeschi storicamente poco plausibili, come quello del «torneo con la fanciulla in premio» vengono rievocati dal mondo romanzesco e trasposti in competizioni reali:

*«In 1281 a burger of Magdeburg sent invitations to the merchants of Goslar, Brunswick, &C., to come and try their knightly prowess, and he who excelled the rest was to receive as a prize a woman called Dame Feie. Troops of young men came to Magdeburg and were met by two 'constables' with spears outside the town. A 'gral', consisting of tents and a tree hung with the shields of the local champions, was arranged in a marsh. To touch one of these shields with a spear was a challenge to its owner. Somewhat inexplicably an old merchant from Goslar won Dame Feie, and magnanimously gave her so much money that she was able to leave her wild life for a respectable husband».*¹⁵¹

In un periodo più tardo, anche il motivo della «damsel in distress» rientra in un evento spettacolare di ispirazione romanzesca. Il passo d'arme della «bella pellegrina», tenutosi fra Calais e St. Omer nel 1449, si incentrava sul salvataggio di una fanciulla attaccata dai briganti mentre si recava in pellegrinaggio a Roma. Il cavaliere liberatore di turno, avrebbe poi dovuto farle da scorta fino alla meta del viaggio.¹⁵²

*
**

Le differenze fra le due epoche, tra il XII secolo e il periodo compreso tra i secoli XIII e XIV, sono evidenti. La dimensione spettacolare degli incontri di lotta tramandati dalle fonti storiche è stata profondamente rivisitata sulla scorta della tradizione cavalleresca arturiana, e in particolar modo, dal romanzo bretone antico-francese inaugurato da Chrétien de Troyes.¹⁵³ I duelli e i tornei storici, dal XIII secolo in poi hanno acquisito le proprietà degli agoni più celebri della letteratura, ricalcando talvolta meticolosamente i loro tratti caratteristici.

Il successo del *roman*, a partire da *Erec et Enide*, è stato quindi un vero spartiacque nel processo di definizione delle nuove tendenze agonali della società cavalleresca, sempre più dipendenti da logiche spettacolari, pubbliche e visuali. La forza trainante della letteratura cortese sulle usanze sportive e marziali della propria epoca ha reso i romanzi

¹⁵¹ Cf. R.S., LOOMIS, *Arthurian Influence on Sport and Spectacle*, p. 555.

¹⁵² Ivi. p. 556.

¹⁵³ Cf. R. BARBER, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*.

delle fonti inesauribili di ispirazione da imitare e rievocare nei minimi dettagli e ha determinato fenomeni degni di interesse, sia per il punto di vista storico che per quello letterario.

Un'ulteriore conferma della distanza delle consuetudini romanzesche dalle pratiche storiche coeve forse si può ricavare dalle stesse opere letterarie, in particolare, da alcune convenzioni poetiche della narrativa di corte. Al contempo, questo può servire a far luce sul grado di consapevolezza e intenzionalità dei narratori nei processi di trasformazione che essi hanno innescato nella cultura e nella società cavalleresca dei secoli a venire. Come si è anticipato all'inizio del paragrafo, si riscontra nel romanzo bretone una sovrapposizione tra il piano del presente e quello del passato, tra il mito, la storia e la quotidianità, al punto che la Francia del XII, nell'immaginario collettivo viene spesso fatta coincidere in modo anacronistico con l'epoca del regno arturiano (che secondo le teorie più recenti si dovrebbe ricondurre al V-VI secolo), con una serie di paradossi temporali e geografici.¹⁵⁴ Attraverso questa sua tendenza pervasiva, il genere romanzesco mira a operare una fusione sincretica tra realtà e finzione, qualcosa che permetta un'identificazione forte e profonda dell'uditorio e del pubblico con gli eroi e con le loro imprese. Ma anche così, in certi casi, i narratori non rinunciano a scostarsi momentaneamente dal filo principale del racconto, escono dal piano dell'affabulazione e della creazione poetica ed esprimono giudizi e considerazioni sul proprio tempo, principalmente attraverso l'utilizzo di formule fisse, clichés e stereotipi che appaiono a tutti gli effetti come dei luoghi comuni della letteratura di corte.¹⁵⁵ Uno dei topoi predominanti che accompagna l'intervento del narratore è la *laudatio temporis acti*. Con animo risentito e commosso, i poeti piangono sul passato abbandonandosi a un lamento per la degenerazione dei costumi che imperversa nel presente. Il ricordo di un tempo ormai trascorso, in cui era tutto più bello, si accompagna all'elogio delle antiche usanze, ad una tensione nostalgica e struggente verso un mondo che è definitivamente tramontato. La celebrazione della virtù cavalleresca si declina quasi statutariamente come nostalgia di un'epoca d'oro ormai svanita, come rimpianto dei bei tempi andati. L'espedito retorico della *laudatio*, rievocato costantemente e regolarmente in numerose opere, passa in rassegna vari temi della società coeva, e non manca di ripresentarsi anche a proposito della professione cavalleresca. Anche nel mestiere delle

¹⁵⁴ Cf. M. ROLLAND, *Re Artù*, p. 8.

¹⁵⁵ Cf. G. DUBY, *Guglielmo il Mareciallo*.

armi, sembra esserci una discordanza tra le consuetudini presenti e quelle passate, tra il vecchio modo di concepire la guerra, e la sua fisionomia moderna. I guerrieri dell'aristocrazia feudale coltivano ideali e interessi profondamente diversi dai loro antenati. Le loro abitudini non potrebbero essere più distanti dall'etica della cavalleria arturiana. Il loro modo di combattere si situa agli antipodi:

*Et a cel tans costume estoit
Que quant uns hom se conbatoit,
N'avoit garde que de celui
Qui faisoit sa bataille a lui.
Or va li tans afebloiant
Et cis usages decaant,
Que vint et cinc enprendent un;
Cis afaires est si comun
Que tuit le tienent de or mes.
La force paist le pré adiés;
Tos est mués en autre guise;
Mais dont estoit fois et francisse,
Pitiés, proece et cortoisie,
Et largece sans vilonnie;
Or fait cascuns tot son pooir,
Tot entendent decevoir. (Bel Inconnu, vv. 1067-1082)*

[ché a quel tempo vigeva la consuetudine / che allorché un uomo si batteva da solo / dovesse preoccuparsi solo di chi / si scontrasse con lui. / Ai nostri giorni di decadenza quest'uso si va perdendo, / sicché in venticinque si battono contro uno; / questo comportamento è così diffuso / che non v'è ormai chi non vi si conformi. / Le cesoie radono sempre l'erba del prato: / tutto è cambiato; / ma allora vigeva fedeltà e lealtà, / pietà, prodezza e cortesia, / ed elegante generosità; / oggi ciascuno fa ciò che vuole, / e tutti pensano solo ad ingannare.]

Un solo uomo fronteggia branchi di nemici, viene circondato da decine di avversari che lo assalgono all'unisono, sperando di abbatterlo con la forza del numero più che con le

proprie doti individuali. E nella decadenza del presente, come viene notato, comportamenti come questi sono all'ordine del giorno, conoscono una diffusione capillare. Gli atteggiamenti marziali anti-cavallereschi di cui si lamentano rassegnatamente i romanzieri sono perfettamente coerenti con le testimonianze storiche sul torneo del XII secolo. *Nell' Histoire de Guillaume le Marechal*, ad esempio, le schermaglie dei torneatori sono tutt'altro che scontri alla pari. Si ignora qualsiasi tipo di idealismo, puntando dritto al bottino e al guadagno ricavabile dal riscatto dei prigionieri catturati e dalle loro cavalcature. Non c'è ragione di dubitare che all'epoca del *Bel Inconnu* l'affrontamento ad armi pari, bilanciato ed equilibrato, non fosse affatto una moda diffusa e messa in pratica dai rappresentanti del ceto guerriero. Allo stesso modo, altri aspetti della professione guerriera si attirano le polemiche dei poeti di corte, autori dei primi romanzi. Una vena di nostalgia e rassegnazione percorre similmente uno dei capisaldi di queste opere, la corrispondenza tra armi e amore:

*Chevalier gabent mais d'amors
et tornent tout a jouglerie;
si fu peruec cevalerie
par amors primes maintenue
et avoee et retenue,
et furent par amor espris
d'aquerre honor et los et pris;
ce fu l'ocoisons premeraine. (Ille et Galeron, vv. 3915–3922)*

[I cavalieri ridono ormai delle pene d'amore / e trasformano il tutto in derisione; / tuttavia in origine la cavalleria / fu per prima sostenuta dall'amore / e protetta e accudita, / e furono da amore incoraggiati / a perseguire onore, lode e fama; / questa fu la loro prima motivazione.]

Anche alle sue radici, le più profonde, la vecchia cavalleria arturiana è lontana da quella del presente. La forza più potente che risiede alle fondamenta della sua esistenza un tempo era solo l'amore. Non esistevano cause superiori di altro tipo. L'eroismo era conseguenza di un sentimento e di un legame: in quel mondo perfetto ricordato dalle leggende, ogni impresa rispondeva al richiamo di Eros. Con il tempo, i guerrieri hanno mutato i loro scopi, hanno tralignato le proprie motivazioni, per badare agli interessi

personali e al proprio tornaconto. Il nuovo volto della cavalleria, disonorevole e decadente, non può che suscitare amarezza e delusione.

La nostalgia del passato è un tratto tipico ed essenziale del romanzo arturiano. Il sogno della cavalleria, si fonda sulla venerazione di un mondo antico, di un tempo lontano. Un mondo e un tempo mitico, ma creduto e percepito come una realtà. La storicità dell'età arturiana, infatti, non veniva mai messa in discussione nella cultura dell'epoca:

*«L'Artù dei romanzi non è mai stato considerato, nel Medioevo, un personaggio fittizio. L'Artù delle cronache, della mitologia celtica, delle Vite dei santi ed anche dei romanzi francesi è, per gli autori e per il loro pubblico di allora, un personaggio realmente esistito».*¹⁵⁶

Il culto della storia, così come quello del mito e della leggenda, non sono quindi aspetti distinti della mentalità cortese, che tende a far convergere le due cose con un sincretismo:

*«La leggenda non deve essere nettamente distinta dall'esposizione storica, dopotutto per la coscienza medievale queste si confondono».*¹⁵⁷

E la continua rievocazione di questa dimensione storico-legendaria viene associata con una proiezione all'indietro di una serie di valori e ideali che non fanno parte del proprio contesto di appartenenza, del tempo presente, e che nella lontananza del passato trovano una loro legittimazione incontestabile:

*«Nel Medioevo accade in senso specifico e particolare ciò che caratterizza in generale ogni rivendicazione storica di gruppi e individui, e cioè – come ritiene H. Oncken – la fantasia umana ha da sempre l'esigenza di rappresentarsi l'immagine ideale di ciò a cui si aspira nel presente come se si fosse già realizzata in un lontano passato».*¹⁵⁸

Confrontando le testimonianze storiche sui duelli e sui tornei con alcune convenzioni retoriche impiegate nella letteratura cavalleresca si potrebbe quindi concludere che la grande tematica romanzesca del connubio tra Ares ed Eros e la sua spettacolarizzazione

¹⁵⁶ M. ROLLAND, *Re Artù*. P. 7.

¹⁵⁷ E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca: ideale e realtà nei poemi della Tavola rotonda*, p. 10.

¹⁵⁸ Ibid.

e teatralizzazione nel nucleo ricorrente del combattimento osservato non avesse in realtà dei riscontri storici prima del suo successo letterario. I protagonisti dei romanzi bretoni non sono, relativamente a questi aspetti, degli avatar di dame e cavalieri del XII secolo. Spettatori e protagonisti degli eventi cavallereschi sono in origine molto più simili a quei personaggi delle leggende arturiane a cui si ispirano in maniera totalizzante i *romans* del XII secolo, ritenute figure con una propria consistenza storica veridica. Richiami mitici e universali della psiche umana hanno forse risvegliato l'interesse per queste tematiche e consuetudini, in un'epoca in cui era sentita la loro mancanza. Più che dal loro presente, l'ispirazione dei poeti cortesi, come si vedrà, è giunta dal passato, da un corredo di tradizioni, miti e leggende che risalivano a tempi molto più antichi. È data l'importanza esclusiva che ha ricoperto per il genere del *roman*, il tema del nesso primordiale tra armi e amore è stato il fulcro di questo ritorno al passato.

Le dame alle finestre

*Les puceles qui sont as estres
ont mout esgardé des fenestres
com Illes vait, com Illes vient,
com belement il se contient; (Ille et Galeron, vv. 2843 – 2846)¹⁵⁹*

Come una strofa di una composizione lirica, questi brevi versi si inseriscono nel lungo racconto di una battaglia. Sono un inserto poetico (sentimentale) incastonato nel bel mezzo di un'epica scena di guerra: il combattimento per l'assedio di una fortezza.¹⁶⁰ Dentro alle gallerie del castello (*estres*), forse dei ballatoi costruiti lungo il cammino di ronda, una schiera di giovani dame osserva la *performance* dell'eroe attraverso degli speciali visori, che vengono definiti delle «finestre». Agendo come dei dispositivi di intensificazione del sentimento, dei diffusori dell'emotività, le finestre aumentano la realtà del combattimento, lo arricchiscono di pregio e di attrattiva, lo rendono un evento perfetto e sublime. La visione dell'eroe in battaglia, polarizzata da queste lenti speciali, ha come effetto l'innamoramento immediato. In poco tempo tutte le fanciulle sviluppano un forte attaccamento per il combattente. Ai loro occhi il guerriero acquista un'avvenenza e un fascino irresistibili, la sua esibizione di lotta le accende di desiderio. Le «finestre del combattimento» producono una sorta di effetto pronubo, favoriscono e risvegliano in modo esponenziale un desiderio amoroso incontenibile. Quando termina la battaglia, l'eroe rientra nel castello e viene osannato e glorificato dalle dame, che cadono ai suoi piedi e confessano il loro amore per lui:

*Se il demorast .xv. jours,
ne fust pas sofraitex d'amors:
requis i fust de mainte amie.¹⁶¹(Ille et Galeron, vv. 3057–3059)*

¹⁵⁹ [Le fanciulle nelle gallerie / hanno osservato a lungo dalle finestre / come Ille va e come viene / come combatte con valore].

¹⁶⁰ La prima delle battaglie ambientate in Italia (VV. 2101–3050)

¹⁶¹ La stessa scena si ripete nel *Chevalier de la charrette*, durante il torneo di Noauz:

*Et les damoiseles disoient,
Qui a mervoilles l'esgardoient,*

[Se fosse rimasto là quindici giorni / non gli sarebbe mancato l'amore: / in molte si proposero come amiche.]

In poco tempo, l'eroe diventa un rubacuori circondato da uno stuolo di pretendenti che avanzano proposte d'amore e offerte di matrimonio.

L'appostamento di gruppi numerosi di damigelle alle finestre di un castello o di un palazzo, o di altri elementi architettonici, è una vera e propria scena topica del romanzo bretone, un luogo comune che accompagna i combattimenti cavallereschi, configurato come un modulo ricorrente e costante. L'introduzione del motivo nel dettato romanzesco è gestita da parte dei narratori con tecniche formulari e strutture parallele: coppie di versi legati sempre dalle stesse rime (*estres / fenestres, esgarde / garde*), verbi dello sguardo e della visione, intensità e *pathos* della scena, immagini cristallizzate e stereotipate. Nelle sequenze più lunghe e più estese, come quelle dei tornei, il *cliché* viene impiegato come un ritornello, come un refrain che intervalla varie unità di azione e che si inserisce tra la descrizione di un combattimento e la successiva, legandole tra loro come un filo conduttore:

Lors s'an retourne a la fenestre

Por les chevaliers esgarder.

(Chevalier de la Charrette, vv. 5928–5929)

[Alla finestra ancora va / I cavalieri ad ammirare.]

Come una sorta di *devise*, paragonabile al celebre binomio «*d'armes et d'amour*»,¹⁶² la costante della visione dalla finestra compare con le stesse modalità per annunciare quasi

Que cil les tolt a marier; (vv. 6005–6007).

[E le damigelle affermavano, / che a bocca aperta lo guardavano, /che ha tolto loro il maritarsi;]

¹⁶² Ovvero una formula stereotipata e ricorrente, costituita da elementi lessicali simili, utilizzata per introdurre il lettore (o l'ascoltatore) in una particolare atmosfera che per essere evocata, necessita di poche parole. La disposizione inconfondibile dei termini permette all'uditorio un'immediata identificazione della situazione che viene rievocata, con un riferimento inequivocabile a un immaginario condiviso da tutto il pubblico. «*Des marques spécifiques orientent immédiatement le public vers ce que la théorie de la réception a appelé un «horizon d'attente», en vue d'une intelligibilité plus précise et d'une meilleure appréciation esthétique*». M. STANESCO, *D'armes et d'amour*, p. 325.

L'interdipendenza tra la *devise* e il suo orizzonte d'attesa è fondamentale:

«*La devise est le lieu géométriques des convergences d'un sens fixé par une tradition avec sa reconnaissance par le lecteur.*» Ivi, p. 326

«*Elle introduit une atmosphère, appelle un contenu littéraire immédiatement perceptible, fonde poétiquement une situation. Elle suscite dans l'esprit du lecteur un réseau d'associations, de résonances,*

sempre la nascita di un amore. La sua versione più celebre, più poetica, è quella del *Chevalier au lion*:

*Et messire Yvains est ancor
A la fenestre, ou il l'esgarde;
Et quant il plus s'an done garde,
Plus l'ainme, et plus li abelist.
(Chevalier au lion, vv. 1418–1421)*

[Messer Ivain la osservava / sempre dalla finestra; / e quanto più l'osservava, / tanto più l'amava, e più gli piaceva.]

*An ce vouloir l'a Amors mis
Qui a la fenestre l'a pris; (vv. 1425–1426)*

[Gli ispirava questo desiderio Amore, / che l'aveva conquistato alla finestra;]

Yvain osserva la sua futura sposa da una finestrella mentre è intrappolato all'entrata del castello della fontana. Incantato dalla bellezza della dama, mentre lei si dispera per la perdita improvvisa del marito, il cavaliere, immerso in una profonda contemplazione dei suoi gesti e delle sue sembianze, si innamora istantaneamente.

La visione d'amore ha una durata e un'intensità straordinaria. La scena osservata, qualunque essa sia, (la disperazione della dama in lutto, la *performance* guerriera dell'eroe) è allo stesso tempo dilatata e sublimata. Vista attraverso il filtro ottico incluso nella finestra subisce un rallentamento e una dilatazione temporale. Si svolge in modo asincrono, con un ritmo diverso rispetto a quello abituale della narrazione. L'evento osservato è come escluso e isolato da tutto il contesto esterno che lo circonda (il corteo funebre per il cavaliere ucciso, la battaglia sotto alle mura del castello) e viene trasportato in una dimensione alternativa, dominata da toni lirici e da sfumature

un champ d'évocation spécifique, parce qu'elle se réfère non seulement à son contexte immédiat, mais surtout à l'antécédence d'un donné littéraire facilement identifiable». Ivi, p. 328

poetiche. La durata prolungata e l'espansione temporale abnorme delle visioni viene usualmente marcata con delle espressioni che indicano la continuità dei gesti e delle azioni (*ancor; et quant il plus s'an done garde, plus l'ainme; ont mout esgardé*), che segnalano un'estrazione dal ritmo narrativo consueto, e una velocità diversa di scorrimento delle scene. Contemporaneamente, la visione al rallentatore è sempre infusa di un pathos straordinario. La scena sprigiona una bellezza sublime, una meraviglia e una dolcezza fuori dal comune. Scompare qualsiasi accento tragico ed epico; tutto avviene all'insegna del fascino, dell'intimità, del sentimento.

L'innamoramento di Yvain è uno dei passi più intensi di tutta l'opera di Chrétien, il prologo poetico dell'amore più sofferto di cui racconta. Ma si tratta di una singolare eccezione: è uno dei pochi casi in cui alla finestra si trova un uomo. Salvo rare eccezioni in cui un pubblico indistinto utilizza le finestre come *device* visuale (e soprattutto in occasione dei combattimenti), questa funzione è sempre di pertinenza della donna. Le finestre sono oggetti tipici femminili, strumenti che dipendono dal ruolo della femminilità, a cui sono legati i loro significati più profondi. Allo stesso tempo, sono unite saldamente, con la frequenza più alta, agli eventi di lotta cavalleresca. In alcune battaglie, in vari tornei e in molti duelli, i supporti rialzati e le postazioni sopraelevate allestite per l'ammirazione del combattimento non bastano. La maggior parte delle volte gli elementi più determinanti per la visualità della lotta sono proprio le finestre, con la funzione arricchente e intensificante che producono sullo sguardo. Nei romanzi arturiani le finestre sono oggetto di una proliferazione, intervengono con assiduità in svariate occasioni ma soprattutto sono sempre inserite negli snodi cruciali della storia. I due temi fondamentali di questo genere, l'innamoramento e la guerra, sono puntualmente contrassegnati, e anzi, a volte identificati dalla comparsa della finestra sulla scena. Yvain e Laudine, Lancillotto e Ginevra, Cligés e Fenice. In queste coppie l'amore ha preso forma grazie alla funzione mediatrice della finestra. E le ultime due sono state forgiate su un campo di battaglia.¹⁶³ Si tratta quindi di un oggetto che possiede un ricco corredo simbolico e che si pone come una frontiera tra dimensioni diverse: quella narrativa e quella lirica, quella dell'azione e quella del sentimento, quella maschile e quella femminile, quella della guerra e quella dell'amore.

¹⁶³ Quest'ultima osservazione vale anche per la coppia Erec-Enide.

Visioni leggendarie

Altre due sfere sono tenute insieme dalla mediazione della finestra: quella mondana e quella oltremondana. L'insieme di significati che contraddistingue gli strumenti ottici dei romanzi cavallereschi può essere compreso meglio alla luce delle tradizioni e dei modelli su cui si installano queste opere. Alcuni episodi romanzeschi in particolare sono stati rielaborati in modo più approssimativo dai narratori e mantengono dei tratti distintivi che fanno trasparire le loro configurazioni più antiche. Sul finire del *Conte du Graal*, si assiste a un episodio di notevole interesse, la versione più sontuosa e arcaizzante del *cliché* degli sguardi femminili.

Un castello di fattura straordinaria compare di fronte al protagonista della storia:

*Li chastiax sist sor la faloise
et fu fermez par tel richesce
c'onques si riche forteresce
ne virent oel d'ome qui vive,
que sor une roche naïve
avoit un palés bien asis,
qui estoit toz de marbre bis.
El palés fenestres overtas
ot bien .V.C., et cent couvertes
de dames e de dameiseles
qui esgardoient devant eles
les prez et les vergiers floriz.
Les dameiseles de samiz
furent vestues, les plusors;
bliauz de diverses colors
et dras de soie a or batuz
avoient les plusors vestuz.
Ensi les puceles s'esturent
as fenestres et si parurent*

lor chief luisant et lor gent cors

si qu'an les veoit par defors

des les ceintures en amont.

[il castello è situato sulla scogliera e costruito con tale ricchezza che occhi di uomo mai videro una così ricca fortezza: il palazzo era posto molto bene sulla roccia, tutto di marmo grigio. Il palazzo aveva cinquecento finestre aperte alle quali erano affacciate dame e damigelle che guardavano davanti a loro i prati e i verzieri fioriti. La maggior parte delle damigelle erano vestite di velluto, altre erano vestite di tuniche di seta di vari colori, la maggior parte intessute d'oro. Così le fanciulle stavano alle finestre, e le loro teste lucenti e i loro gentili corpi apparivano in modo che dal di fuori si vedevano dalla cintura in su.]

Un'architettura come questa, più che una fortezza militare, ricorda un fastoso palazzo, una dimora lussuosa e sfarzosa costruita per impressionare, per essere vista, e allo stesso tempo per vedere. La moltiplicazione delle finestre sulla facciata ha un effetto mesmerizzante, suscita un senso di meraviglia e di stupore. Ma queste gallerie interminabili hanno uno scopo più importante, sono dotate di una funzione telescopica, sono dei micro-osservatori progettati per ospitare un'immensa quantità di spettatori, o meglio, di spettatrici. Una gigantesca schiera di damigelle dall'aspetto incantevole e luminoso, vestite con splendidi abiti di pregio con ricami in oro, sono affacciate alle finestre, congelate nell'attesa perenne di un evento. Le dame alle finestre sono cinquecento, tutte identiche le une alle altre. Una quantità enorme che supera di gran lunga anche i più numerosi gruppi di spettatrici presenti sulle mura delle città durante le grandi battaglie e che è in grado di assemblare un gigantesco fascio di sguardi femminili, tutti sincronizzati e rivolti verso un unico obiettivo. La scena è totalmente inverosimile e appare come un'esagerazione iperbolica se paragonata a tutte le altre rappresentazioni di un pubblico collettivo. Ma in questo caso (che ha più di qualcosa in comune con molti altri), si tratta di un pubblico *sui generis*, che risponde a dei principi particolari, comprensibili solo alla luce dei modelli su cui è basato.

Presentato come uno dei tanti castelli in cui staziona l'eroe nel corso delle sue avventure, questo «palazzo delle cinquecento finestre», noto anche come «la Roche de Canguin» o «il Castello delle donne», è un luogo molto più caratteristico e con una storia più antica, un'architettura meravigliosa catapultata nell'universo cavalleresco dal vecchio mondo delle leggende bretoni, in forma pressoché inalterata. Il mitico viaggio dell'eroe verso un'isola o una terra popolata di sole donne è un motivo frequente in

alcune delle fonti che hanno ispirato le *locations* meravigliose della letteratura cavalleresca.¹⁶⁴ Il castello circondato dall'acqua (come un'isola), negli antichi racconti, è il presidio di un paese oltremondano abitato da esseri meravigliosi e fatati.

«Meraviglie» come queste, sopravvissute e tramandate oralmente hanno viaggiato sulle ali della tradizione popolare per tempi lunghissimi, percorrendo probabilmente distanze millenarie. In forma scritta si sono conservate in maniera autentica solo occasionalmente. Fuori dalle opere della cultura antico-francese, ne sono rimaste delle tracce nella letteratura mediolatina della stessa epoca:

43. De fenestribus in quibus apparent domine

*In regno quoque Arelatensi et prouincia Aquensi, tradunt esse rupem in cuius arduitate, ad instar parietis per fenestras intercisi, a longinca uia transeuntibus domine due uel plures apparent, inuicem, ut assimilant, colloquentes ac mutuo risu sibi applaudentes. He subsistentibus a remotis uidentur speciose, iocunde, ac delicias; accedentibus autem uisio penitus euanescit in fabulam.*¹⁶⁵

43. Le finestre a cui appaiono signore

Sempre nel regno di Arles, nella provincia di Aix, si dice che esista una rupe nella cui parete a picco, come in un muro aperto da finestre, appaiono a coloro che passano di lontano due o più signore che sembrano conversare tra sé e risponderci plaudendo con reciproco sorriso. A chi le vede di lontano queste signore sembrano belle, amabili, piene di attrattive, ma se ci si avvicina la visione subito svanisce come in sogno.

La posizione della parete con le finestre su una rupe o una scogliera corrisponde alla descrizione del Castello delle donne. La bellezza e l'opulenza delle fanciulle è un altro tratto in comune. Si tratta senz'altro della stessa leggenda. Ma con un dettaglio in più. La consistenza onirica della visione, che svanisce all'improvviso al visitatore comune che si avvicina troppo. L'accesso ai regni meravigliosi oltremondani è riservato ad un eroe predestinato, come il Galvano del *Conte du Graal*.

Seguendolo nel suo viaggio dopo il suo ingresso nel castello delle donne, si incontrano altri prodigi, ricchi di insoliti particolari descritti con cura dal narratore:

¹⁶⁴ Cf. R.S. LOOMIS, *Gauvain at the castles of ladies*, in *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*. Secondo la classificazione di Aarne-Thompson-Uther, *The types of international folktales* si tratta del motivo F112: Journey to Land of Women.

¹⁶⁵ Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, parte III, 43.

*au chief desus avoit verrieres
si cleres, qui garde i preïst,
que par mi le voirre veïst
toz ces qui el palés antrassent
et par mi la porte passassent.
Li voirres fu painz a colors,
des plus beles et des mellors
que l'an poïst dire ne fere.*

(...)

*El palés ot fenestres closes
bien .IIII.C., et cent overtes. (Conte du Graal, vv. 7468-7479)*

[Sopra c'erano dei finestroni con vetri così chiari che, chi ci avesse guardato, attraverso ai vetri avrebbe potuto vedere tutti quelli che entravano nel palazzo e passavano attraverso la porta. I vetri erano tinti dei colori più ricchi e più belli che si sappia immaginare o fare;(...) Nel palazzo c'erano quattrocento finestre chiuse e cento aperte.]

*Se vos voient eles mout bien
par mi les fenestres verrines,
les dameiseles, les reïnes
et les dames, se Dex me gart,
qui sont es chanbres d'autre part. (Conte du Graal, vv. 7530-7534)*

[...vi vedranno bene dalle vetrate delle finestre le fanciulle e le regine e le dame, (...) che sono nelle camere.]

Il castello delle donne, o meglio delle fate, è fatto di vetro,¹⁶⁶ splendidamente colorato e dipinto. La trasparenza delle vetrate permette di vedere ovunque. Vengono di nuovo

¹⁶⁶ ATU F222.3: Fairy castle of Glass. L'apparizione iniziale delle fanciulle fatate (confermata dall'aneddoto del *Libro delle meraviglie*), identiche nell'aspetto e nelle movenze, a questo punto può

menzionate le finestre e le dame, ma questa volta si dice chiaramente che queste osservano attraverso dei vetri.

La descrizione contrasta con qualsiasi testimonianza storica o archeologica relativa ad architetture castellari di età feudale. L'impiego del vetro nei castelli all'epoca era limitato al minimo, oltre che per ragioni di costi, per motivi strutturali. Le finestre erano poche e di piccole dimensioni. La realizzazione di aperture troppo grandi e l'utilizzo di materiali fragili non si accordava con la funzione difensiva propria delle fortezze militari, il criterio costruttivo principale che era alla base della loro morfologia.¹⁶⁷

*«Le finestre sono aperture molto più alte che larghe, sormontate da una volta, scavate nello spessore del muro come le feritoie e precedute da una panca di pietra dove ci si siede a conversare o a guardar fuori. Raramente chiuse da vetri – un materiale costoso e riservato alle chiese – sono munite di piccole griglie di giunco o di metallo oppure da una tela cerata o da un foglio di pergamena oleata inchiodato su un telaio».*¹⁶⁸

Presentare architetture lussuose e meravigliose come quelle appena viste, dove ogni cosa è realizzata con i materiali più rari e preziosi conosciuti all'epoca, utilizzati a profusione senza badare al risparmio, oltre a denotare un totale disinteresse per una scrittura realistica puntata ad una ricerca di verosimiglianza, significa creare i presupposti per un distanziamento deliberato e accentuato dai riferimenti della vita quotidiana del tempo, ma anche rendere possibile un avvicinamento ai suoi desideri. La scarsità dell'uso del vetro per la realizzazione delle finestre negli edifici militari potrebbe essere compensata dal suo utilizzo smodato nei castelli della letteratura arturiana, anche di quelli in cui non viene espressamente riferito. Questo materiale doveva avere un valore particolare agli occhi dei contemporanei: una sostanza eterea e trasparente che viene attraversata dalla luce, e che la riflette. Il suo utilizzo nell'architettura sacra è indice di per sé del prestigio simbolico che gli veniva riservato.

essere vista alla luce di un altro motivo ricorrente, ATU F239.2: Fairy women identical in form and feature.

¹⁶⁷ Cf. M.STANESCO, *Une architecture féerique: le palais aux cent/ mille fenêtres*. Diversamente dai castelli della stagione aurea del romanzo bretone, quelli di età feudale tendevano a impedire la comunicazione con l'esterno, per motivi di sicurezza, e per schermarsi più efficacemente dagli attacchi. Opere come l'*Historia regum britanniae* e il *Roman de Brut* di Wace riproducono più fedelmente le caratteristiche morfologiche dei veri castelli, baluardi di un mondo instabile e minaccioso. Cf. F. LE SAUX, *Un monde sans fenêtres ? De l'Historia Regum britanniae au Brut de Layamon*, p.305.: «La fenêtre est un lux que seule peut se permettre une société prospère et en paix».

¹⁶⁸ . M.PASTOUREAU, *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della tavola rotonda*, p. 74.

Forse decorare i castelli e i palazzi romanzeschi con finestre di vetro significa impreziosire e adornare i luoghi dell'avventura cavalleresca, ma anche nobilitare e sublimare ulteriormente alcuni dei momenti più importanti della vita del cavaliere, come quelli che vedono la nascita dei suoi sentimenti. I *devices* della visione infatti sono tendenzialmente inseriti in dei punti strategici dei racconti, che marciano degli avvenimenti cruciali nelle vicende sentimentali dei protagonisti, e si intonano alla perfezione con la tonalità lirica che domina in queste circostanze.¹⁶⁹ I nuclei poetici che sono inseriti nel romanzo combaciano con dei momenti privilegiati: quelli in cui gli amanti si vedono per la prima volta, quelli del lamento d'amore, quelli di una loro *reunion* o della loro separazione.¹⁷⁰

Oltre ad avere un ruolo privilegiato nella cultura materiale dell'epoca, il vetro è un elemento essenziale delle strutture narrative e delle logiche interne di molti racconti tradizionali. Storie provenienti da tutto il mondo e separate tra loro da grandi distanze di tempo (dall'Egitto del secondo millennio a.C. all'Europa del XIX e XX secolo) hanno al centro della loro trama la cosiddetta «prova della montagna di vetro». Questo tipo narrativo – ATU 530: *The glass mountain*¹⁷¹ – di cui sono state collezionate un'infinità di varianti e rielaborazioni raggruppabili in famiglie tematiche che condividono intrecci affini e motivi simili, la vicenda del protagonista culmina con una prova impossibile, superabile solo con il supporto di uno speciale aiutante (*supernatural helper*): la scalata di un monte di vetro, o, in certe versioni, di una torre o di un'altra struttura verticale su cui si aprono una o più finestre di ingresso, ai piani più alti. In queste storie, la montagna e la torre sono un caposaldo di un regno lontano, un altro mondo che attira l'eroe del racconto in attesa della sua affermazione, destinazioni di un viaggio e luoghi del compimento di un'impresa. Proprio questo nucleo tematico, di antichissima tradizione e con una diffusione sterminata testimoniata da un'enorme quantità di ecotipi, potrebbe essere alla base dell'episodio del palazzo delle cinquecento finestre, forse nient'altro che la versione cortese di una montagna di vetro.¹⁷² Un ciclopico palazzo costituito quasi del tutto da finestre, da immense vetrate trasparenti che permettono di

¹⁶⁹ Cf. E. VANCE, *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes*.

¹⁷⁰ «De tels moments correspondent souvent à ce que les théoriciens médiévaux appellent les «degrés» ou «stations» d'amour, et ils se rencontrent dans toute la littérature narrative courtoise du Moyen-Âge». E. VANCE, *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes*. p. 547

¹⁷¹ AARNE-THOMPSON-UTHER, *The types of international folktales*.

¹⁷² Questa è la tesi espressa nell'articolo di M. STANESCO, *Une architecture féerique: le palais aux cent/ mille fenêtres*.

vedere ovunque somiglia sicuramente a una montagna fatta di vetro; nel *Conte du Graal* si trova anche un cursorio riferimento a una progressione verticale della struttura:

*Se nus i voloit rien forfaire,
ja ne fineroient de traire
ne ja ne seroient lassees (Conte du Graal, vv. 7273-7275)*

[«Se qualcuno tentasse di scalarlo, quelle armi non cesserebbero di tirare e non sarebbero mai stanche»]

Ma nonostante questo, non viene intrapresa nessuna scalata. Per l'eroe sono previste altre prove da svolgere nei pressi del castello, tra cui anche un duello cavalleresco. Negli altri romanzi, i manieri che includono degli osservatori a forma di finestra sono sempre correlati con degli *exploits* di genere marziale.¹⁷³ Si coglie quindi un'importante differenza. Il cimento impossibile dell'eroe della tradizione folclorica viene rimpiazzato nel romanzo bretone dalla prova del combattimento: a volte un duello, a volte un torneo, più raramente la battaglia nei pressi di un castello. Al centro dell'attenzione, nelle arene e nelle pianure che si possono osservare dalle finestre, sono dei cavalieri impegnati nella lotta. Il palazzo delle cinquecento finestre viene rifunzionalizzato proprio a questo scopo, appena pochi versi dopo la sua comparsa in scena: da un'apparizione fantastica e meravigliosa permeata di un'atmosfera di incanto, diventa il monumentale osservatorio di uno spettacolo cavalleresco:

*«que biaux poindres et biaux eslais
feroiz ja devant les puceles
qui de la sont cointes et beles
apoiees a ces fenestres.
Por vos lor abelist li estres
et por vos venues i sont. (Conte du Graal, vv. 7068-7071)*

¹⁷³ Cf. Il combattimento di Yvain al castello di Noroison; i duelli di Lancillotto e Meleagant.

[*Che belle cariche e che begli assalti / compirete davanti alle fanciulle / che son laggiù, eleganti e belle / appoggiate a quelle finestre. / Per voi prendono piacere a stare in questo luogo, / per voi vi son venute*]

A questo punto, entrano in gioco i meccanismi consolidati. Il combattimento osservato dal pubblico femminile fa esplodere l'amore delle dame per il guerriero. La visione dalle finestre catalizza i sentimenti e induce un innamoramento istantaneo, che viene espresso dopo poco tempo, generalmente con delle offerte di matrimonio. L'eroe, una volta guadagnato l'amore, deve decidere se sposarsi e interrompere (almeno temporaneamente) la sua erranza e la sua carriera cavalleresca, oppure se rifiutare le proposte e riprendere il cammino verso la prossima avventura.¹⁷⁴ Al termine della prova, gli antichi modelli e le nuove sperimentazioni del romanzo si ricongiungono e tornano a convergere: la struttura tipicamente folclorica della *queste*, scandita da un'alternanza di prova e ricompensa finale si riattiva con il raggiungimento dell'apoteosi tramite l'innamoramento e il matrimonio.¹⁷⁵ La prova da superare e la conquista finale della felicità sono quindi gli estremi fissi e invariabili dell'ossatura che il romanzo eredita dalla tradizione. Le modalità e la natura della prova sono però totalmente ridefinite: vengono riambientate nell'alveo della cultura cavalleresca e dotate dei suoi riferimenti inequivocabili – i castelli di età feudale, i duelli e i tornei, la visione cortese dei sentimenti personali.

Oltre ai *plot* dei grandi tipi, diversi motivi folclorici si distinguono per un'attenzione verso materiali insoliti e oggetti meravigliosi. Alcuni personaggi della tradizione popolare utilizzano (e si identificano per) oggetti e strumenti con una composizione vitrea o cristallina. Scarpe di vetro, navi di vetro, libri di vetro, bare e ponti di cristallo, sono alcuni esempi.¹⁷⁶ Le dotazioni speciali e meravigliose degli eroi e dell'eroine del folclore sono dei *trademarks*, oggetti unici che segnalano la natura straordinaria di chi li possiede, e i loro legami con i territori oltremondani.

¹⁷⁴ Alcuni romanzi hanno uno sviluppo lineare e riservano alla conclusione lo stato di pienezza che deriva dal superamento di una serie di prove. In altri casi bastano poche avventure per garantire l'apoteosi, che successivamente si esaurisce e dà il largo ad una nuova sequenza, speculare alla prima (Erec et Enide, Yvain). In altri ancora singole avventure garantiscono di per sé una ricompensa, ma questa viene rifiutata dal protagonista, che con un processo di dilazione, rinvia il momento dell'apoteosi.

¹⁷⁵ A cui si associano una serie conseguenze, come l'acquisizione di beni, terre e proprietà, la giurisdizione di un feudo o di un regno, la signoria di un castello.

¹⁷⁶ ATU F823.2: Glass shoes; ATU F841.1.14: Glass ship; ATU F842.1.1: Crystal (glass) bridge; ATU F852.1: Glass coffin; ATU F883.1: Book of glass.

In un genere letterario che mantiene legami forti con la narrativa popolare tradizionale, alcuni di questi significati forse sono rimasti attivi e produttivi. La magia del cristallo e del vetro potrebbe avere un ruolo rilevante anche nei romanzi arturiani, e contribuire a far luce su molti aspetti altrimenti difficilmente razionalizzabili. La composizione vitrea delle finestre, per esempio, segnerebbe una separazione tra il mondo dell'eroe e quello dello spettatore. Tutte le volte che lo sguardo di un personaggio è mediato da un *device* visuale, una frontiera trasparente e invisibile separa i protagonisti della storia, attori e spettatori. Essi comunicano tra loro con la vista, ma in realtà, appartengono a mondi diversi. Una finestra che agisce come barriera e confine tra dimensioni distinte si ritrova in diverse occasioni. La più emblematica è quella che separa Lancelot e Ginevra nel *Chevalier de la Charrette*¹⁷⁷:

*Et la reine une fenestre
li mostre a l'uel, non mie au doi,
Et dit: «Venez parler a moi
A cele fenestre anquenuit,
Quant par ceanz dormiront tuit»
(Chevalier de la Charrette, vv. 4516–4520)*

[A una finestra lei gli fa / cenno con l'occhio, non col dito: / «A parlarmi – dice – v'invito / a quella finestra a quell'ora / che dormiranno tutti...]

*Par cele fraite isnelemant
S'an passe et vet tant que il vient
A la fenestre, et la se tient
Si coiz qu'il n'i tost n'esternue,
Tant que la reine est venue
En une molt blanche chemise;*

¹⁷⁷ Vero *leitmotiv* di tutto il romanzo, l'immagine della finestra campeggia su tutti gli incontri dei due amanti, tanto che Lancillotto è stato definito «chevalier de la fenêtre». Gli episodi più notevoli sono ripercorsi e interpretati in H. ROBERTS, *Lancelot par la fenêtre : la dégradation de l'idéal chevaleresque dans Le Chevalier de la Charrette* .

(...)

Quant Lanceloz voit la reïne

Qui a la fenestre s'acline,

Qui de gros fers estoit ferree,

D'un dolz salu l'a enerree,

Et ele un autre tost li rant,

Que molt estoient desirrant

Il de li et ele de lui.

(Chevalier de la Charrette, vv. 4584–4599)

[Per la breccia velocemente / se ne passa e va finché viene / alla finestra, e là si tiene / zitto, non tossisce o starnuta, / finché la regina è venuta, che una bianca camicia veste; (...) Quando lui vede la regina / che dalla finestra s'inclina, / che di grosse sbarre si sbarra, / dolce un saluto per caparra / le dà, che lei presto gli ha reso, / perché un gran desiderio ha preso / lui de lei e così lei di lui.]

Nel romanzo cavalleresco, come nelle antiche leggende arturiane, i confini tra i mondi sono sottili e instabili. Le barriere che separano le diverse realtà sono sfumate, evanescenti; è facile trasferirsi in un lontano regno meraviglioso, e altrettanto facile fare ritorno al mondo ordinario. Lo statuto dei personaggi stessi è nebuloso, confuso e transitorio, difficile da afferrare. I cavalieri sono spesso paragonati a degli eroi fiabeschi, hanno le loro stesse sembianze e compiono le loro stesse prove; ma altre volte agiscono e parlano come dei veri cavalieri del XII secolo. Le dame di cui si innamorano, non sempre si comportano come tali; spesso hanno l'aspetto, i modi e le premure delle fate. In questi amori di confine, mediati da barriere fluide e trasparenti, non è semplice capire chi appartenga a quale realtà. Tutto si confonde, i ruoli si invertono, si scambiano continuamente. Ci si osserva da lontano, in silenzio, senza potersi raggiungere.

Li chevaliers de la fenestre

Conut que c'estoit la reïne;

De l'esgarder onques ne fine

*Molt antentis, et molt li plot,
Au plus longuemant que il pot.
Et quant plus ne la pot veoir,
Si se vost jus lessier cheoir
Et trebuchier a val son cors;
(Chevalier de la Charrette, vv. 562–569)*

*[Il cavaliere alla finestra / la regina in lei ravvisò; / di contemplarla non cessò / tutto assorto,
con gran piacere, / per quanto la poté vedere. / E quando non la vide più, / fu sul punto di cader
giù / e precipitare di là]*

Si concepiscono desideri irrealizzabili.

*Li uns pres de l'autre se tret,
Et andui main a main se tienent.
De ce que ansamble ne vienent
Lor poise molt a desmesure,
Qu'il an blasment la ferreüre.
(Chevalier de la Charrette, vv. 4602–4606)*

*[Vicino l'un l'altro s'è fatto, / e le mani insieme congiungono, / ma a star di più insieme non
giungono, / e spiace loro a dismisura, / e ne incolpan la ferratura.]*

Ma poi, con estrema facilità le distanze si annullano, le frontiere crollano e si oltrepassano, qualsiasi desiderio, che fino a un attimo prima era confinato nel mondo del sogno, sostenuto solo dalla vaghezza della visione, diventa improvvisamente realtà.

*As fers se prant, et sache, et tire,
Si que trestoz ploier les fet
Et que fors de lor leus les tret.
(Chevalier de la Charrette, vv. 4646–4648)*

[Prende i ferri, dà una scrollata, / tira e tutti li piega, e fuori / li estrae dal muro via dai fori].

La fenestre n'est mie basse,

Neporquant Lanceloz i passe

Molt tost et molt delivremant.

(Chevalier de la Charrette, vv. 4657–4659)

La finestra non era bassa; / pure, Lancillotto ci passa / presto, da nulla ostacolato.

Visioni ristrette. La dama alla finestra

Un pubblico femminile numeroso si presta meglio a instaurare legami effimeri e di poca consistenza, ch  non altro. L'innamoramento repentino durante la battaglia somiglia pi  a una sbandata, a un'infatuazione alimentata da un desiderio frivolo. I sentimenti concepiti in queste occasioni non sono destinati a durare. In sostanza, il legame dell'eroe con le schiere di dame appostate alle finestre si consuma e si esaurisce all'interno dell'esibizione guerriera. Il desiderio rarefatto e disperso del combattente osservato da centinaia di dame, si condensa e si intensifica enormemente con l'individualizzazione del pubblico. Con il passaggio dal gruppo indistinto all'osservatore singolo, i sentimenti guadagnano profondit .¹⁷⁸ Se ci  che importa   un'unica donna, una in particolare, il combattimento osservato dalla finestra segna l'inizio di un grande amore.

A une fenestre est assise

Ou molt se delite asseoir,

Por ce que d'iluec pot veoir

Celui qui son cuer a repost,

N'ele n'a talant que l'en ost

Ne ja n'amera se lui non;

(...)

Par la fenestre esgarde hors

Les escuz ou reluiet li ors

Et cez qui a lor cos les portent,

Qui au behorder se deportent.

¹⁷⁸ Nelle scene incentrate su una comunicazione visiva limitata a due personaggi si coglie un'altra importante differenza rispetto alle tendenze dei modelli analizzati: all'interno di quelle stesse strutture che sono il simbolo della prova (i corrispondenti cavallereschi della montagna di vetro) palazzi meravigliosi, castelli e fortezze, torri ma anche tribune lignee e logge costruite in occasione di alcuni tornei, le eroine destinate a unirsi agli eroi arturiani non sono congelate in attesa degli eventi e non scompaiono sullo sfondo. Sono invece profondamente partecipi del corso della lotta, sono ritratte nelle loro azioni e nei pensieri e i loro interventi influiscono sugli esiti degli affrontamenti. Le finestre montate sui vari supporti permettono una comunicazione intensa, che ha dei risvolti considerevoli sulla psicologia dei cavalieri, tanto all'interno della prova di lotta, quanto nella lunga durata del racconto.

(Cligés, vv. 2876–2881, 2887–2890)

[Si è seduta ad una finestra / dove le piace molto stare / perché da lì può vedere / quello che ha rapito il suo cuore, / ma lei non vuole che glielo ridia, / non amerà se non lui; (...) Dalla finestra guarda fuori / gli scudi dove brilla l'oro / e coloro che li indossano / e si divertono a giostrare.]

Seduta alla sua finestra, Fenice volge gli occhi sulle due squadre; seicento cavalieri si affrontano in un torneo che, inconsapevolmente, è stata lei stessa a provocare.¹⁷⁹ È una vista spettacolare: le luci e i colori delle armi, la destrezza dei guerrieri a cavallo... ma la finestra a cui è affacciata le mostra un solo cavaliere. Il campo si restringe, la visione si concentra sulla figura dell'amato; tutto il resto scompare.

*Mes son pansé et son esgart
A trestot mis a une part,
Qu'an nul autre leu n'est pansive;
A Cligés esgarder estrive,
Sel siust des ialz, quel part qu'il aille.
(Cligés, vv. 2891–2895)*

[Il suo pensiero e il suo sguardo / Sono fissi da una parte, / non le interessa altro luogo. / Cerca di guardare Cligés, lo segue / Con gli occhi ovunque vada.]

Nel vivo del torneo, Cligés si esprime al massimo delle sue abilità. Sotto lo sguardo vigile della dama il cavaliere combatte in maniera eccezionale, «fa meraviglie»: disarciona per ben due volte il nipote del duca di Sassonia; abbatte da cavallo qualsiasi altro partecipante che intralci il suo percorso:

¹⁷⁹ Il pretesto del torneo è lo sdegno del messaggero ducale sassone che viene ignorato da tutta la corte imperiale mentre comunica una rivendicazione da parte del suo signore della stessa Fenice, secondo i patti, sua promessa sposa. Come si vedrà, il vero motivo per cui questo torneo esiste, e viene narrato, è un altro: creare una circostanza adatta per far fiorire l'amore tra i due protagonisti.

*Qui bien voient que par enor
N'en istront huimés de l'estor;
Car d'aus n'i a nul si vaillant,
Se Cligés le vient consuiant,
Qu'es arçons devant lui remaingne (Cligés, vv. 2921–2925)*

[Vedono che non usciranno / quel giorno con onore dallo scontro; / non c'è nessuno così valoroso / che possa rimanere in arcione / se Cligés lo va ad assalire.]

Infine, presso un guado, fa sprofondare in acqua diversi avversari, tra cui lo stesso messo ducale, umiliandolo pubblicamente per la terza volta¹⁸⁰. Nel corso di queste esibizioni marziali, tramite lo sguardo, si crea un contatto profondo tra la dama e il cavaliere. Si costruisce un legame che dagli occhi porta direttamente all'anima. Il coraggio e il valore, da qualità visibili vengono sublimati e poetizzati al punto di diventare qualcosa di profondamente immateriale.

*Et cil por li se retravaille
Del behorder apertemant,
Por ce qu'ele oie seulemant
Que il est preuz et bien adroiz; (vv. 2896–2899)*

[Per lei lui si affanna / a giostrare con abilità / perché senta soltanto / che è coraggioso e valoroso;]

L'esibizione guerriera si trasforma in poesia, in un'arte performativa che serve per esprimere delle emozioni, per far «sentire». Ascoltato con il «cuore», con la profondità dell'anima, il combattimento diventa una canzone d'amore.

¹⁸⁰ Nel torneo si inaugura anche la rivalità tra il duca di Sassonia, rappresentato dal nipote, e Cligés, entrambi pretendenti di Fenice.

Si li es tart que ele en oie

Chose de coi ses cuers ait joie. (vv. 2885–2886)

[non vede l'ora di ascoltare / qualcosa di cui esser lieta.]

Dopo che i giochi si sono conclusi, il cavaliere si dirige verso la postazione dell'amata. La *joie* che invade il cuore della dama è la stessa che prova anche lui, appena terminati gli assalti. Nei pressi di una porta, si consuma l'ultimo scambio di sguardi

Et Cligés a joie retorne;

De deus parz le pris en aporte

Et vint tot droit a une porte

Qui estoit voisine a l'estage,

Ou cele estoit qui le passage

A l'entrer de la porte prant

D'un dolz regart regart et cil li rant

Que des ialz se sont ancontré

Ensi a li uns l'autre outré. (vv. 2938–2946)

[Felice, Cligés torna indietro; / ha ottenuto prestigio da due parti / e va dritto verso una porta / vicina al posto dove era colei / che, all'ingresso della porta, / prende come pedaggio / un dolce sguardo; lui glielo dà: / si sono incontrati con gli occhi / e così ognuno ha vinto l'altro.]

È il sigillo finale dell'innamoramento. Gli sguardi reciproci, vincolati dallo spazio della finestra forgiavano un legame profondo destinato a durare a lungo. Il torneo è seguito da un pubblico immenso, ma dopo poco tempo questo scompare dalla scena, così come scompaiono tutti gli altri cavalieri sul campo da gioco. Restano soltanto l'eroe e la dama, uniti da un vincolo profondo ed esclusivo che oscilla tra lo sguardo e il sentimento, e che passa attraverso una finestra.

Il difensore della dama

La vita cavalleresca nel mondo arturiano è regolata dalla *costume*, un insieme di norme e consuetudini condivise e rispettate da tutti coloro che appartengono alla civiltà cortese. Le modalità con cui si svolgono i combattimenti e i legami che intrattengono con altri eventi sono inquadrati all'interno di procedure convenzionali. Le circostanze che portano insieme i personaggi, all'occasione creando legami stabili e duraturi, sono molto spesso la diretta conseguenza dell'applicazione di questi principi. La civiltà arturiana si fonda su un sistema di vincoli, di obblighi e doveri reciproci che richiamano quelli della società feudale, e allo stesso tempo, un sostrato di miti e leggende antiche.¹⁸¹ Nel corso dei loro spostamenti, i cavalieri sostano nei castelli che incontrano lungo la strada. Dopo essere stati benevolmente accolti secondo il sacro costume dell'ospitalità, offrono il loro aiuto ai signori del luogo: gli viene richiesto di difendere la fortezza da un raid di saccheggiatori, di duellare contro un feudatario rivale, di liberare la zona da un regime di schiavitù e terrore. I cavalieri accettano, portano a termine la missione e ricevono una ricompensa. Queste catene di eventi che alternano servizi e ricompense sono paragonabili a delle spirali potenzialmente infinite.¹⁸² Gli schemi tipici che si generano sono il risultato del ruolo di primo piano che riveste la *costume* nelle strutture narrative romanzesche. Il rapporto tra la richiesta di un servizio, il compimento del servizio stesso e l'ottenimento della ricompensa, assicura l'instaurarsi di un legame tra tipologie di eventi diversi.¹⁸³ Non di rado in questo modo si mettono in corrispondenza il mondo delle armi e le pratiche del combattimento con la nascita di un legame d'amore. In molti casi, soprattutto quando una missione viene affidata al cavaliere direttamente da una figura femminile – come la signora non sposata o vedova di un castello – un vincolo tra servizio e guiderdone favorisce attraverso la prova del combattimento la nascita di un legame tra la dama e l'eroe.

*«Mes se je l'oci et conquier,
vostre druërie requier
an guerredon qu'ele soit moie,*

¹⁸¹ Cf. E. KÖHLER, *Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes* e K. HÁLASZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

¹⁸² Cf. K. HÁLASZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, p. 90

¹⁸³ Ibid.

autres soldees n'an prandoie. » (Conte du Graal, vv.2101-2104)

[«*ma se lo vinco e lo uccido, vi chiedo in ricompensa il vostro amore: altro compenso non accetterei.*»]

La relazione tra Perceval e Blancheflor nel *Conte du Graal* si sviluppa attorno agli *exploits* che il giovane cavaliere compie in nome della padrona del castello di Beaurepaire, liberandolo dalle minacce esterne grazie alla sua destrezza nel combattimento singolo e nella mischia.

Oltre a fare da sfondo alla maggior parte degli avvenimenti del mondo arturiano la *costume* agisce in profondità, con un ruolo di primo piano, in alcuni episodi specifici caratterizzati da una struttura rigida e cristallizzata, che fa uso di moduli standard ricorrenti e altamente convenzionali, leggermente riarrangiati a seconda dei diversi contesti in cui compaiono. È il caso del «Palio dello sparviero». Questo motivo topico, paradigmatico del connubio tra lotta, visione e sentimento coniuga un sistema di vincoli interpersonali alla scena del combattimento osservato. In *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes, lo sceglie come sigillo dell'innamoramento dei due protagonisti. Nel *Bel Inconnu*, è una delle prove che concorrono all'affermazione dell'eroe. In entrambi i casi il Palio è una competizione che vale a una donna il diritto di essere riconosciuta universalmente come «la più bella tra le dame». Per soddisfare questo vanitoso desiderio le concorrenti devono aggiudicarsi «uno splendido sparviero dalla bella muda», che viene esposto in pubblico su un posatoio d'oro o d'argento. E per fare questo, devono disporre di un cavaliere pronto a reclamare per loro il titolo della più bella dama. Questo torneo di bellezza passa inevitabilmente per la strada delle armi: l'unico modo per stabilire la vincitrice, infatti, è battersi rappresentando le partecipanti in duelli pubblici, dove i cavalieri difensori si sfidano puntando alla gloria dell'impresa e alla dimostrazione del proprio valore, ma anche alla conquista della stima della loro protetta. Si istituisce un vincolo a doppio senso: il cavaliere non potrebbe entrare in lizza e non avrebbe il diritto di rivendicare lo sparviero senza condurre al suo fianco una fanciulla da proporre come candidata.¹⁸⁴ Il desiderio di testare il suo valore e di provare le sue qualità guerriere in un evento di grande risonanza non potrebbe realizzarsi a meno del consorzio con la dama. In questo frangente il circuito armi – amore funziona alla sua

¹⁸⁴ Cf. K. HÁLASZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

potenza massima, in virtù della convenzionale solidarietà tra concorrente e rappresentante che viene imposta dalle regole della prova: le fanciulle sperano di primeggiare in bellezza sulle rivali e per farlo sono obbligate dalla convenzione ad affidarsi a un campione dotato di uno stimabile potenziale guerriero, che suscita il loro affetto e il loro interesse. Simmetricamente, gli uomini, per tener fede al patto contratto con le dame, ingaggiano i combattimenti con l'intenzione di non deludere le aspettative e di render loro un servizio apprezzato. Un'antica *costume* impone questa collaborazione tra dama e cavaliere, che acquisisce immediatamente sfumature amorose e sancisce l'inizio di un legame sentimentale. Anche in questo caso, come nel pattern delle «dame alle finestre», il combattimento funge da catalizzatore del risveglio di un amore.

*
**

Il palio è un evento pubblico di grande portata ed è sempre dipendente dal ruolo dello sguardo. I borghi che ospitano la sfida sono in gran fermento. Tutti i paesani sono elettrizzati dall'imminenza del duello e dall'arrivo dei cavalieri accompagnati dalle dame. Uno stuolo di ammiratori incuriositi circonda le coppie che sfilano per le vie del paese:

*Tuit l'esgardent par mi les rues,
Et les granz genz et les menues.
Trestoz li pueples s'an mervoille (Erec et Enide, vv. 749–751)*

[Per le strade tutti li guardano, / nobili e gente comune. / Il popolo intero se ne meraviglia].

*Grant gent le vont après sivant,
Chevalier, borjois et sergant; (Bel Inconnu, vv. 1661–1662)*

[Una folla di persone li seguiva, / cavalieri, borghesi, servi;]

*Totes les genz le conuissoient,
Tuit le salüent et convoient.
Aprés lui ot grant bruit de gent:
Li chevaliers et li sergent*

Et les dames corent après

Et les puceles a eslés. (Erec et Enide, vv. 787–792)

[Tutti lo conoscevano, /tutti lo salutano e lo scortano. / Una folla chiassosa lo seguiva: / cavalieri e scudieri, / dame e damigelle / fanno ressa dietro di lui.]

Mes antor avoit si grant presse

De la vilainne gent angresse

Que l'an n'i pooit aprochier (Erec et Enide, vv. 797–799)

[...intorno vi era una sì gran folla / di plebaglia eccitata, / che non ci si poteva avvicinare]

In *Erec et Enide*, l'eroe e la sua protetta si avviano verso l'arena cavalcando fianco a fianco; tra i due si prefigura il sodalizio e l'intesa che poco dopo si avverterà nel corso del duello. Fendendo due ali di folla raggiungono il ring e provocano gli avversari alla sfida. Quando ha inizio il combattimento, tutti gli spettatori si dispongono intorno all'area:

La place fu delivre et granz

De totes parz furent les genz. (Erec et Enide, vv. 863–864)

[Il campo era sgombro e vasto, / circondato da ogni parte dalla folla.]

Dopo una veloce carica di lancia da cavallo, i rivali sfoderano le spade e si assalgono violentemente fino a sfinirsi. Dalla folla si stagliano le figure delle due dame difese dai campioni. I cavalieri le vedono piangere e soffrire per loro mentre pregano per la vittoria del proprio compagno.¹⁸⁵

Andeus les pucele ploroient:

Chascuns voit la soe plorer,

¹⁸⁵ Cf. categoria della «compassione», cap. III.

*Les mains tandre a Deu et orer
Qu'il doint l'enor de la bataille
Celui qui por li se travaille. (vv. 890–894)*

[Entrambe le fanciulle erano in lacrime: / ognuno vede piangere la sua, / tendere le mani a Dio e pregarlo / che conceda l'onore della battaglia / a colui che per lei pena.]

Si avvicina l'imbrunire e il duello non ha sortito nessun risultato. Entrambi sono logorati dalla fatica. Mentre hanno interrotto brevemente la lotta per riprendere fiato, dispiacendosi per lo stato di angoscia delle donne causato dalla durezza e dalla protrazione degli assalti, si decidono a intensificare ulteriormente gli sforzi nel tentativo di stabilire un vincitore e di porre fine all'agonia.

*«Miaudres cos nos covient ferir,
Car trop est pres de l'anserir.
(...)
Voi la cele gente pucele
Qui por toi plore et Dieu apele!
Mout prie dolcemant por toi
Et la moie autresi pot moi.
Si nos devons as branz d'acier
Pot noz amies resforcier». (vv. 899, 900, 903–908)*

[«Dobbiamo batterci meglio, / perché presto verrà la sera.(...) Guarda quella graziosa fanciulla / che piange per te e invoca Dio: / prega con grande fervore per te / e la mia fa altrettanto per me. / Per le nostre amiche dobbiamo / rinnovare lo sforzo con le nostre spade d'acciaio».]

Poco prima della ripresa, Erec carpisce con i suoi occhi la forza necessaria per trionfare, le sue energie si rigenerano attraverso la visione d'amore della sua dama, che versa le sue lacrime e prega per lui dal margine dell'arena.

*Erec regarde vers s'amie,
Qui mout dolcemant por lui prie.
Tot maintenant qu'il l'ot veüe,
Se li est sa force creüe.
Por s'amor et por sa biauté
A reprise mout grant fierté. (vv. 911–916)*

[Erec guarda la sua amica, / che prega con fervore per lui. / A quella vista / la sua forza si accresce; / per il suo amore e per la sua bellezza, / ha ritrovato una grande audacia].]

La forza del cavaliere e la bellezza della dama (*biauté / fierté*) si cristallizzano in una coppia di versi emblematici in cui si legano a doppio filo attraverso la rima finale, sigillo della circolarità virtuosa che le interessa. Il rafforzamento dell'eroe, che prende avvio in una fase ostica del duello in cui entrambi i combattenti si sono arrestati per la stanchezza e per la frustrazione indotta dalla parità delle loro forze, trae la sua linfa vitale dalla sembianza fisica della dama. Presentandosi come un concorso estetico, il Palio si incentra sull'aspetto della donna e fa leva sul principio cardine della cultura cortese secondo cui le prodezze di un cavaliere discendono direttamente dalla bellezza dell'amata.¹⁸⁶ Oltre che far parte della cornice dell'intero episodio, il principio interviene concretamente anche nel corso del duello, influenzando le prestazioni dei combattenti, e provoca uno sbilanciamento di forze che infine risulta decisivo. Ma sorprendentemente, l'effetto esaltante della sembianza fisica in realtà non possiede un significato universale, non si origina da degli attributi estetici invariabili e codificati. La vista del cavaliere è intarsiata con i suoi sentimenti e la bellezza che coglie con gli occhi è plasmata dal suo amore. La forza motrice dei combattenti del Palio non è tanto la bellezza fisica in sé quanto invece il desiderio personale che provano nei confronti delle dame che affiancano. L'avvenenza delle donne e la bellezza dei loro lineamenti possono scivolare in secondo piano, tanto che è possibile vincere il Palio solo facendo affidamento sulle capacità del proprio campione, senza possedere nessun altro requisito.

¹⁸⁶ Cf. K. HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*.

L'esito della sfida infatti, qualunque esso sia, ha il potere di stabilire la vincitrice del concorso indipendentemente dal suo aspetto fisico. Il possesso dello sparviere, conquistato da un difensore con le armi, garantisce di per sé il podio della più bella anche a una fanciulla giudicata laida e ripugnante da tutto il pubblico:

Molt estoit et laide et frencie.

N'i a celui cui ne dessie

Qu'il le maintint por le plus bele. (Bel Inconnu, vv. 1727–1729)

[Era veramente brutta e piena di rughe. / Non c'era nessuno che non trovasse disdicevole /che egli la considerasse la più bella.]

La sfida per lo sparviere è una delle più aspre e violente tra tutti i combattimenti individuali a cui prendono parte i cavalieri arturiani. La brama della vittoria, sorretta, incalzata e fomentata da una solidarietà basata sull'interesse reciproco e sul desiderio amoroso, si riscontra in egual misura in entrambe le parti in contesa, in entrambe le coppie di concorrenti. La simmetria delle aspettative e la sincronia dei condizionamenti psicologici che si producono sul campo di battaglia, infonde nei guerrieri una risoluzione impareggiabile. Entrambi sono fiduciosi delle proprie possibilità, incuranti dei rischi e sordi a ogni prospettiva di resa. Lo scontro è parossistico: dura un'intera giornata, dal mattino al tramonto;¹⁸⁷ I duellanti si giocano il tutto per tutto, rischiano la vita al punto di perderla, se necessario. Erec si salva miracolosamente da un fendente letale: un potente colpo calato dall'alto verso il basso attraversa una parte dell'elmo, spezza lo scudo e smaglia il fianco dell'usbergo, inoltrandosi nella carne fino all'anca. Il cavaliere che difende Margerie nel duello del *Bel Inconnu*, viene brutalmente ucciso dall'avversario, il tracotante Giflet (figlio) di Do. La fanciulla non può far altro che assistere alla morte dell'amato e disperarsi per la tragica conclusione del duello...

«Ocis fu mes amis, sans faille,

Qui faire me voloit honnor» (Bel inconnu, vv. 1616–1617)

¹⁸⁷ Il duello di Erec contro Yder (*Erec et Enide*), che, fino a prima della conclusione, è un «duello fra pari» a tutti gli effetti. Cf. M. MANCINI, *Guerra e Agone: il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco*.

[«Il mio uomo è stato ucciso senza rimedio / proprio perché intendeva rendermi onore»]

...consapevole di essere stata la principale ispirazione del sacrificio compiuto dall'amato.

*
**

La stratificazione di significati che interessa questi episodi, li rende in definitiva una circostanza esemplare dell'unione tra ambiti apparentemente diversi e incompatibili, quali la lotta cavalleresca e l'idea cortese dell'amore. Al suo interno, si addensano modelli e suggestioni molteplici. La competizione si divide su due fronti complementari: una sfida tra uomini, che richiama l'usanza storica del duello giudiziario, dove si combatte in veste di rappresentanti di una parte sotto accusa (la dama che rivendica lo sparviere, ma anche la sua avversaria, che viene accusata di non esserne degna); dall'altro lato, la sfida tra donne: la gara di bellezza e di supremazia femminile che sembra ispirarsi a dei famosi motivi della tradizione popolare (ATU H1596: Beauty contest).¹⁸⁸ Le due sfide sono intrecciate, annodate tra loro in maniera inestricabile attraverso un sistema di vincoli interpersonali, un gioco di diritti e doveri, di obblighi di fedeltà imposti da un'antica consuetudine, una delle tante versioni della *costume* diffusa nella civiltà arturiana, nonché la codificazione letteraria degli usi e delle convenzioni che regolano i rapporti tra gli uomini nella società feudale.¹⁸⁹ Allo stesso tempo, lo scenario delle sfide è immerso in un'atmosfera di rivalità arcaica e primitiva. La centralità di un emblema – animale,¹⁹⁰ lo sparviere, rievoca un mondo selvaggio e istintuale, in cui i rapporti tra maschi e femmine sono plasmati da passioni aggressive e da spettacoli violenti.

¹⁸⁸ Una nota variante di questo motivo è l'episodio classico del «pomo della discordia» (Golden apple as prize in beauty contest: ATU H1596.1)

¹⁸⁹ Cf. E. KÖHLER, *Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes*.

¹⁹⁰ L'associazione dell'uccello rapace con una figura femminile (in questo caso la dama vincitrice dello sparviere) doveva avere dei riscontri nelle antiche leggende bretoni. In uno dei *lais* di Maria di Francia, lo *Yonec*, una fata frequenta un cavaliere-rapace che alterna delle sembianze umane a quelle di un astore. Cf. *The sparrow-hawk adventure* in R.S. LOOMIS, *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*.

La corrispondenza tra l'amante e l'uccello forse si riverbera anche nel rapporto fra la dama e lo sparviere, che agisce come una controfigura del cavaliere-difensore. Cf. A. FASSÒ, *Il sogno del cavaliere*.

Arrivano i nostri: damigelle in pericolo ed eroi salvatori

Fanciulle rapite, damigelle prese in ostaggio da cavalieri malvagi, donne catturate da mostri e giganti, mettono spesso alla prova gli eroi della cavalleria arturiana in missioni ardue dove armi e amore sono due facce della stessa medaglia. Il palmarès di nessun cavaliere di successo è privo di almeno un'impresa che rientri in questa categoria. Quella della «damsel in distress» è una situazione talmente ricorrente nella narrativa di ogni tempo e luogo che può essere considerata un cliché e un pattern di lunga durata, che si è declinato nella storia della cultura occidentale in forme innumerevoli, dal mito greco al cinema western. Una delle sue molte incarnazioni, ma anche la più paradigmatica e rappresentativa, ha avuto una fortuna straordinaria: calato nella dimensione cavalleresca, nel rapporto tormentato e complesso della sua epoca tra la guerra e l'amore, il *topos* ha trovato la sua formulazione più efficace.

L'intreccio della damigella in pericolo è una costante della tradizione bretone, una missione topica che rientra almeno una volta in ciascuno dei romanzi presi a campione. In alcuni casi, si presenta come un motivo circoscritto, un singolo tassello del racconto collocato in una lunga serie di prove e avventure tra loro isolate. Quando invece costituisce il filo conduttore della trama ed è il tema principale di un intero racconto, si configura come uno dei grandi tipi narrativi universali: ATU 400: *The quest for the lost bride*.¹⁹¹

La *queste* di Lancillotto per la regina Ginevra è la sua versione cortese più celebre.¹⁹² Chrétien de Troyes consacra il suo *Chevalier de la Charrette* alla missione per la dama rapita: il folle e malvagio Meleagant irrompe alla corte di Artù e sequestra la regina, portandola nel regno oltremondano di Gorre, dove la attende una lunga prigionia. Di tutti i cavalieri del re che si impegnano nella difficile missione per recuperarla, solo Lancelot, suo segreto amante, ha la forza e la capacità di portare a termine il compito. In tutti i casi in cui si ripresenta, questo evento è quasi sempre un punto di svolta nella carriera e nell'esistenza del cavaliere, un'occasione determinante per la definizione della sua identità. L'atto finale dell'impresa è una resa dei conti affidata alle armi e il suo successo dipende da dei legami preesistenti. Il riscatto della dama rapita da parte di

¹⁹¹ ATU tale-type index.

¹⁹² Lo stesso schema si ritrova però nel *Bel Inconnu*, in cui copre il racconto per la maggior parte della sua estensione, fino alla liberazione di Blonde Esmerée da parte di Guinglain.

un cavaliere-amante, la sua missione di ricerca e salvataggio culmina necessariamente con un combattimento osservato dove i rapitori si battono contro l'eroe liberatore sotto lo sguardo dell'ostaggio, la cui presenza, oltre a essere il motore dell'azione, risulta determinante per gli *exploits* militari che vengono compiuti sulla scena. Il combattimento per la damigella in pericolo, nella sua individualità, è un tema portante della tradizione cavalleresca, diffuso e frequente in moltissimi romanzi. Ci si dovrà chiedere allora da cosa derivi questo interesse particolare nel riprodurre incessantemente questo pattern, e quale sia il suo rapporto con la realtà storica in cui è stato utilizzato in modo così assiduo.

Nei termini con cui viene trattato nei romanzi, il nucleo del combattimento per la liberazione dell'ostaggio ha un'applicabilità storica e una verosimiglianza limitata. Ma non del tutto inconsistente. Una missione di riscatto condotta da un singolo cavaliere contro un gruppo numeroso di nemici,¹⁹³ quando non contro un intero esercito, doveva essere percepita nel XII come un'impresa folle con scarsissime, per non dire inesistenti, probabilità di successo. Le situazioni romanzesche presentano quasi sempre una superiorità numerica schiacciante. In pochi si sarebbero messi alla prova in imprese simili facendo affidamento solo sulle proprie forze. Nondimeno, alcuni aneddoti riportano notizie di vicende storiche che con queste hanno certamente degli aspetti in comune.

Nella canzone di Guglielmo il Maresciallo si trovano due episodi per certi versi affini. Ricostruendo la genealogia del protagonista, chi ha composto l'opera si sofferma sulla figura dell'antenato più prossimo del cavaliere, il padre Giovanni il Maresciallo, che circa dal 1130 aveva ereditato il titolo di «maresciallo di corte» presso Enrico I d'Inghilterra. Il successo della sua carriera era derivato dall'aver preso parte a un'operazione di soccorso, un'iniziativa militare che gli aveva permesso di ottenere il favore del futuro re Enrico II Plantageneto. Il famoso sovrano era figlio di Matilde d'Inghilterra, impegnata per lungo tempo in una guerra civile e dinastica contro il rivale Stefano di Blois. In una delle varie faide occorse tra i due, Giovanni aveva contribuito a salvarla da un'imboscata, con cui l'avversario aveva cercato di prenderla prigioniera per assicurarsi di restare incontrastato nella linea di successione al trono. Nella generazione successiva, qualcosa di simile capitò anche al più celebre Guglielmo, ancora molto

¹⁹³ Come accade nelle missioni di Lancillotto e di Cligés.

giovane. Poco dopo la sua vestizione, sbarcato nel Poitou, il novello cavaliere si trovava a fianco del luogotenente del re, suo zio Patrizio di Salisbury, quando fu necessario ricorrere alle armi per scongiurare uno scandaloso attentato ordito ai danni dei rappresentanti del regno:

*«Eleonora d’Aquitania, contessa di Poitiers, regina d’Inghilterra, ci andava per tentare di sottomettere i vassalli in rivolta. Il re Enrico aveva incaricato Patrizio di provvedere al suo posto alla sicurezza della sposa durante il viaggio. Mentre svolgeva questa funzione protettiva, il conte di Salisbury fu attaccato di sorpresa da uno dei grandi baroni ribelli, il signore di Lusignano. Per prima cosa mise al sicuro la regina; fronteggiò poi la situazione precipitosamente, senza essere debitamente armato. Si spinse davanti agli aggressori per arrestarli montando un cavallo non equipaggiato. Mentre aspettava la cavalcatura più sicura che i suoi scudieri portavano verso di lui, fu colpito a morte, alle spalle, come accadeva nel Poitou»;*¹⁹⁴

Vedendo l’assassinio dello zio, Guglielmo il Maresciallo interviene per vendicarlo, nel rispetto della morale del lignaggio. Mettendosi alla prova in una circostanza estrema, rende un importante servizio alla famiglia reale, guadagnando in pochissimo tempo una posizione di prestigio nell’*entourage* della corona.

*«Si fece dunque conto che avesse vendicato il re stesso e difeso la regina poiché i criminali, nella vicenda, ce l’avevano proprio con la sua persona. Eleonora ne fu persuasa: dette in cambio di Guglielmo degli ostaggi, lo liberò dalla prigionia, lo prese fra i suoi. Fu mantenuto ed equipaggiato da lei».*¹⁹⁵

Entrambe le imprese sono state le più prestigiose di tutta la carriera dei protagonisti. Queste prove di ardimento superiori alle aspettative hanno permesso loro di ottenere stima e posizioni di rilievo nelle gerarchie, nonché un’alta considerazione da parte degli esponenti dell’aristocrazia a cui erano legati. Ma dall’altro lato, li hanno esposti a rischi elevatissimi. Il padre di Guglielmo sopravvive fortunatamente a un incendio che lo raggiunge mentre è barricato nella torre di un monastero, ma perde un occhio a causa di alcune gravi ustioni. Il conte di Salisbury non può salvarsi dai criminali del Poitou. Quanto al giovane Maresciallo, nel tentativo eroico di vendicare la morte dello zio, mette in serio pericolo la sua vita lanciandosi contro un gruppo di oltre sessanta

¹⁹⁴ G.DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p.96

¹⁹⁵ G.DUBY, *Guglielmo il Maresciallo*, p. 97–98.

cavalieri nemici. Dopo aver neutralizzato diversi uomini, subisce una grave ferita alla coscia e viene preso prigioniero.¹⁹⁶

Episodi come questi, che dovevano presentarsi raramente, rendono conto della pericolosità di questo tipo di imprese eroiche che richiamano delle situazioni romanzesche, ma che allo stesso tempo se ne distanziano significativamente. Come nei romanzi, le grandi imprese portano importanti ricompense, sono in grado di trasformare radicalmente le proprie possibilità. Ma sono molto più insidiose e rischiose. Il ruolo dei sentimenti, peraltro, si direbbe piuttosto limitato in queste occasioni. Le azioni compiute sembrano motivate più da obblighi di fedeltà e doveri morali nei confronti dei propri superiori, anche se è molto difficile stabilire se al di sotto dei vincoli imposti dall'onore e dalla lealtà non si possano nascondere anche dei sentimenti di altra natura, più paragonabili a quelli che prevalgono in ambito romanzesco. Ci sono senza dubbio dei punti di contatto tra le imprese storiche e quelle romanzesche ma di base le motivazioni su cui si basano e le modalità con cui vengono presentate sono differenti.¹⁹⁷

L'enorme successo romanzesco dei combattimenti per la tutela di personaggi femminili, a cui ha probabilmente contribuito qualche episodio storico isolato, è dovuto più che altro al fascino che esercita sul romanzo la tradizione della narrativa popolare. La presenza nella cultura letteraria oitanica di queste scene si deve alla parentela del *roman* con un patrimonio narrativo molto più antico dell'età dei cavalieri, con cui la letteratura arturiana è stata in debito dalla sua nascita al suo tramonto. Prima della fortuna del romanzo, le missioni di soccorso erano una prerogativa dei *folktales* e delle fiabe popolari. Sono queste storie, gli antenati dei romanzi bretoni, ad aver portato in dono una miriade di motivi tradizionali e clichés alla grande stagione del romanzo di cavalleria. Tra di essi, c'è anche l'intreccio della fanciulla in pericolo («The rescued princess»). Gli intrecci romanzeschi delle *damsels in distress* sono tutti altamente fedeli a logiche fiabesche e folcloriche (prova che condividono un sostrato comune). In certi casi l'eroe affronta una serie di prove ravvicinate prima di raggiungere l'obiettivo finale; in altri si rianima da una morte apparente apposta per salvare la sua amata da un'aggressione. Molte volte, l'impresa della liberazione è immediatamente seguita dalle

¹⁹⁶ Cf. G. DUBY, *Guglielmo il maresciallo*.

¹⁹⁷ Non è quindi prudente escludere dall'orizzonte della plausibilità storica alcune situazioni romanzesche, tantomeno per la trazione esercitata dai romanzi stessi sul loro uditorio, che ne era evidentemente influenzato e tendeva all'emulazione degli *exploits* degli eroi romanzeschi.

nozze: gli amanti si uniscono in matrimonio, segnando l'apoteosi del processo di crescita dell'eroe e il termine del suo percorso di formazione, che coincide con il finale della storia. Tutti questi elementi supportano un'ascendenza comune. L'ossatura di questi pattern narrativi è evidentemente stata ereditata dalla tradizione popolare, ma nel momento in cui entrano nel romanzo essi vengono riambientati nel mondo cavalleresco, con i suoi codici di comportamento e le sue consuetudini militari.

*

**

Una lettura ravvicinata della scena della battaglia, permette ancora una volta di individuare agevolmente gli scarti e le innovazioni rispetto ai modelli. Il momento culminante dell'impresa per la fanciulla rapita è la scena del combattimento: la resa dei conti finale in cui il cavaliere affronta i nemici che lo dividono dall'amata. Rispetto ai suoi precedenti folclorici, la lotta si distingue per uno spiccato realismo e per la sua aderenza alle pratiche militari di età feudale. Più che concentrarsi in scontri epici contro creature leggendarie e mostruose come orchi, giganti, e draghi, (i rapitori per eccellenza del folclore) pur presenti in alcune occasioni, i cavalieri affrontano avversari umani, soldati o mercenari raggruppati in manipoli o piccoli distaccamenti, oppure altri cavalieri. Gli scenari degli scontri si caratterizzano per delle circostanze poco idealizzate: l'imboscata, la sortita notturna, la strage durante il banchetto. Questi elementi distanziano la scena del combattimento e del riscatto della fanciulla dai suoi archetipi. Ma lo scarto più sensibile rispetto alla tradizione riguarda un altro aspetto: il combattimento si dota di una profondità psicologica e di un corredo di emozioni del tutto originale. Fedele alla logica monodimensionale della fiaba popolare gli eroi folclorici combattono senza uno spessore psicologico, si trovano isolati rispetto all'ambiente circostante e non vengono influenzati da altri personaggi. La mancanza di prospettiva è una delle loro principali caratteristiche. Sono figure senza corpo, senza un mondo interiore, e con un contatto limitato con il mondo che li circonda, dove ciò che conta è l'azione, il compimento di un gesto. La sfera dei sentimenti è ridotta al minimo, e dove esiste, è legata al piano degli avvenimenti esteriori. Mentre questi personaggi sono dotati di una corporeità astratta e di una psicologia rarefatta e inconsistente, i cavalieri arturiani hanno le qualità opposte. La densità del corpo, il suo posizionamento

nello spazio e la sua profondità prospettica sono fattori determinanti che hanno un impatto sugli avvenimenti e che nelle dinamiche del combattimento si rivelano spesso decisive. Ancora più presente è la dimensione psicologica. Le emozioni provate sono molte, hanno dei significati personali e si riverberano pesantemente sulla realtà. Tutto questo produce una profonda integrazione tra corpo, anima e mondo che in ultima analisi risulta decisamente realistica e rivolta ad una ricerca di autenticità. Nella scena topica del combattimento per il riscatto dell'amata, che si presenta sempre con le stesse cifre identificative in varie opere, la separazione fisica e la distanza che divide il cavaliere e la principessa sono fattori scatenanti di profonde alterazioni psicologiche. Il percorso che porta alla dama rapita è disseminato di nemici, di ostacoli che bloccano la strada, e che si oppongono al ricongiungimento degli amanti. La lacerazione della distanza e il timore per l'integrità dell'ostaggio scatenano l'*Ire* del cavaliere, innescano lo sprigionamento del *furor* guerriero arcaico e inducono una dirompente esplosione di aggressività. La bile esacerbata garantisce al guerriero una temerarietà eccezionale:

Molt a grant ire an son deshait,

Et molt grant hardemant li done; (Cligés, vv. 3691–3692)

[è molto irato per la sua disgrazia / che gli dona però maggior coraggio;]

Nella sua forsennatezza esasperata, il cavaliere si trasforma in un predatore, mosso da istinti ferini e selvaggi:

Onques nule beste salvage,

Lieparz ne huivres ne lieons,

S'ele vit perdre ses feons,

Ne fu si ardanz n'enrangie,

Ne de combatre ancoragiee,

Con fu Clygés, car lui ne chaut

De vivre, se s'amie faut. (Cligés, vv. 3684–3690)

[Nessuna bestia selvaggia, / leopardo, serpente o leone, / vedendosi portar via i cuccioli / non è così feroce, furiosa / e pronta a combattere / quanto Cligés: non gli importa / di vivere se perde la sua amica.]

Lo sprezzo della propria vita è lo stesso che avvince una belva mentre cerca di salvare i membri del branco dalla cattura. L'animalizzazione lo avvicina alle pulsioni più elementari, infondendogli una rabbia famelica e insaziabile

*Atainz les a, si les assault,
Come lous qui a proie saut,
Fameilleus et esgeünez. (Cligés vv. 3737–3738)*

[Li aspetta e quindi li assale / come un lupo che salta sulla preda, / affamato e digiuno.]

Allo stesso tempo, all'aggressività e alla ferocia si somma il desiderio amoroso, che contribuisce a infondere un ardimento superiore e a incrementare notevolmente la pugnacità

*Proesce et l'amors qui le lace
Le font hardi et combatant; (Cligés, vv. 3788–3789)*

[Il valore e l'amore che lo tiene / lo rendono ardito e combattivo.]

In queste circostanze, l'eroe è guidato da un'emulsione di amore e rabbia. Entrambe si percepiscono nelle stesse quantità, contribuiscono nella stessa misura alla riuscita degli *exploits*. L'accesso d'ira e lo sprone del desiderio si fortificano a vicenda, in una collaborazione virtuosa e bilanciata che ha effetti devastanti. Da solo l'eroe riesce a prevaricare fino a una dozzina di avversari,¹⁹⁸ non è per nulla intimorito dalla superiorità numerica dei nemici, e sua volta incute un timore che ha l'effetto di demoralizzare, innervosire o costringere alla fuga i suoi oppositori.

¹⁹⁸ Cf. *Cligés*.

*Cist i sont tuit et mort et pris
fors ne sai qans, qui s'en fuirent,
qui en le forest se perdirent. (Ille et Galeron, vv. 6490–6492)*

[furono uccisi tutti o catturati, / eccetto qualcuno che fuggì / e sparì nella foresta.]

*...toz les a morz et conquis,
Cez afolez et cez ocis. (Cligés, vv. 3791–3792)*

[...li ha uccisi e vinti tutti, / alcuni storpiati e altri uccisi.]

La sua implacabilità rende inefficace qualsiasi protezione, polverizza scudi e armature, vanifica ogni tentativo di difendersi:

*Uns en velt mener la pucele :
li dus s'eslaisse et si l'apele
de traïson, de felonie.
Escus ne li vaut une alie,
ne li haubers, tant soit treslis,
que il ne soit tous desconfis. (Ille et Galeron, vv. 6479–6484)*

*[Un traditore vuole portare via la fanciulla: / il duca si slancia e lo chiama / traditore e fellone.
/ Lo scudo non gli è utile, / nemmeno l'usbergo, sebbene sia robusto, / ad evitare di essere colpito.]*

I suoi attacchi sono portati con una violenza estrema, producono terribili ferite, straziano e stravolgono i corpi

Sa lance el cors li vet bouter,

*Au retreire li sans en vole,
Qu'il li tost l'ame et la parole. (Cligés, vv. 3714–3716)*

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

È uno spettacolo violento e atroce:

*Et trait l'espee isnelemant:
Ire li done hardemant,
Et l'amors qu'an sa fame avoit.
Cele part cort ou il la voit
Et fiert par mi le chief le conte
Si qu'il l'escervele et esfronte
Sanz desfiance et sanz parole:
Li sans et la cervele an vole. (Erec et Enide. vv. 4861–4868)*

[...sguainò subito la spada; / reso ardito dalla rabbia / e dal suo amore per la moglie, / corre verso di lei / e colpisce il conte sulla testa; / gli spezza la fronte e il cranio, / senza nemmeno una parola di sfida: / ne fa schizzare il sangue ed il cervello.]

La brutalità delle ferite, la crudeltà degli affondi, viene sottolineata apertamente, a più riprese¹⁹⁹

...al cuer li fet le fer santir. (Cligés, v. 3698)

[... gli infligge il ferro fino al cuore]

...de sa lance une toise

Par mi le cors li a colee. (Cligés, vv. 3722–3723)

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

*Le cuer li perce et le pomon,
sel porte a val par son l'arçon. (Ille et Galeron, vv. 6485–6486)*

[Gli perfora il cuore e il polmone / e lo disarciona da cavallo.]

Vengono colpiti sempre gli organi vitali, e quelli con un significato simbolico più profondo. L'affondo della lama nel cuore rievoca ancora una volta la stretta parentela tra l'erotismo e la violenza, tra l'amore e l'aggressività. Il simbolo per eccellenza del legame tra gli amanti, il cuore, diventa il bersaglio di una serie di colpi brutali e micidiali. Le «schermaglie» amorose tra il cavaliere e la fanciulla vengono ridirezionate al di fuori del loro legame, contro tutti coloro che costituiscono una minaccia, e si convertono in veri affondi di lancia e di spada.

Il cavaliere colpisce accecato dalla rabbia, ma senza mai smarrire del tutto la lucidità. Tutti i suoi gesti sono eseguiti con la massima rapidità e precisione, senza fallire un colpo. Il tempo impiegato per ciascun intervento è ridotto al minimo, le singole azioni sono di un'efficienza straordinaria. Le alterazioni psicofisiche del *furor* conferiscono al cavaliere una velocità e una prontezza di riflessi fuori dal comune, di gran lunga superiori alla media di quelle dei propri avversari. Dall'esterno il suo combattimento appare come una fulminea successione di azioni indistinguibili e aggrovigliate, un moto vorticoso e turbinante, impossibile da individuare, se non per i suoi effetti. Ogni cosa si smembra e si disintegra, come al passaggio di un ciclone:

*Devant son cop rien ne remaint,
Que tot ne confonde et deronpe;
S'est plus tornanz que n'est la tronpe
Que l'escorgiee mainne et chace. (Cligés, vv.3784 –3787)*

[Sotto i suoi colpi nulla rimane, / confonde e distrugge tutto: / gira più veloce di una trottola / che un colpo di frusta fa girare.]

I combattimenti, si svolgono sotto gli occhi della principessa presa in ostaggio,²⁰⁰ che è allo stesso tempo scossa dalla violenza delle scene a cui assiste e rallegrata per l'intervento condotto a suo favore contro i villains che la minacciano.

Li dus vient a le fille au roi,

qui forment est en grant esfroi :

ne set que cuidier ne que croire.

Les uns voit morir et recroire,

les autres voit et baus et liés. (Ille et Galeron, vv. 6493–6497)

[Il duca si reca dalla figlia del re, / che è in uno stato di grande confusione: / non sa cosa credere. / Vede gli uni morire e chiedere perdono, / gli altri esultare di felicità.]

La sua presenza fisica è determinante per lo scatenamento degli impulsi aggressivi dell'eroe. Durante le manovre di neutralizzazione dei nemici, il cavaliere coglie anche l'occasione per dimostrare il suo valore all'amata, allo stesso modo in cui questo viene presentato in occasione dei duelli e dei tornei:

L'espee o le branc esmolu

Fors del fuerre isnelemant sache,

Et por ce que boen gré l'en sache

Celi a cui d'amors s'atant,

Vet ancontre un Sesne batant,

Sel fiert de l'espee esmolue,

Que il li a del bu tolue

La teste, et del col la mitié,

C'onques n'en ot autre pitié. (Cligés, vv. 3762–3770)

²⁰⁰ «Chez Chrétien, on trouve souvent un combat qui se déroule sous le regard d'une femme, et la vue de son visage donne à celui qui l'aime la force de rassembler toute l'*ira* nécessaire à ses exploits martiaux»: E. VANCE, *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes*, p.561.

[Sguaina velocemente / la spada dalla lama affilata / e, per farsi apprezzare / da colei il cui amore desidera, / 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.]

Le uccisioni dei rapitori sono «cavallerie» al pari di quelle che si fanno di fronte agli spettatori delle arene o quelli delle giostre. Compiere atti coraggiosi apertamente, in bella vista, è una benedizione della propria sorte, che permette di dimostrare il proprio amore alla dama, sotto al suo sguardo inebriante

*Or li est vis que buer soit nez,
Quant il puet feire apertemant
Chevalerie et hardemant
Devant celi qui le fet ivre (Cligés, vv. 3740–3743)*

[È sicuro di essere fortunato: / può compiere apertamente / un atto coraggioso di cavalleria / davanti a colei che lo inebria.]

Invincibile, Inarrestabile, il cavaliere alla fine raggiunge il suo obiettivo, salvando l'amata in pericolo. I due si riuniscono. In certi casi convolano a nozze dopo poco tempo. Il legame che li unisce in queste occasioni è avanzato e progredito e non può far altro che crescere ulteriormente in virtù della condivisione di un'esperienza estrema di alta intensità emotiva.

Conclusioni

Nei capitoli precedenti si è cercato di dimostrare che lo stretto legame tra il pubblico e i combattenti è una costante di grande rilievo nelle rappresentazioni delle contese cavalleresche. Nelle configurazioni topiche del duello e del torneo, che sono il risultato della fusione tra le usanze marziali dell'età feudale con tratti mitici e leggendari provenienti dalla tradizione, si costituisce un cronotopo visuale da cui si sprigiona un'essenza drammatica o lirica a seconda dei casi, quando non una combinazione di entrambe.

Nel *topos* del combattimento osservato, si alternano stati d'animo di ogni tipo: ammirazione, stupore e piacere. Appagamento e desolazione. Gioia e dolore. Frenesia, paura, compassione, malevolenza; rabbia, esaltazione, frustrazione. Il flusso di emozioni del combattimento si arricchisce ulteriormente quando le gesta marziali e l'eroismo guerriero si connettono con la sfera dell'innamoramento e del desiderio. Il rapporto complesso tra la dama e l'eroe, in cui si combinano sfumature emotive diverse e molteplici, trasporta la scena dell'agone in una tonalità lirica e sublimata, in una circostanza poetica che ha il potere di condizionare gli episodi romanzeschi e di incidere pesantemente sul senso complessivo della trama.

Nella nuova visione del combattimento elaborata dal romanzo cavalleresco convivono quindi anime diverse tra loro, che richiamano i tratti caratteristici di tutti i principali generi letterari: l'epica, la lirica, il teatro. La dimensione narrativa dell'epopea e il repertorio formulistico della letteratura eroica si perpetuano nella caratterizzazione della lotta cavalleresca, ma vengono riassetati con dei procedimenti teatrali di drammatizzazione, fondati sulla descrizione e sulla messa in scena delle emozioni. La definitiva consacrazione della tematica amorosa all'interno dell'agone cavalleresco, attraverso una resa spettacolare del tema dell'interdipendenza tra armi e amore, fa confluire nel dominio del romanzo anche la sensibilità lirica che fino a prima era confinata ai circuiti della poesia di corte.

L'importanza della spettacolarità guerriera nella materia romanzesca, e in particolare il suo rapporto con i personaggi femminili, a partire dalle prove letterarie di Chrétien de Troyes si è realizzato tramite il recupero e il riadattamento di una serie di motivi

tradizionali accuratamente selezionati dal vasto repertorio di modelli che sta alla base della narrativa arturiana oitanica. Rimodulando scene topiche della tradizione in chiave nostalgica, (le visioni dall'alto e dalle finestre, il duello per lo sparviere, la missione di riscatto della fanciulla rapita) attraverso sceneggiature ricche di pathos e di profondità psicologica, queste opere pionieristiche hanno guidato gli sviluppi successivi del genere romanzesco, e condizionato quelli di generi diversi, come l'epica e la storiografia,²⁰¹ impostando standard e linee di tendenza destinati ad una ripresa costante e secolare. Fuori dall'ambito letterario, il romanzo arturiano ha esercitato una pesante influenza anche sulle pratiche sociali e culturali del suo tempo: il processo di matrice romanzesca di spettacolarizzazione dei duelli, e poi soprattutto dei tornei, si è riverberato in tutta Europa dopo il XII secolo in forma di rievocazioni, festival e giostre cavalleresche, che per secoli hanno riproposto instancabilmente un revival delle leggende arturiane, sempre incentrato sull'esibizione pubblica del combattimento.



Oltre a quelli esaminati fin qui, questo successo straordinario è stato forse catalizzato da un altro aspetto. Dalla sua temperie emozionale e dalla sua profondità psicologica e sentimentale emerge un altro tratto essenziale del cronotopo del combattimento. La sua forza di immedesimazione. Il rapporto tra spettatori e protagonisti dell'agone, come si è messo in luce in molte occasioni, non è mai freddo e distaccato. Tutt'altro che avvenire all'insegna di un temperamento flemmatico, la contemplazione dello spettacolo suscita emozioni forti e travolgenti. Nel flusso drammatico della lotta, «nella tempesta», gli osservatori si immergono nella scena che hanno di fronte in maniera così intensa che a tratti smarriscono la loro identità e si confondono con i combattenti, tanto da provare le stesse sensazioni di coloro che vedono davanti a sé

*Un grant cop mervelleus et fort
Li done, tel que a ses piez
Est d'un genoil agenoilliez.
Por le cop don Cligés cheï*

²⁰¹ Cf. M. STANESCO, *D'armes et d'amour*.

*L'empereres molt s'esbahi,
N'onques moins esperduz n'en fu
Que se il fust desoz l'escu.
(Cligés, vv. 4076–4082)*

La forza e la ricchezza di emozioni del combattimento osservato, hanno il potere di trascinarli nel vivo dell'azione, di avvicinarli alla sensibilità dei cavalieri, tanto da confondersi nel loro agire. L'identificazione degli spettatori con i protagonisti, nel romanzo è portata alle sue estreme conseguenze, e in molte situazioni i ruoli sembrano scambiarsi e invertirsi di continuo. Ma questa stessa forza agisce anche fuori dalla finzione romanzesca. L'audience dei romanzi cortesi era in origine costituita da quel pubblico di dame e cavalieri che popolavano le corti feudali francesi. Queste opere furono composte anche con l'intenzione di incontrare le esigenze dei destinatari a cui erano rivolte, per incentivare dei processi di emulazione nei membri dell'aristocrazia guerriera e negli ambienti di corte. E non mancarono di raggiungere questo scopo. La contaminazione dell'immaginario bretone con i riferimenti culturali della cavalleria antico-francese, della classe dei *juvenes*, e delle cortigiane aristocratiche ha molto probabilmente favorito e propiziato l'immersione dell'uditorio nei racconti che essi non si stancavano di sentir raccontare. Ma al di là della sua applicabilità storica, la stessa dinamica di immedesimazione, si riproduce, mossa da altri fattori, in contesti diversi. Decontestualizzate in altre epoche le scene tipiche dei romanzi cavallereschi si intessono di richiami universali, di costanti intramontabili, legate inscindibilmente alla condizione umana nella sua immutabilità. Si dotano di significati universali, come avviene per i miti delle visioni dall'alto e degli spettacoli marziali di seduzione. Questi caratteri le trasportano oltre la storia, in una dimensione senza tempo, valida non solo per un'epoca particolare, ma per tutte. E le rendono in grado di esercitare una forte attrazione anche in tempi molto lontani e differenti da quelli che le avevano concepite in origine. Anche per questo, sono una via d'accesso privilegiata al mondo della cavalleria.

Bibliografia

Opere

Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1962.

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, a cura di C. Noacco, Roma, Carocci, 1999.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci, 2012.

Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal (Perceval)*, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1975.

Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, publié par Yves Lefèvre, Paris, Champion, 1988.

Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, Pratiche, 1992.

Testi di confronto

Geoffrey of Monmouth, *Historia regum britanniae*, ed. Acton Griscom, Robert Ellis Jones, New York, Toronto, 1929.

Wace, *Roman de Brut*, édité par Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940.

Cantar de mio Cid, ed. R. Menendez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Omero, *Iliade*, a cura di G. Cerri, Milano, Rizzoli, 1996.

Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Roma, Carocci, 2007.

Le Roman de Thèbes, publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Champion, 2008.

Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, a cura di E. Bartoli, Pisa, Pacini, 2009.

Béroul, *Tristano e Isotta*, a cura di G. Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

Roman d'Énéas, ed. Wilfrid Besnardeau, Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, 2018.

Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, ed. Léopold Constans, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

Fonti storiche

Jean Froissart, *Cronichles, selected, translated, and edited by Geoffrey Brereton*, Harmondsworth, Penguin, 1978.

L'histoire de Guillaume le Maréchal, Comte de Striguil et de Pembroke, Régent d'Angleterre de 1216 à 1219 : poème français. T. 3 / publié pour la Société de l'Histoire de France par Paul Meyer, Paris, H. Laurens, 1891-1901.

Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 5430A, p. 15.

MARCHEGAY, P., "*Duel judiciaire entre des communautés religieuses, 1098*," Bibliothèque de l'École des Chartes, 1 (1839-1840), p. 552-564.

Chronique du Religieux de Saint-Denys, ed. M.L. Bellaguet, v. 1, Paris, Crapelet, 1839.

Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge, 2 vols., ed. Yves Chauvin, Mémoire dactylographié soutenu devant la Faculté des Lettres de Caen (1969), vol. 1, no. 216, p. 263-265.

Cartulaire de l'abbaye de Saint-Serge, 2 vols., ed. Yves Chauvin, Mémoire dactylographié soutenu devant la Faculté des Lettres de Caen (1969), vol. 1, no. 244, p. 285-288.

Letteratura secondaria

ARTHUR, R.G., *The Judicium dei in the Yvain of Chrétien de Troyes*, in «Romania», a. (1987-88) n. 28, p. 3-12.

BARBER, R., BARKER, J., *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, The Boydell Press, 1989.

BARBIERI A., *A tu per tu: universali del duello*, in AA.VV. (a cura di), *Metafora medievale: il "libro degli amici" di Mario Mancini*, Roma, Carocci, 2011, p. 31-48

- BENSON, L. D., *The tournament in the romances of Chrétien de Troyes and L' Histoire de Guillaume le maréchal*, in *Chivalric Literature: Essays on Relations between Literature and Life in the Later Middle Ages*, ed. LARRY D. BENSON and JOHN LEYERLE, SMC, 14 (Kalamazoo: Medieval Institute, Western Michigan University, 1980, p. 1–24.
- BONELLI, F., *Visioni d'armi e d'amore: la teichoskopia nel romanzo arturiano*, in «*L' immagine riflessa. Testi, società, culture.*», a. XXIV (2015), N. II, p. 65-121.
- CARDINI, F., *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014.
- COHEN, G., *Le Duel judiciaire chez Chrétien de Troyes*, in «*Annales de l'Université de Paris*», a. 1933, p. 510–527.
- DARWIN, C., *L' origine dell' uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton Compton, 1972.
- DUBY, G., *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma, Laterza, 1985. Edizione originale: *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984.
- DUBY, G., *Dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle: les « jeunes » dans la société aristocratique*, in: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 19^e année, N. 5, 1964, p. 835-846.
- FASSÒ, A., *Gioie cavalleresche: barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*. Roma, Carocci, 2005.
- FASSÒ A, SALVINI M., *Il sogno del cavaliere: Chrétien de Troyes e la regalità*. Roma, Carocci, 2003.
- FERGUSON, R. B., *Masculinity and War*, in *Current Anthropology*, Vol. 62, 2021, p. 108-120.
- FERLAMPIN–ACHER, C., *Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive*, in D. QUÉRUEL (a cura di), *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes, Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 161-190.
- FRAPPIER, J., *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, vol. I, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1955.
- FUKSAS, A.P., *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in «*Critica del testo. Le emozioni del romanzo medievale in versi*», a. XIX N. 3, 2016, p. 121-152.
- GUTTMANN, A., *Sports Spectators from Antiquity to the Renaissance*, in «*Journal of Sport History*», 1981, Vol. 8, No. 2 (Summer, 1981), p. 5-27.
- HALÁSZ, K., *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980.

JAMES-RAOUL, D., *En guise de préface. À la fenêtre: approche d'un topos textuel dans les romans entre 1150 et 1250*, in CONNOCHIE-BOURGNE, C. (a cura di), *Par la fenestre: etudes de litterature et de civilisation medievals : actes du 27. colloque du CUER MA, 21-22-23 fevrier 2002*. Aix-en-Provence, Publications de l'universite de Provence, 2003, p. 9-22.

KÖHLER, E., *Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes*, in «*Romania*», a. 1960, p. 386-397.

KÖHLER, E., *L'avventura cavalleresca: ideale e realtà nei poemi della Tavola rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985. Edizione originale: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Niemeyer, Tübingen, 1970.

LE SAUX, F., *Un monde sans fenêtres ? De l'Historia Regum britanniae au Brut de Layamon*, in CONNOCHIE-BOURGNE, C. (a cura di), *Par la fenestre: etudes de litterature et de civilisation medievals: actes du 27. colloque du CUER MA, 21-22-23 fevrier 2002*. Aix-en-Provence, Publications de l'universite de Provence, 2003, p. 295-305.

LOOMIS, R.S., *Gauvain at the castles of ladies*, in *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia university press, 1949, p. 442-447.

LOOMIS, R.S., *The sparrow-hawk adventure*, in *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia university press, 1949, p. 85-100.

LOOMIS, R.S., *Arthurian Influence on Sport and Spectacle*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. R.S. LOOMIS, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 553-558.

LORENZ, K., *L'aggressività: il cosiddetto male*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

MANCINI, M. (a cura di), *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, 2014.

MANCINI, M., *Guerra e Agone: il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco*, in «*L'immagine riflessa. Quaderni. Le voci del Medioevo: testi, immagini, tradizioni*». 2005, p. 169-188.

MARTIN, J.P., "*Vue de la fenêtre*" ou "*panorama épique*": *structures rhétoriques et fonctions narratives*, in *Au carrefour des routes d'Europe: La chanson de geste*. Tome II, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, p. 859-878.

MURRAY, A.V., *Introduction: From mass Combat to Field of Cloth of Gold*, in MURRAY A., WATTS, K. (a cura di), *The Medieval Tournament as Spectacle, Tourneys, Jousts and Pas d'Armes, 1100-1600*. Woodbridge, Boydell & Brewer, 2020, p. 1-6.

ONG, W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.

PAINTER, S., *William Marshal*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933.

- PARISSE, M., *Le tournoi en France, des origines à la fin du XIII siècle*, in FLECKENSTEIN J. (a cura di), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter: Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 175–211.
- PASTOUREAU, M., *La vita quotidiana ai tempi dei cavalieri della tavola rotonda*, Milano, Rizzoli, 1990. Edizione originale: *La Vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Hachette Littératures, 1991.
- PASTOUREAU, M., *Medioevo simbolico*, Roma–Bari, Laterza, 2005. Edizione originale: *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- PETIT, A., *Etre a la fenêtre dans le roman d'Eneas*, in CONNOCHIE-BOURGNE, C. (a cura di), *Par la fenestre : etudes de litterature et de civilisation medievals : actes du 27. colloque du CUER MA, 21-22-23 fevrier 2002*. Aix-en-Provence, Publications de l'universite de Provence, 2003, p. 345-356.
- PICHERIT, J.L., *Le motif du tournoi dont le prix est la main d'une riche et noble héritière*, in «Romance Quarterly», a. XXXVI, (1989), p. 141-152.
- ROBERTS, H., *Lancelot par la fenêtre : la dégradation de l'idéal chevaleresque dans Le Chevalier de la Charrette*, in CONNOCHIE-BOURGNE, C. (a cura di), *Par la fenestre : etudes de litterature et de civilisation medievals : actes du 27. colloque du CUER MA, 21-22-23 fevrier 2002*. Aix-en-Provence, Publications de l'universite de Provence, 2003, p. 385-395.
- ROLLAND, M., *Re Artù*, Bologna, il Mulino, 2011. Edizione originale: *Le roi Arthur: de l'histoire au roman*, Quintin, Gisserot, 2007.
- SCURATI, A., *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.
- STANESCO, M., *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*. Leiden, E. J. Brill, 1988.
- STANESCO, M., *Cligès, le chevalier coloré*, in *L'hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éd. Michel Zink et Danielle Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Cultures et civilisations médiévales, 12), 1995, p. 391-402.
- STANESCO, M., *Une architecture féerique: le palais aux cent/ mille fenêtres*, in «Travaux de littérature», N° 12, 1999. p. 237–254.
- STANESCO, M., *D'armes et d'amour. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002.
- SUARD, F., *Fenêtres épiques*. in CONNOCHIE-BOURGNE, C. (a cura di), *Par la fenestre : etudes de litterature et de civilisation medievals : actes du 27. colloque du*

CUER MA, 21-22-23 fevrier 2002. Aix-en-Provence, Publications de l'universite de Provence, 2003, p. 403-421.

SZŐKE, V., *Il duello giudiziario germanico tra diritto e letteratura*, Cagliari, CUEC, 2006.

UDWIN, V.M., *Between two armies: the Place of the Duel in Epic Culture*, Leiden, Brill Academic Pub, 1998.

UTHER, H. J., *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

VANCE, E., *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes: de la figure à la forme*, in «*Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*», a. 1972, n°12, p. 544-571.

WEBSTER, K.G.T., *The twelfth century tourney*, in *Anniversary papers by colleagues and pupils of George Lyman Kittredge*, Boston and London, 1913.

Ringraziamenti

Ringrazio il professor Alvaro Barbieri di avermi dato l'ispirazione per questo lavoro e di avermi guidato e supportato nella sua realizzazione.

