



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

*Colossali appetiti: identikit e funzioni del  
gigante nella narrativa oitanica di materia  
bretone*

Relatore  
Prof. Alvaro Barbieri

Laureando  
Umberto Taccari  
n° matricola 2014576 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023



# INDICE

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPITOLO I: CHI SONO I GIGANTI?.....</b>	<b>7</b>
1.1 CATEGORIZZAZIONI DEL GIGANTE .....	7
1.2 I <i>FAUX GEANTS</i> : MABOAGRAIN E IL CAVALIERE VERDE.....	8
1.3 CARATTERISTICHE DEL <i>FANTASTIC GIANT</i> .....	10
1.3.1 <i>Harpin della montagna: un esempio perfetto</i> .....	10
1.3.2 <i>L'umiliazione del cavaliere sconfitto</i> .....	13
1.3.3 <i>Un'alterità demoniaca</i> .....	14
1.3.4 <i>E sessuale</i> .....	15
1.3.5 <i>L'estetica</i> .....	16
1.4 LE ORIGINI MITICHE DEI GIGANTI .....	19
1.4.1 <i>Il rapporto tra la materia di Bretagna e le fonti celtiche</i> .....	19
1.4.2 <i>Il Roman de Brut</i> .....	20
1.4.3 <i>La genesi dei giganti in Des Grantz Geanz</i> .....	20
<b>CAPITOLO II: IL RUOLO DEL <i>FANTASTIC GIANT</i> NELLO SVILUPPO DEL PLOT.....</b>	<b>23</b>
2.1 FORMALIZZAZIONE DELLA DIALETTICA CAVALIERE-GIGANTE .....	23
2.1.1 <i>Gli stadi del sintagma narrativo</i> .....	23
2.1.2 <i>La funzione latente del fantastic giant</i> .....	24
2.1.3 <i>Trasformazioni di stato congiuntivo e disgiuntivo</i> .....	25
2.1.4 <i>La sequenza canonica: contratto, competenza, performance e sanzione</i> .....	27
2.1.5 <i>La sequenza complessa</i> .....	29
2.1.6 <i>Soggetto e anti-soggetto</i> .....	30
2.2 <i>THE DISCOURSE OF THE GIANT</i> .....	30
2.2.1 <i>Una contro-narrazione</i> .....	31
2.2.2 <i>L'evoluzione di Ritho: da gigante a dominus</i> .....	33
2.3 L'ARCHETIPO DELL'UCCISIONE DEL GIGANTE .....	34
2.3.1 <i> Davide vs Golia</i> .....	35
2.3.2 <i>La Gigantomachia</i> .....	36
2.3.3 <i>Polifemo</i> .....	36
2.3.4 <i>Il gigante ancestrale del Kalevala: Antero Vipunen</i> .....	37
2.3.5 <i>Il popolo Fomori nelle invasioni d'Irlanda: il ciclo del Túatha Dé Danann</i> .....	38
2.3.6 <i>L'escatologia dell'Edda: Ymir e l'origine del mondo</i> .....	39
<b>CAPITOLO III: LA FUNZIONE PERTURBATRICE DEL GIGANTE NELL'ETICA DELL'AMORE CORTESE.....</b>	<b>41</b>

3.1 IL CODICE CAVALLERESCO .....	41
3.2 L'AMORE CORTESE.....	43
3.3 IL SISTEMA MASCHILE .....	44
3.4 LA CREAZIONE DELL'IDENTITÀ CAVALLERESCA .....	45
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>49</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>51</b>

## Introduzione

Il gigante è una delle creature più famose che il nostro immaginario collettivo occidentale ha ereditato dal folklore celtico antico, ed in particolar modo, la narrativa oitanaica di materia bretonica ha inglobato all'interno dei suoi racconti questa figura. Chi o che cos'è il gigante? L'indagine si sviluppa a partire da realtà testuali come i più famosi romanzi di Chretien de Troyes ed altri meno conosciuti per cercare di rispondere a tale quesito. Gli obiettivi di questa indagine sono i seguenti: comprendere l'identità della figura del gigante, creando un identikit che ci permetta di riconoscere questo all'interno dell'universo arturiano, il quale essendo popolato da numerose creature fantastiche potrebbe creare una certa confusione durante la ricerca; analizzare il ruolo a livello narrativo del gigante, rispetto a quella che è la trama principale che anima i racconti in questione, ed anche rispetto al complesso sistema di personaggi che troviamo all'interno, primo tra tutti sarà il cavaliere protagonista ad essere messo in relazione al gigante; esplorare il gigante nella sua alterità, perché è tale la sua figura e che senso assume all'interno della concezione della cavalleria.

Le metodologie di ricerca adoperate spaziano in base all'argomento specifico: per il primo capitolo è stato adoperato principalmente un approccio intertestuale che permettesse di evidenziare le caratteristiche comuni delle figure prese ad analisi; per il secondo capitolo sono stati utilizzati gli strumenti della narratologia al fine di schematizzare nel modo più rigoroso possibile le sequenze specifiche di nostro interesse, per poi applicare una prospettiva post-coloniale alla dialettica cavaliere-gigante e una archetipica verso la conclusione; il terzo ed ultimo capitolo contestualizza il significato di cavalleria per poi applicare una prospettiva di genere.

Proseguendo, la struttura dell'indagine sarà la seguente. Nel primo capitolo verrà elaborato un modello di gigante tipo, per riconoscere tra le varie sfaccettature i personaggi che veramente ci interessano. Per fare ciò, stileremo una lista di categorizzazioni per poterci orientare all'interno del sistema di personaggi e come anticipato, Harpin della montagna costituirà per noi il modello principale di riferimento. Dopo una disamina degli aspetti estetici e degli stereotipi che si sono cristallizzati sulla figura del gigante, il primo capitolo si chiuderà andando a trattare le origini mitiche di queste creature andando a sviluppare anche una piccola precisazione sulla ricezione di

questi soggetti da parte del pubblico che fruiva di tale letteratura. Proseguendo, il secondo capitolo formalizzerà la sequenza tipica in cui compare il gigante per offrire il quadro generale dettagliato delle porzioni di testo interessate. Andando a trattare la dinamica soggetto-anti soggetto infine, saranno poste le basi per un'analisi incentrata sullo scontro tra *discourse*: quello dei cavalieri e quello della razza gigante. La porzione finale di questo capitolo verterà invece sugli aspetti archetipici del tema dell'indagine, andando a svelare le sfaccettature che troviamo frantumate in varie mitologie, ma che ritroviamo condensate nella figura del gigante arturiano. Infine il terzo capitolo tratterà l'idea di cavalleria e in cosa consiste l'aspetto perturbante del gigante sia all'interno del sistema valoriale cavalleresco, sia all'interno dei rapporti tra i personaggi maschili, dunque l'analisi della mascolinità.

## Capitolo I: chi sono i giganti?

Il capitolo I si propone di delineare l'identikit del gigante e le sue caratteristiche principali all'interno di quel contesto che è l'universo arturiano esplorando inoltre il gigantismo proprio di altri personaggi che non appartengono strettamente alla categoria presa in analisi.

### 1.1 Categorizzazioni del gigante

Dunque chi sono i giganti? Per identificare nel modo più accurato possibile questi personaggi possiamo ricorrere alle categorizzazioni di S. Huot, F. Dubost e C. Lecoteux. Tutti e tre gli studiosi creano una triade di categorie utilizzando una nomenclatura differente ma che si riferisce agli stessi soggetti. Dunque chiameremo primo gruppo quello che identifica la figura specifica del classico gigante, solitario, violento, crudele, bestiale, mostruoso, selvaggio, nato da una stirpe di giganti veri, per il quale le categorie di riferimento sono le seguenti: *giants*, *fantastic giants*, e *vrais geants*. Per questioni di comodità e chiarezza da ora in avanti utilizzeremo l'etichetta *fantastic giant* per indicare questa prima categoria. Il secondo gruppo invece si riferisce a coloro che non appartengono alla razza gigante, ma a causa delle loro dimensioni, che possono essere dovute a diversi fattori in base al *background* del personaggio, sono confusi con i *fantastic giants*. All'interno di questo secondo raggruppamento troviamo allora due tipologie: la prima consiste in quei personaggi che hanno raggiunto dimensioni straordinarie a causa di qualche evento eccezionale avvenuto durante la loro gestazione o perché cresciuti con un'educazione "esotica" e sono classificati come *geants exotiques*; la seconda consiste in *fantastic giant* ibridati con altre creature che abitano l'universo fantastico della Bretagna: gli *half-blood giants*. Il terzo gruppo infine riunisce tutti quei personaggi che potremmo classificare sotto l'unico nome di giganti razionalizzati. Sono i cosiddetti colossi, talvolta hanno dimensioni addirittura maggiori rispetto ai *fantastic giants*, ma sono a tutti gli effetti dei cavalieri e possono essere stati persino convertiti al cristianesimo, nonostante la maggior parte sia di religione pagana, soprattutto di origine saracena.

## 1.2 I *faux geants*: Maboagrain e il Cavaliere Verde

Rimangono esclusi i *faux geants* che in quanto falsi giganti andranno lasciati al di fuori dei raggruppamenti che abbiamo definito. Questi ultimi infatti sono cavalieri di stazza enorme, smisurata, che richiamano indubbiamente dal punto di vista estetico e comportamentale (morale) i *fantastic giants*, per cui sono considerati dei “finti” giganti, ma sono pur sempre umani. Come si potrà intuire da questa sintetica classificazione, esistono molte sfaccettature di quello che già precedentemente abbiamo chiamato gigantismo: troveremo i comuni *fantastic giants* ma anche personaggi altrettanto enormi che detengono caratteristiche affini ai primi. Questa osservazione sul gigantismo è importante, dato che dimostrando il legame tra i *fantastic giants* e i cavalieri di stazza enorme potremo poi affermare che gli ultimi evocando l’immagine di un gigante vero ne assumono i tratti negativi, in quanto quello è sempre in possesso di una lista di caratteristiche che lo rendono un *villain* perfetto. Alcuni esempi possono essere il Cavaliere Verde, Ser Bertilak, in *Sir Gauvain e il Cavaliere Verde*, assieme al cavaliere-guardiano Maboagrain nel romanzo di Chretien de Troyes intitolato *Erec e Enide*. Soffermiamoci ora su questi due personaggi al fine di osservare il loro gigantismo, come essi assimilino alcune caratteristiche tipiche dei *fantastic giants*. Ser Bertilak è il re di un castello, nonché guardiano della magica cappella verde, che grazie ai poteri della fata Morgana possiede l’abilità di trasformarsi ed assumere dimensioni che rasentano quelle del *fantastic giant*, all’incirca il doppio di un essere umano normale:

Apparve di furia un uomo tremendo,  
della terra il più grosso e il più alto:  
così robusto e quadrato dal collo alla vita,  
così grandi i suoi lombi, così lunghe le sue cosce,  
che mezzo gigante credo che fosse,  
o almeno certo un uomo di enorme possanza<sup>1</sup>

Nel poema *Erec e Enide* troviamo invece Maboagrain, un cavaliere di stazza enorme che per via del suo aspetto gigantesco ed il suo comportamento richiama indubbiamente un *fantastic giant*:

Armé d’unes armes vermoilles,

---

<sup>1</sup> Boitani P., *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, 2023, vv. 136-141.



Qui estoit granz a merevoilles,  
Et s'il ne fust granz a enui  
Soz ciel n'eüst plus bel de lui,  
Mes il estoit un pié plus granz,  
A tesmoing de totes les genz,  
Que chevaliers que l'an seüst.<sup>2</sup>

Maboagrain è altresì la vittima di una sorta di maledizione: è succube di un amore che lo costringe a sorvegliare il verziere incantato, un amore corrotto, un'infatuazione che non si addice ad un cavaliere cristiano. Questa caratteristica nello specifico lo avvicina in maniera considerevole ad un *fantastic giant*, dal momento che quest'ultimo è quasi sempre connotato da un amore impuro, non convenzionale e peccaminoso. In tal caso non è tanto la lussuria il peccato di Maboagrain ma il fatto di essere completamente infatuato della sua amata, una sorta di ipertrofia, di eccesso della passione che comporta l'avvicinamento di lui alla dimensione del *fantastic giant*. Sempre in merito a Maboagrain, un altro particolare risulta interessante, ed esso si presenta come una sorta di rituale che segue la sconfitta del nemico che ha osato addentrarsi nel verziere: il guardiano prende la testa dello sconfitto e la conficca su un palo, posizionandolo nella zona antistante all'ingresso del giardino incantato:

Mes une grant mervoille voit  
Ogi poïst faire grant peor  
Au plus riche conbateur,  
[...] Car devant ax sor pex aguz  
Avoit hiaumes luisanza et clers,  
Et voit de desoz les cerclers  
Paroir testes desoz chascun.<sup>3</sup>

Quest'immagine alquanto macabra è un'anticamera del verziere che segnala un pericolo mortale, ma c'è di più. Infatti l'esposizione dei crani degli sconfitti svolge una funzione importante nella dialettica cavaliere-gigante prefigurando nella mente del protagonista la sua stessa morte. L'esposizione dei crani e in generale dei resti delle prede è una caratteristica molto comune tra i *fantastic giants* e possiamo osservarlo in una scena molto simile nell'*Yder*, quando viene mostrato l'antro di una coppia di giganti:

Al bois vienent, si entrent enz

---

<sup>2</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, Noacco C. e Zambon F. (a cura di), Milano; Trento, Luni, 1999, vv. 5895-5901.

<sup>3</sup> *Ivi*, vv. 5770-5779.

E tanto nt le chemin tenu  
Que a la forte maison sunt venu  
Ou li dui giant reparaient  
Qui le país entor gastoent.  
De fors virent monz de os de bestes  
Qu'il manjöent ; mult i ot testes  
Sor pels aguz, qui d'omes furent.  
Al baile de fors s'aresturent ;  
Chefs i ot bien plus de treis cenz.<sup>4</sup>

Accanto al cumulo di ossa e resti vari, anche qui troviamo i crani degli uomini che sono caduti per mano dei giganti, conficcati sui dei pali. L'esibizione dei resti alimentari e dei trofei di guerra rinviano ad un grado di alterità e violenza che si cristallizza sulla figura del *fantastic giant*. Concludendo questa breve analisi possiamo dire allora che le caratteristiche prese in considerazione costituiscono degli aspetti esemplificativi del gigantismo di Maboagrain: la stazza, l'amore peccaminoso e il rito che marca il suo territorio d'azione. Questi elementi che caratterizzano il cavaliere-guardiano creano un effetto per cui è come se alle spalle di questo personaggio si celasse in controluce un *fantastic giant*. Lo stesso varrà anche per Ser Bertilak e tutti gli altri personaggi etichettabili come *faux geants*.

### 1.3 Caratteristiche del *fantastic giant*

Ma quali sono esattamente le peculiarità del *fantastic giant* propriamente detto? In primis tale tipologia è spesso un *genius loci*, uno spirito che presiede un luogo preciso che può essere ora una montagna, ora un guado, una grotta o il limite di una frontiera. Le caratteristiche da analizzare sono molte e per fare una rassegna ci concentreremo inizialmente su uno dei *fantastic giants* più rappresentativi della tradizione bretone, ovvero Harpin della montagna, per poi allargarci facendo osservazioni a partire da altri personaggi.

#### 1.3.1 Harpin della montagna: un esempio perfetto

Iniziamo la nostra analisi a partire dalla presentazione che un sovrano fa di Harpin ne *Il cavaliere del leone*:

Mout m'a uns jaianz domagié,  
Qui voloit que je li donasse

---

<sup>4</sup> Lemaire J., *Le romanz du reis Yder*, Fernelmont, EME Editions, 2010, vv. 5414-23.

Ma fille, ui de biauté passe  
Totes les puceles del monde.  
Li fel Jaianz, cui Dex confonde,  
A non Harpins de la Montaingne;<sup>5</sup>

### 1.3.1.1 Il nome

Cominciando dal suo nome, Harpin, questo merita una serie di osservazioni: il suo nome in antico francese deriva dal verbo *harper* che significa ‘agguantare’. Di per sé il nome costituisce un indizio che ci rivela la sua natura di gigante predatore (anche sessuale) e inoltre stesso nome sarebbe quello di un diavolo<sup>6</sup>.

### 1.3.1.2 L'animale totemico di Harpin: il lupo

Cercheremo ora di concentrarci sulla seconda parte del nome che indica la sua provenienza, la montagna di cui è il possessore e guardiano, in quanto elemento estremamente importante per spiegare il legame che Harpin intrattiene con un culto celtico. In Francia nella regione della Lorena si trova un sito archeologico che dimostra l'esistenza di un luogo di culto gallo-romano: il monte Herapel. Il nome di questo monte richiama direttamente il nome di Harpin secondo P. Walter<sup>7</sup>. Su tale monte veniva celebrato il dio degli inferi, e per questo motivo sarebbe direttamente collegabile ad un altro luogo di culto: il monte Soratte. Quest'ultimo era situato a Nord di Roma, sede di un culto di origine falisca (italica) che venne assimilato successivamente dalla religione romana fino alla costituzione del sacerdozio degli *Hirpi Sorani*. Ai piedi del monte la popolazione dell'agro falisco celebrava un rito con ricorrenza annuale: alcuni pastori camminavano sopra dei carboni ardenti tenendo nelle mani le viscere degli animali sacrificali in onore di Dite o *Dis pater*, il dio delle ricchezze degli inferi identificato poi in Plutone dai romani. La spiegazione che segue mira a dimostrare il valore del legame simbolico tra l'animale totemico che gioca un ruolo centrale nella genesi mitica del sacerdozio degli *Hirpi Sorani* e Harpin della montagna. In epoca romana il monte Soratte era la sede del sacerdozio romano degli *Hirpi Sorani*, Lupi di Soratte, ove era celebrato Apollo di Soratte o *Soranus*, una sorta di Apollo infero, un dio solare

---

<sup>5</sup> Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, Gambino F. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, vv. 3852-3857.

<sup>6</sup> Walter P. e Zinc M., *Canicule: essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988, pp. 107-108.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 109.

dell'oltretomba. Nel commento di Servio all'*Eneide* XI 785, egli spiega che le *familiae* che formavano il sacerdozio erano gli eredi del culto falisco precedente. Arriviamo allora a spiegare l'origine mitica delle *familiae* degli *Hirpi Sorani*: durante un rituale in onore a Dite dei lupi giganteschi avrebbero azzannato le vittime sacrificali mentre stavano bruciando, profanando il cerimoniale in corso. I lupi fuggirono con il maltolto e si ripararono all'interno di una grotta; i pastori provarono a recuperare i brandelli di carne dei sacrifici, ma invano. I lupi infatti sarebbero stati inviati e protetti dallo stesso Dite per reclamare il suo tributo e le esalazioni mefitiche provenienti dalla caverna contaminarono gli uomini che si addentrarono. Una volta usciti gli inseguitori contagiarono la popolazione locale, causando un'epidemia pestilenziale che decimò gli abitanti in tutta la regione. Dopo aver consultato gli oracoli venne svelato il significato di quanto accaduto e questi sentenziarono che gli uomini che avevano osato dare la caccia ai lupi avrebbero dovuto vivere proprio come lupi (*rpto vivere*)<sup>8</sup>. Queste sono le origini mitiche del sacerdozio degli *Hirpi Sorani* che usavano indossare le pelli del lupo divenuto sacro, un animale totem. Così vestiti i sacerdoti di *Soranus* camminavano sui carboni ardenti, in un cerimoniale che diveniva quasi una danza ipnotica. Allora se è vero che il culto del monte Herapel è connesso direttamente a quest'altro di ascendenza falisca, possiamo dire che l'animale totem influisce sulla caratterizzazione di Harpin. Infatti il comportamento dei Lupi di Soratte è sicuramente molto simile a quello di Harpin: entrambi esigono un tributo annuale di vittime umane e si comportano come un lupo, vivendo di razzie e saccheggi. Tale comportamento di razzie e saccheggi è quello che caratterizza tutti i *fantastic giants* dell'universo arturiano. Concludendo questa digressione, rimane l'ultima osservazione circa il nome di Harpin: esso deriva dal verbo *hureper* che deriva dalla famiglia di *hure*<sup>9</sup> che designa il pelo che copre la testa d'uomo o di una bestia, più precisamente la testa di belve feroci che mordono (orsi, cinghiali...), opposto a *chef*, che designa il capo<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Cifani G., *Tra Roma e l'Etruria. Cultura, identità e territorio dei Falisci*, Roma, Quasar, 2013, pp. 231-257.

<sup>9</sup> "DMF: Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine" [www.atilf.fr/dmf](http://www.atilf.fr/dmf).

<sup>10</sup> P. Walter e M. Zinc, *Canicule: essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, p. 110.

### 1.3.2 L'umiliazione del cavaliere sconfitto

Proseguendo con le altre caratteristiche peculiari dei *fantastic giants*, poniamo ora il nostro sguardo su un altro aspetto, ovvero l'atteggiamento irrispettoso e immorale (rispetto a quelli che sono i valori dell'ideologia che permea questi poemi) nei confronti degli sconfitti ma più in generale degli umani. Tale atteggiamento si configura nell'umiliazione dei cavalieri sconfitti fino alla loro riduzione ad una condizione bestiale:

Tant que li jaianz vient batant,  
Qui les chevaliers amenoit;  
Et un pel a son col tenoit,  
Grant et quarré, agu devant,  
Dom il les bousoit mout sovant;  
Et il n'avoient pas vestu  
De robe vaillant un festu,  
Fors chemises sales et ordes;  
S'avoient bien liez de cordes  
Les piez et les mains, si seoient  
Sor quatre roncins qui clochoient,  
Meigres et foibles et redois.  
[...] Uns nains, del come boz anflez,  
Les ot coe a coe nöz,  
Ses aloit costoiant toz quatre,  
Onques ne les fina de batre<sup>11</sup>

Ugualmente in *Erec e Enide* possiamo vedere come venga umiliato un nobile cavaliere:

Le chevalier vit an pur cors,  
Deschautz et nu sor un roncins,  
Con il fust pris a larrecin,  
Les mains liees et les piez.  
Li jaiant n'avoient espiez,  
Escuz, n'espees esmolues,  
Ne lances, einz orent maçues;  
Escorgiees andui tenoient.  
Tant feru et batu l'avoient  
Que ja li avoient del dos  
La char ronpue jusqu'as os.  
[...] "Seignor, fet il, por quel forfet,  
Feites a cest home tel let,  
Qui come larron l'an menez?  
Trop laidemant le demenez:  
Ausi le menez par sanblant  
Con se il fust repris anblant.  
Grant viltance est de chevalier  
Nu despoillier et puis lier

---

<sup>11</sup> Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, vv. 4090-4106.

Et batre si vilainnemant.<sup>12</sup>

Una volta salvo il cavaliere prigioniero rivolge queste parole a Erec:

Que tu m'as sauvee la vie:  
L'ame me fust del cors partie  
A grief tormant et a martire.<sup>13</sup>

Precedentemente, la compagna del cavaliere prigioniero esprimeva con queste parole la sua preoccupazione, da cui traspare il fatto che ella non tema semplicemente la morte di lui:

Or est de mort an grant peril:  
Ancui le feront a grant tort  
Morir de mout vilainne mort.<sup>14</sup>

Qui si può rilevare l'aspetto perturbante che permea la figura del *fantastic giant*, giacché il protagonista è consapevole del suo eventuale destino in caso di sconfitta, che non sarà una semplice morte, ma qualcosa che si avvicina alla tortura, compiuta per di più da una creatura che è la stortura del cavaliere da un punto di vista fisico ed etico-comportamentale, che non dovrebbe esistere e che infine dovrebbe essere eliminata dal cavaliere stesso in quanto la sua versione polarmente opposta.

### 1.3.3 Un'alterità demoniaca...

Proseguendo, si può affermare che il gigante occupi a buon diritto il campo semantico del demoniaco dato che «il Diavolo del folklore sfuma in altre immagini, quali l'Anticristo, i giganti [...]»<sup>15</sup> e «poteva assumere le forme minacciose di un gigante»<sup>16</sup>. È interessante come i *fantastic giants*, in quanto figure appartenenti al sostrato culturale celtico, all'interno di questi romanzi «persero la loro gravità, pur restando presenti nel folklore medievale, a favore del Diavolo che sembra succedere

---

<sup>12</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, vv. 4386-4415.

<sup>13</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, vv. 4487-4489.

<sup>14</sup> *Ivi*, vv. 4350-4352.

<sup>15</sup> Russell J. B., *Il diavolo nel Medioevo*, Roma, Laterza, 1987, trad. it. di Cezzi F. (ed. orig. *Lucifer, the Devil in the Middle Ages*, London, Cornell university press, 1984), p. 42.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 46.

loro nel ruolo»<sup>17</sup>. Ciò è evidente nel momento in cui il narratore de *Il cavaliere del leone* fa presente che la gente che abita il castello assediato da Harpin lo considera come un diavolo: «Que li maufez, li anemis, / Qui avoit maint prodome ocis»<sup>18</sup>. Ancora, ne *Il bel cavaliere sconosciuto*, la fanciulla che accompagna il cavaliere protagonista intima il cavaliere di non ingaggiare il combattimento contro la coppia di giganti affermando: «Ne t'i combat pas, mes fuions ; / Ja ces dyables n'atendons.»<sup>19</sup>. Infine anche nel *Fergus* il gigante guardiano del suo castello viene chiamato *satanas*<sup>20</sup>, *aversiers*<sup>21</sup> e *vis maufés*<sup>22</sup>.

### 1.3.4 E sessuale

Proseguendo con le altre caratteristiche che esemplificano la tipologia di *fantastic giant* osserviamo ed analizziamo il grado di alterità sessuale di questa. Questi giganti sono noti per essere creature che vivono la sessualità in modo violento, macchiandosi di stupri e altre violenze, dunque una sessualità deviata, peccaminosa. Osserviamo due esempi:

Li uns tenoit une pucele ;  
Ja nus hon ne demant plus biele,  
Se ele n'eüst tel paor,  
Mais molt demenoit grant dolor.  
Molt se conplaint et plore et braït  
Come la riens qui painne trait :  
Car uns gaians molt la pressoit,  
A force foutre le voloit,  
Mais cele nel pooit souffrir ;  
Mius se voloit laissier morir.<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>18</sup> Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, vv. 4173-4174.

<sup>19</sup> Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, Pioletti A. (a cura di), Parma, Pratiche, 1992, vv. 743-744.

<sup>20</sup> Guillaume Le Clerc de Normandie, *The Romance of Fergus*, Frescoln W. (a cura di), Philadelphia, W. H. Allen, 1983, vv. 4541.

<sup>21</sup> *Ivi*, vv. 4543.

<sup>22</sup> *Ivi*, vv. 4621.

<sup>23</sup> Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 707-717.

S'areste li jaianz et crie  
Au pseudome que il desfie  
Ses filz de mort, s'il ne li baille  
Sa fille; et a sa garçonaille  
La liverra a jaelise,  
Car il ne l'ainme tant ne prise  
Qu'an li se daingnast avillier;  
De garçons avra un millier  
Avoec lui sovant et menu,  
Qui seront poeilleus et nu  
Si con ribaut et torchepot,  
Que tuit i metront lor escot.<sup>24</sup>

Concentrandoci sul secondo passo, Harpin non intende violentare direttamente la figlia del re, ma vuole farla soffrire facendola seviziare da terzi, ossia i suoi sgherri. In tal caso nonostante Harpin agisca distinguendosi dalla maggior parte dei *fantastic giants* che stuprano le fanciulle cadute nelle loro mani, in lui abita il medesimo sadismo che sfocia nella violenza sessuale anche se si manifesta in modo indiretto.

### 1.3.5 L'estetica

Tutto quello di cui abbiamo discorso fino ad ora è rafforzato da un altro elemento, ovvero l'associazione tra il gigante Harpin e l'orso. Quest'ultimo nella mitologia popolare si pensava avesse rapporti violenti, talvolta carnali nel pensiero popolare medievale. Dunque questo animale era percepito tanto diabolico quanto questo gigante che si ammantava della sua pelliccia e si comporta come quello. Osserviamo ora da più vicino le sue caratteristiche fisiche:

[...] Qu'il ot armé d'une pel d'ors;<sup>25</sup>

Qui an sa force se fioit  
Tant que armer ne se voloit;<sup>26</sup>

S'aert et fant com une escorcee  
Sor le jaiant la pel velue,<sup>27</sup>

Li jaianz chiet, la morz l'asproie,  
Et, se uns granz chasnes cheïst,  
Ne cuit que graindre esfrois feïst<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, vv. 4113-4124.

<sup>25</sup> Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, vv. 4197.

<sup>26</sup> *Ivi*, vv. 4209-4210.

<sup>27</sup> *Ivi*, vv. 4222-4223.



Il *fantastic giant* deriva da un mondo che è quello della natura selvaggia indomita, possiede armi rozze e primitive come possono essere una mazza, pali squadriati, tronchi d'albero o eventualmente interi alberi sradicati. Il legame che egli intrattiene con la natura selvaggia è evidente soprattutto quando osserviamo il suo aspetto esteriore, la sua estetica: indossa spesso abiti rustici fatti di pelli di animali cacciati da lui oppure non ne utilizza affatto dato che la sua pelle è sufficientemente dura per proteggersi dagli attacchi.

#### *1.3.5.1 Lo svuotamento di significato della pratica venatoria*

È interessante notare che le pelli degli animali sono superflue viste le sue doti naturali, ma questo Harpin caccia e indossa ugualmente le pelli della sua selvaggina, ed è proprio qui che possiamo osservare l'espressione della sua natura: egli caccia per violenza e per affermare sé stesso. Possiamo aprire una breve parentesi che motivi perché il valore dell'esercizio venatorio sia stato appiattito da questo personaggio. L'esercizio venatorio in antichità (Grecia di epoca classica e anche a Roma) e nel Medioevo aveva un valore centrale all'interno del sistema etico-valoriale del ceto nobile. La caccia in età antica era un esercizio imprescindibile in quanto costituiva una preparazione fisica funzionale alla vera e propria guerra in campo aperto. Coloro che si distinguevano durante le battute di caccia venivano riconosciuti dalla società come guerrieri di alto valore, degni di essere membri dell'élite guerriera. Dunque la caccia si configurava come una palestra in funzione della vera guerra ed in particolar modo durante la caccia al cinghiale, la più diffusa presso gli antichi, in cui questi ultimi si cimentavano emulando le grandi gesta degli eroi mitici, nello specifico ricordiamo l'uccisione del cinghiale Erimanto da parte di Ercole<sup>29</sup>. Allora se la caccia assume un valore centrale per il ceto nobile anche nel Medioevo, il gigante che caccia per il proprio piacere di distruzione e morte, per sopraffare la vittima e affermare sé stesso e il proprio dominio nel suo territorio, non solo assume un comportamento inconciliabile con il sistema valoriale cavalleresco, ma l'esercizio venatorio è svuotato completamente del suo significato e non nobilita in alcun modo il cacciatore. Possiamo affermare allora che Harpin agendo in tale maniera si oppone all'etica dei cavalieri cristiani i quali appunto si

---

<sup>28</sup> *Ivi*, vv. 4244-4246.

<sup>29</sup> Ghigi A. et al., "Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere." [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

cimentano nell'esercizio venatorio nella loro rappresentazione all'interno dei romanzi bretoni<sup>30</sup>.

Un altro elemento che rafforza il legame con la natura selvaggia è la pelle villosa di Harpin dal momento che il pelo è il segno distintivo di una natura primitiva e bestiale. Talvolta il *fantastic giant* ha gli attributi sessuali esposti e gli occhi rossi iniettati di sangue come un demone.

#### 1.3.5.2 *La deformazione dell'umana armonia*

Ponendo lo sguardo sulla conformazione fisica del gigante possiamo notare come le proporzioni del suo corpo non siano le stesse che hanno gli umani ma assomiglino molto a queste, come se un umano avesse subito una deformazione. Dunque nel pensiero cristiano medievale l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio e perciò è ovvio che la sua alterazione non può che comportare una grave conseguenza negativa sul piano ontologico: l'infrazione che si configura già con la semplice esistenza dei *fantastic giants* è da leggersi come qualcosa di estremamente negativo in virtù di questa visione dell'uomo. In generale i mostri che popolano l'universo arturiano erano concepiti come degli umani deformati, creati in modo tale da ricordare all'uomo come sarebbe diventato se non avesse beneficiato della grazia divina. La deformità fisica si riflette immediatamente sul piano etico-comportamentale incidendo sulla morale di questi mostri e infine tale deformità si fonde con quella diabolica di Lucifero che è soggetto alla più evidente delle deformazioni fisiche e morali. Possiamo allora definire la mostruosità come la violazione di una norma dimensionale e il gigante supera questa per eccesso, ipertrofia fisica e caratteriale. Allora non solo la rappresentazione del *fantastic giant* si dimostra essere qualcosa che viola l'ordine costituito della natura, il creato, ma si colloca anche al polo opposto di quell'istanza che possiamo chiamare Cultura, rappresentata dai cavalieri cristiani. Normalmente Natura e Cultura sono due istanze polarizzate che producono un *clash* dipanantesi negli scontri tra cavalieri e bestie feroci, mostri orribili o creature mitologiche. Il problema sarà cercare di capire qual è la posizione del gigante all'interno di questo scontro Natura-Cultura, dato che come abbiamo visto poco fa, non possiamo (almeno in parte) collocarlo verso il polo

---

<sup>30</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, vv. 35-38.

della Natura, e ovviamente nemmeno verso il polo opposto viste le sue caratteristiche etico-comportamentali assolutamente aliene da quella che è l'etica cortese cavalleresca incarnata dai paladini cristiani della tavola rotonda. Questo punto verrà sviluppato all'interno del secondo capitolo, in cui potremo collocare con precisione la figura del *fantastic giant* all'interno di questa dialettica.

#### 1.4 Le origini mitiche dei giganti

Per concludere il capitolo tratteremo ora le origini mitiche dei giganti al fine di predisporre le basi per l'analisi del loro ruolo all'interno dell'universo che abitano e anche nella dialettica che intrattengono con i cavalieri cristiani.

##### 1.4.1 Il rapporto tra la materia di Bretagna e le fonti celtiche

Prima di proseguire sarà imprescindibile trattare sinteticamente il rapporto degli autori cristiani dei romanzi bretoni con le fonti celtiche per poter contestualizzare la nostra ricerca. Prendendo come riferimento l'autore più importante della tradizione, Chretien de Troyes, osserviamo che cosa accade alla figura del *fantastic giant* nel processo di assimilazione degli elementi mitici celtici. Il chierico di Troyes attua un processo di razionalizzazione degli elementi magico-meravigliosi, tra i quali oltre ai classici filtri, pozioni magiche, anelli e armi incantate, possiamo includere anche le creature viventi dato che sono pur sempre degli artifici che aumentano il grado di meraviglia nella narrazione. Il procedimento in questione consiste in una pulizia o attenuazione degli elementi magico-pagani dal momento che il pubblico di corte non avrebbe tollerato la presenza di questi in quanto inconciliabili con la religione cristiana. A differenza però di altri elementi, i giganti sopravvivono in maniera differente: se gli altri elementi sono ridotti o attenuati sensibilmente, i giganti hanno un ruolo specifico all'interno della narrazione e rimangono personaggi compiuti in sé e per sé. Ma il punto cruciale è che nel passaggio da mito a romanzo, gli autori cristiani attingendo dal materiale celtico non tenevano conto dei valori mitici espressi, limitandosi a trasmettere un contenuto letterario d'intrattenimento. È questo passaggio a costituire la chiave per comprendere la ragion d'essere di questi elementi come il gigante, la fontana o il filtro magico. Nonostante essi siano "svuotati" della carica mitica, questi rimangono e hanno una rilevanza notevole nello sviluppo delle trame e dei personaggi. Il processo di razionalizzazione comune agli autori dell'area francese è ben visibile, dal momento che

a differenza di questi, i romanzi medievali tedeschi pur prendendo ispirazione dallo stesso materiale sono decisamente più ricchi di questi elementi magico-meravigliosi e perciò più vicini alle fonti di riferimento. La figura del gigante mantiene così un alone mitico e con esso i connotati negativi che lo rendono l'antagonista principe del cavaliere cristiano.

#### 1.4.2 Il *Roman de Brut*

Precisato ciò, possiamo ora esporre le origini mitiche della stirpe dei giganti che popolano l'universo arturiano a partire dal primo incontro tra umani e giganti nel *Roman de Brut*, che narra le origini leggendarie della Gran Bretagna<sup>31</sup>. Nel *Brut* di Wace leggiamo che i troiani guidati da Bruto viaggiano fino ad approdare all'isola di Albione, la quale è popolata esclusivamente da delle creature esplicitamente designate come giganti. Su tale isola regna il re dei giganti, Gomagog, il quale sarà sconfitto in una lotta estenuante da un troiano dotato di dimensioni e forza fisica eccezionali: Corineus. Il processo di civilizzazione dell'isola da parte dei troiani ha inizio dopo aver decimato le tribù di giganti locali senza però sterminarli totalmente, ma Wace non si sofferma sulle loro origini, dal testo si evince solamente che l'isola di Albione non è mai stata colonizzata dagli umani e che i giganti sono gli unici abitanti, rimasti a un grado di civilizzazione arretrato. Essi infatti sono sostanzialmente divisi in tribù, fermi allo stadio precedente all'età del ferro, utilizzano armi arcaiche e rudimentali come bastoni, pali e pietre.

#### 1.4.3 La genesi dei giganti in *Des Grantz Geanz*

Un poema anglo-normanno composto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo intitolato *Des Grantz Geanz* contiene una narrazione che mira a colmare questa mancanza di Wace nel *Brut*, che ora ricapiteremo sinteticamente. Trenta sorelle vergini di stirpe nobile provenienti dalla Grecia sarebbero sbarcate sull'isola allora deserta, la Gran Bretagna, chiamata poi Albione in onore della sorella più grande: Albine. Queste fanciulle prima di sbarcare sull'isola erano ancora senza un marito esclusivamente per il loro desiderio d'indipendenza, e perciò connotate in modo negativo, altezzose e viziose. Dopo il loro fidanzamento le trenta sorelle ordiscono un

---

<sup>31</sup> Robert Wace, *Roman de Brut*, Weiss J. (a cura di), Exeter, University of Exeter Press, 2002.

complotto per uccidere i loro mariti nel caso in cui questi non accettino le loro condizioni, ovvero una totale sottomissione. Il complotto è sventato ad opera della sorella più giovane che lo rivela al padre. Vengono allora cacciate dalla Grecia e lasciate alla deriva in mare per ordine del re, finché non approdano in Gran Bretagna. Lì le ventinove principesse condussero una vita agiata grazie alle condizioni più che favorevoli dell'isola fino al momento in cui non maturarono un desiderio di lussuria così grande da essere possedute sessualmente dai demoni Incubi. Questi demoni invisibili in grado di far provare piacere fisico alle fanciulle, le misero in cinte, e così ebbero origine i giganti:

And thus were engendered sons who became giants and afterwards held the land. They had all their pleasure; but the ladies saw nothing of those who lay with them, but only felt them, as a woman should feel a man when they come together for such a purpose<sup>32</sup>.

I giganti generati dalle fanciulle si riprodussero accoppiandosi in modi incestuosi dando origine alla loro stirpe. In seguito questi si organizzarono in tribù ma entrarono in conflitto al punto da estinguersi quasi del tutto, tant'è che solo ventiquattro di loro erano ancora vivi quando Bruto arrivò in Gran Bretagna. Ora possiamo sviluppare alcune osservazioni circa questa narrazione a posteriori delle origini mitiche dei *fantastic giants*: in primo luogo si può affermare che i giganti partoriti dalle principesse greche siano metaforicamente “figli del peccato” in quanto nati dall'unione del vizio della lussuria e dei demoni. È interessante che le principesse non si siano semplicemente accoppiate ma sembra più che la loro lussuria unita alla ribellione nei confronti del genere maschile assomigli più a qualcosa che è vicino all'autoerotismo. Proseguendo, dato che la narrazione è a posteriori rispetto alle vicende narrate della materia di Bretagna, è evidente che chi ha scritto questo poema volesse dare una spiegazione del perché i *fantastic giants* che troviamo nell'universo arturiano fossero caratterizzati da tutte le peculiarità che abbiamo visto in questo primo capitolo, e lo fa facendo discendere la loro stirpe direttamente dal peccato, dal male demoniaco incarnato dagli Incubi. Alcuni critici moderni interpretano questi giganti come l'incarnazione della natura più selvaggia polarmente opposti alla Cultura. All'apparenza potrebbe essere una spiegazione più che valida, ma S. Huot sostiene che in realtà siano una deformazione

---

<sup>32</sup> Huot S., *Outsiders: the humanity and inhumanity of giants in medieval French prose romance*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2016, p. 40.

della Cultura che infrange i confini della Natura stessa<sup>33</sup>. Il racconto del poema anglo-normanno *Des Grantz Geanz* è utile infine per formulare un'ipotesi sulla ricezione dei *fantastic giants* da parte di coloro che ascoltavano la recitazione dei romanzi bretoni per concludere definitivamente il capitolo che ha indagato tale tipologia. Come abbiamo spiegato, l'intento di questo poema era quello di motivare la caratterizzazione dei *fantastic giants* imparentandoli con il demonio, dunque possiamo ipotizzare verosimilmente che tali figure erano considerate da chi fruiva delle opere in questione come demoniache, malvagie, espressione del male. In conclusione, anche se non potremo attingere alle fonti celtiche degli autori cristiani del medioevo che scrissero romanzi di argomento bretone, possiamo supporre che questa fosse la ricezione dei *fantastic giants*.

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 41.

## Capitolo II: il ruolo del *fantastic giant* nello sviluppo del *plot*

Il capitolo secondo si propone di spiegare il ruolo del *fantastic giant* all'interno del *plot* narrativo del romanzo cavalleresco dimostrando che l'uccisione del gigante costituisce un motivo ricorrente. Se i motivi sono definibili «unità minimali di contenuto»<sup>34</sup> allora l'uccisione del gigante sarà uno dei motivi che definisce la figura del *fantastic giant*. Altri motivi possono essere il rapimento di una nobile fanciulla oppure la presa di un castello, fino ad arrivare allo scontro topico con il cavaliere protagonista. Solo verso la fine del capitolo ci concentreremo sull'analisi di un archetipo che si cela proprio dietro l'uccisione del gigante, in riferimento alle definizioni di archetipo come «simbolo che collega una poesia ad altre poesie e serve a unificare e integrare la nostra esperienza letteraria»<sup>35</sup>.

### 2.1 Formalizzazione della dialettica cavaliere-gigante

Partiremo allora facendo un'analisi formale della dialettica cavaliere-*fantastic giant* mediante l'utilizzo di esempi significativi. In primis il *fantastic giant* utilizzando le categorie della narratologia risulterà ascrivibile alla categoria di antagonista in virtù del fatto che egli si frappone sempre come un ostacolo nell'*aventure* del cavaliere che è invece il protagonista. Per avere un quadro di riferimento chiaro affinché ci si possa avvicinare all'analisi dei prossimi passi, elaboreremo una formalizzazione di carattere generale applicando il concetto di "stato" ai sintagmi narrativi in cui il gigante compie determinate azioni.

#### 2.1.1 Gli stadi del sintagma narrativo

Premettiamo che di tali sintagmi alcune parti sono implicite o narrate a posteriori da un personaggio appartenente al sintagma, come il re assediato nell'*Yvain* quando racconta gli avvenimenti al protagonista. Dunque se partizioniamo in quattro il sintagma narrativo ne ricaveremo un primo stadio, quello dell'equilibrio stabile, caratterizzato da uno stato di quiete in cui il gigante non compare ancora. Il secondo invece è quello che vede la rottura dell'equilibrio nel momento in cui il gigante interviene assediando una

---

<sup>34</sup> Brugnolo S. et al., *La Scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p.267.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 268.

corte e poi esigendo un tributo oppure quando riesce a conquistarla direttamente. Altri modi in cui l'equilibrio viene meno possono essere il rapimento di una fanciulla, la sconfitta e cattura di cavalieri valorosi o un omicidio. I primi due stadi di norma non sono messi in scena come anticipato ma si tratta di eventi che accadono al di fuori della trama principale che la intersecano poco dopo. L'intersezione avviene al terzo stadio, quello in cui leggiamo le peripezie dell'eroe che si prodiga per ristabilire l'equilibrio. L'ultimo stadio è quello del ristabilimento dell'equilibrio in cui il gigante è sconfitto e la corte può tornare a vivere serenamente o la fanciulla cui era stato sottratto il compagno torna assieme a questi. Appliciamo tale partizione ad un passo, per poi trarre ulteriori considerazioni:

Et li dist: "Sire, bien veigniez,  
Mes pri vous que vous en ailliez  
Qu'a mal port estes arrivez.  
Mes se vous raler em poez  
Dex vous fera molt grant honor!  
– Dame, par Dieu le Sauveor,  
Fet Floriant, ne m'en irai  
De si a donc que je savrai  
Pour quoi je si tost m'en iroie!  
– Biaus sire chiers, se Dex me voie,  
Fe tele, je le vous en mentirai:  
Cist chastiaus est a [...] jaiens  
Qui molt sont fier et fort et grans.  
Trestout se païs ont destruit  
Foï en sont li home tuit,  
Nostre pere ont mort en la guerre  
Qui estoit dus de ceste terre."<sup>36</sup>

Nel breve discorso che la damigella rivolge al cavaliere protagonista possiamo vedere che i primi due stadi da noi formalizzati siano riportati a posteriori. Di seguito leggeremo che il protagonista ristabilirà l'equilibrio uccidendo la coppia di giganti.

### 2.1.2 La funzione latente del *fantastic giant*

Proseguiamo facendo una piccola considerazione circa quella che possiamo chiamare una funzione latente del *fantastic giant*. Essa consiste in una tensione, un anelito proprio di questi personaggi, che consiste nel voler ricreare un reame o una corte in cui siano loro i signori: il *fantastic giant* si esaurisce in questo anelito come se fosse programmato appositamente. Possiamo infine notare una variabile in quello che abbiamo appena

---

<sup>36</sup> *Floriant e Florete*, Prota M. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, vv. 1651-1668.



detto, vale a dire che si possono presentare essenzialmente due scenari: il primo è quando il gigante è già riuscito a ricreare quella corte che desidera con un castello, damigelle e cavalieri imprigionati; il secondo invece è quando il gigante si sta attivando per il raggiungimento del suo obiettivo. La divisione del sintagma narrativo in quattro stadi è applicabile ogni qual volta compia sull'asse principale della trama un *fantastic giant*.

### 2.1.3 Trasformazioni di stato congiuntivo e disgiuntivo

Proseguiamo introducendo un'ulteriore formalizzazione che potremo applicare in generale sempre in riferimento a questi sintagmi narrativi. Servendoci ancora degli strumenti della narratologia, considereremo dunque il racconto come una successione di stati e di loro trasformazioni orientata al raggiungimento di uno stato finale in cui è posto un "valore". Lo stato viene definito come relazione di congiunzione o disgiunzione tra due attanti narrativi<sup>37</sup>, un oggetto e un soggetto, per cui avremo:

$$\text{congiunzione} = S \cap O$$

$$\text{disgiunzione} = S \cup O$$

Le trasformazioni sono il passaggio da una congiunzione a una disgiunzione o viceversa. Individuare i soggetti e gli oggetti di una struttura narrativa significa comprendere i valori in gioco nel testo in esame. Il nostro obiettivo sarà allora di usare questi strumenti per capire che valore ha il testo. La sequenza selezionata da *Floriant e Florete* vede quattro attanti e sette attori sulla scena: le tre principesse del castello; il cavaliere Floriant; i due *fantastic giants*; il re del castello. La sequenza è divisibile in parti che corrispondono ai quattro stati delineati sopra. Partiamo con il primo stadio allora, quello dell'equilibrio, in cui la corte del re con le sue tre figlie conduce la sua esistenza serenamente. Le tre principesse sono un soggetto di stato ( $S_2$ ) congiunto all'oggetto di valore che è il re ( $O_v$ ):

$$S_2 \cap O_v$$

---

<sup>37</sup> Fabbri P. e Marrone G., *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Vol. 1, Roma, Meltemi, 2000, pp. 218-9.

Questo chiaramente funziona anche quando l'oggetto di valore è il compagno di una fanciulla. Il secondo stadio, la rottura dell'equilibrio, è rappresentabile con un programma narrativo di disgiunzione, in cui la coppia di giganti costituisce un solo attante, un soggetto operatore in questo caso dato che operano una trasformazione narrativa. Chiameremo questo attante  $S_1$ :

$$S_1 \Rightarrow [(S_2 \cap O_v) \rightarrow ?]$$

Siccome i giganti uccidono il re togliendo l'oggetto di valore al soggetto di stato allora la direzione è quella di una disgiunzione:

$$\text{Programma narrativo di disgiunzione} = S_1 \Rightarrow [(S_2 \cap O_v) \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$$

Anche qui come prima, tale schema a priori è applicabile anche nei casi in cui semplicemente il gigante compia un'azione a danno di un umano, quindi una fanciulla che vede il compagno rapito o ucciso o il re che si vede sottratta una figlia. Abbiamo allora descritto i primi due stadi della sequenza dalla prospettiva delle principesse, ma possiamo osservare che la coppia di giganti ha un obiettivo, un oggetto che sta raggiungendo. La coppia sarà sempre un soggetto operatore  $S_1$  che è anche il soggetto di stato disgiunto dall'oggetto di valore che è il castello. Il valore dell'oggetto per  $S_1$  è ovviamente la "sovranità":

$$\text{Programma narrativo di congiunzione} = S_1 \Rightarrow [(S_1 \cup O_v) \rightarrow (S_1 \cap O_v)]$$

Continuiamo descrivendo come si risolve la rottura dell'equilibrio causata dai giganti. Avremo un  $S_1$ , che è Floriant, il cavaliere protagonista, che trasforma il soggetto di stato che sono i giganti  $S_2$  sottraendogli l'oggetto di valore che è il castello:

$$\text{Programma narrativo di disgiunzione} = S_1 \Rightarrow [(S_2 \cap O_v) \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$$

Questa formalizzazione che abbiamo enunciato può essere applicata in generale quando un gigante è inserito nell'intreccio narrativo, anche se le situazioni sono materialmente differenti, lo schema rimane lo stesso: il gigante fa da operatore e trasforma uno stato di congiunzione a uno di disgiunzione.

#### 2.1.4 La sequenza canonica: contratto, competenza, performance e sanzione

Volendo adottare un'ulteriore prospettiva possiamo adoperare uno strumento quale la sequenza narrativa canonica di Gremais<sup>38</sup>. Questa prevede che in principio vi sia sempre un compito che andrà portato a termine, ed un contratto che imposti i termini e le condizioni per cui il compito sia effettivamente svolto. Nel nostro caso il contratto può essere di due tipi: il re o la fanciulla chiedono aiuto al protagonista, predisponendo il suddetto; talvolta è la notorietà stessa dell'eroe che comporta una competenza già acquisita, per cui la definizione del suo avversario come mostro o criminale include un contratto ideologicamente implicito. F. Dubost afferma che il gigante detentore della sovranità non esiste nel mondo arturiano, e se appare così, appare per essere declassato<sup>39</sup>, quindi l'unica via possibile perché venga declassato è l'eliminazione di quello, esempio di un contratto implicito (seconda tipologia). Dopo il contratto la sequenza narrativa canonica prevede il tratto della competenza che consiste nell'acquisizione dei mezzi per poter agire, ma essa è solitamente implicita in quanto ideologicamente assodata. Vengono infine la performance, il duello, la prova del cavaliere contro il gigante e la sanzione, dato che affinché ci sia la realizzazione deve esserci una verifica dei fatti in modo che il contratto possa essere veramente onorato.

##### *2.1.4.1 Esempi di sanzione implicita*

Possiamo osservare che quest'ultima non è necessariamente esplicita: i personaggi che hanno chiesto aiuto e che impongono il contratto non controllano che il gigante sia morto ma è il narratore ad adempiere tale compito focalizzando la descrizione del combattimento tra cavaliere e gigante sull'ultimo colpo che squarcia il mostro, oppure ancora quando il cavaliere si assicura che esso sia morto decapitandolo. Tale descrizione è enfatizzata da elementi che conferiscono al passo una coloritura sanguinolenta e cruda, come degli organi che vengono spappolati e cadono a terra uscendo dal copro del mostro o del sangue che cola dalle ferite aperte. Leggiamo alcuni esempi:

Einz fiert le premerain an l'uel

---

<sup>38</sup> Volli U., *Manuale di semiotica*, Nuova ed. aggiornata, Roma, Laterza, 2003, p. 97.

<sup>39</sup> Dubost F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles): l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, pp. 610-11.

Si par mi outre le cervel  
Que d'autre part le haterel  
Li sans et la cervele an saut.  
Et cil chiet morz, li cuers li faut.  
[...] Si le fert par mi la cerviz  
Que desi es arçons le fant,  
La boële a terre an espant,  
Et li cors chiet toz estanduz,  
Qui fu an deus mitiez fanduz.<sup>40</sup>

In questo passo dall'*Erec e Enide* ritroviamo ciò che abbiamo precedentemente affermato: l'enfasi è posta su dettagli cruenti come le viscere che escono dal corpo del gigante e la sanzione avviene quando il narratore dice che il corpo è tagliato in due parti. In un altro passo possiamo leggere invece che la sanzione avviene mediante la decapitazione del gigante:

Et Floriant encontremont  
A levée sa bonne espée,  
Et si l'en donne tel colée  
Sor la teste, qu'il ot chenué,  
Que jusqu'ès dens li est courue.  
L'espée, et cil est mors chéuz.<sup>41</sup>

Infine leggiamo un ultimo esempio:

Vers Fergus cort d'ire enbrasés,  
Sel saïssist al senestre bras.  
La roce en avale vias,  
Si enporte le chevalier;  
Car il le cuidoit bien noier  
En l'iaue roide qui'st bruiant,  
Qui ert sous le castiel corant.  
Bien s'en cuide ensi delivrer  
S'il le puet desqu'al pont porter.  
Mais fergus tant forment s'enforce  
Que son bra[n]c li osta a force;  
Tant i travaille, tant i painne  
A poi que ne li faut l'alainne  
Et cil le soufasce et estraint.  
Fergus l'espee li enpaint  
Par engien desous la mamiele;  
Le cuer li trenche et esmiele  
Et cil ciet jus tos a esfrois.  
Ne fesist mie tel escrois  
Uns cainnes se il fust versés.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, vv. 4445-4474.

<sup>41</sup> *Floriant e Florete*, vv. 1704-1709.

<sup>42</sup> Guillaume Le Clerc de Normandie, *The Romance of Fergus*, vv. 4622-4642.

Anche qui notiamo il *focus* della descrizione sugli organi che sono trafitti e distrutti, ivi solo il cuore, che è fatto letteralmente a pezzi. Il verbo in questione è *émieler*, che possiamo vedere essere utilizzato in abiti simili, che risulterà utile leggere velocemente per renderci conto del significato di tale lemma:

«Que Godefrois ala Marbrun tel cop donner, Que le héaume fist fendre et esmieler»<sup>43</sup>

«Sus les roches agnes desrompi corps et pis, [un soldato che si è appena gettato dall'alto dei bastioni] Trestous esmiela, en .C. lieus fu partis.»<sup>44</sup>

Possiamo dunque constatare che il verbo *émieler* designa proprio un danno “esplosivo”, eccezionale, che finisce l'avversario. Nel primo esempio osserviamo che sia l'elmo di un altro cavaliere a essere frantumato e poi letteralmente scoppiato per l'urto violento con l'arma contundente, mentre nel secondo l'idea è esemplificata più chiaramente, in quanto il verbo indica il corpo che si sfracella cadendo da un'altezza considerevole.

#### 2.1.5 La sequenza complessa

Concludiamo questa parte della nostra analisi applicando infine quella che si chiama sequenza complessa<sup>45</sup> che prevede in ordine: un fatto da riparare, il processo di riparazione e il fatto riparato. Tra il primo e il secondo punto c'è una “sacca” che prevede a sua volta: un danno da infliggere; il processo d'aggressione; il danno inflitto. Questa è una formalizzazione che sostanzialmente corrisponde a quella che abbiamo fatto precedentemente ma eventualmente più semplice da utilizzare. Possiamo altresì affermare che tale tipologia di sequenze costituisce un *motivo libero* in quanto episodi non insostituibili visto che se fossero eliminati dal testo, esso avrebbe comunque senso, ma al contempo perderebbe completezza ideologica<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> “DMF : Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine” [www.atilf.fr/dmf](http://www.atilf.fr/dmf).

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Volli U., *Manuale di semiotica*, p. 96.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 91.

### 2.1.6 Soggetto e anti-soggetto

Per avvicinarci al prossimo argomento, concludiamo questa parte di analisi facendo alcune osservazioni a partire da quello che possiamo definire come uno scontro tra soggetto e anti-soggetto<sup>47</sup>. All'interno di ogni racconto è presente una struttura polemica dove si incrociano almeno due piani narrativi: quello del Soggetto della storia e quello del suo Anti-soggetto. Il primo è detto eroe solo perché chi racconta la storia tende a condividere i valori da lui portati avanti. L'antagonista allora è tale perché i suoi valori vengono più o meno implicitamente respinti dal narratore, e considerati anti-valori. Ma al di là delle prospettive valoriali con cui si interpretano ideologicamente le storie, è indubbio che all'interno di ogni racconto vi sia un contrasto tra i due piani narrativi: vi sono due soggetti e due valori (inscritti ora nel medesimo soggetto, ora in due oggetti diversi) tra loro diametralmente opposti<sup>48</sup>. È evidente che tale struttura polemica si può ritrovare anche nei punti selezionati presi ad analisi, ma la spiegazione che abbiamo elaborato qui della dialettica tra i due soggetti può essere ampliata adottando la prospettiva post-coloniale a partire dai risultati che abbiamo ottenuto fino ad ora.

### 2.2 *The discourse of the giant*

Abbiamo già constatato che il *fantastic giant* sia un antagonista demoniaco, per cui lo scontro risolutivo tra questi e il cavaliere si distingue dagli altri. In questa dialettica il cavaliere è veicolo dei valori dell'etica cortese-cavalleresca, dunque egli si assume la responsabilità della difesa della collettività umana: un noi contro un loro<sup>49</sup>. Detto ciò, ci dedicheremo all'analisi della dialettica cavaliere-*fantastic giant* in termini post-coloniali, andando a spiegare in modo dettagliato quella funzione latente che abbiamo visto essere propria del gigante. Dunque adottando tale sguardo leggeremo lo scontro topico tra cavaliere e gigante come conflitto tra due *discourse*, ovvero due narrazioni antitetiche collidenti. Considerato che «il gigante selvaggio è un devastatore e che è una creatura del disordine sociale»<sup>50</sup> egli è da considerare la rappresentazione di una

---

<sup>47</sup> Fabbri P. e Marrone G., *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, p. 222.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Meletinskij E. M., Bonafin M. (a cura di), *Archetipi Letterari*, Macerata, Eum, 2016, trad. it. di Sestri L. (ed. orig. *O literaturnych archetipach*, Moskva, RGGU, 1994), p. 68.

<sup>50</sup> Dubost F., *Aspects fantastiques*, p. 621.

violenza che colpisce il cuore dell'ordine sociale feudale, delle sue strutture di classe e dei codici d'onore. Talvolta però i giganti agiscono mossi da una giustizia "umana", per vendicarsi dei torti subiti da parte dei cavalieri<sup>51</sup> ma facendo attenzione possiamo vedere che il lettore nei *loci* in questione non è mai invitato a simpatizzare con i giganti perché nel *discourse* del romanzo arturiano l'uccisione di un gigante è sempre giustificata e non può mai essere letta come un omicidio<sup>52</sup>. In questo senso tale rappresentazione del gigante è un veicolo per giustificare la violenza che pervade la società aristocratica dei guerrieri, congeniale al *discourse* del romanzo arturiano<sup>53</sup>. In primis consideriamo che «quando percepiamo qualcosa come un atto di violenza, lo misuriamo in base a uno standard presunto di ciò che è la situazione "normale" non violenta e la più alta forma di violenza è l'imposizione di questo standard con riferimento al quale alcuni eventi appaiono come "violenti"»<sup>54</sup>. Allora la violenza verrà percepita tale da chi fruisce delle opere in questione in funzione di quella che è la narrazione vincente, nel nostro caso quella degli cavalieri cristiani, veicolata dal narratore che condivide quei valori e li sta esprimendo nella sua opera. Quindi la violenza sarà sempre quella del gigante contro gli uomini e mai viceversa.

### 2.2.1 Una contro-narrazione

In questo modo siamo in grado di definire il *discourse* del gigante come una possibile contro-narrazione, che è sempre repressa violentemente, una traiettoria narrativa alternativa in cui il gigante avrebbe un posto legittimo nell'universo arturiano. Quando i cavalieri incontrano i giganti, leggono l'alterità espressa da quelli come la conferma dei propri presupposti. Non c'è necessità di comprendere l'altro perché il cavaliere colloca già il gigante all'interno della sua rappresentazione del reale. Tali contro-narrazioni sono sempre contrastate con successo dalla predominante narrazione arturiana. I giganti, quindi, operano su traiettorie narrative fisse e mirano a riscrivere o ristrutturare la storia cavalleresca e cristiana che li ha superati. Quando le due traiettorie si scontrano, entrambe vengono distorte. E questo contribuisce alla sensazione che

---

<sup>51</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 16.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>53</sup> *Eadem*.

<sup>54</sup> *Eadem*.

spesso abbiamo che la narrazione non riesca a rendere conto del tutto dei giganti al suo interno, poiché presenta versioni contrastanti e contraddittorie delle loro storie. Un gigante può entrare e apparentemente conformarsi alla cultura aristocratica, ma allo stesso tempo la corrompe e la svilisce, e alla fine ne viene distrutto<sup>55</sup>. Dunque i giganti stabiliscono anche dei costumi all'interno delle loro terre, talvolta mantenendo il loro isolamento dal mondo esterno, altre volte includendo cavalieri e dame aristocratiche in una parodia o svilimento del modello feudale.

### 2.2.1.1 Un gigante ambizioso: le Chevalier Jayant

Vediamo dunque alcuni esempi di tale contro-narrazione per vedere in che modalità essa si presenta. Nel *Conte du papagau* lo *Chevalier Jayant*, nato dall'unione tra un gigante e una donna umana, è dipinto a tratti come un *fantastic giant* violento, a tratti come un essere che aspira all'onore cavalleresco proprio del ceto nobile. Tale caratterizzazione gioca ovviamente sulla sua natura ibrida, in quanto metà umano e metà gigante. Leggendo il romanzo vedremo che lo *Chevalier Jayant* sfiderà lo *Chevalier du Papegau*, il protagonista, per aggiudicarsi la mano della duchessa di Estregalles. Egli pianifica di riuscire a tagliare la mano destra di Artù per poi usarla come prova della sua vittoria e quindi poter sposare la duchessa. Lo *Chevalier Jayant* si distingue dal *fantastic giant* in quanto non vive in una semplice grotta in quanto possiede ben quattordici castelli. È anche vero però che le sue dimensioni lo precludono dalla possibilità di cavalcare un destriero, la *conditio sine qua non* di ogni aristocratico. Grazie a queste due caratteristiche possiamo notare come il personaggio sia in bilico tra una dimensione e l'altra. Infine in punto di morte comunicherà allo *Chevalier du Papegau* che suo padre, il gigante che violentò e sposò con la forza sua madre, gli insegnò tre precetti, o meglio tre cose da conoscere: il proprio Salvatore, la distinzione tra il bene e il male e se stessi. Riconoscerà poi la sua devianza confessandosi al cavaliere e raccomandando l'anima di lui a Dio<sup>56</sup>. Senza dover riportare l'intera

---

<sup>55</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 20.

<sup>56</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 46.



sequenza, anche nel *Fergus* il gigante con cui si scontra il cavaliere protagonista è il re di un castello, di cui è il guardiano<sup>57</sup>.

Allo stesso modo in *Floriant e Florete* la coppia di giganti ha mosso guerra per conquistare il castello domina sul territorio come dei signori, tenendo prigioniere le figlie del re, il possessore originario del castello. Constatiamo dunque che i giganti sono in grado ricreare una vita di corte artificiale o parallela rispetto a quella originale degli umani, riecheggiando l'immagine pagana dei loro antenati che un tempo si immaginava avessero dominato la Gran Bretagna<sup>58</sup>. In ogni caso però, il comportamento di questi giganti che si sono elevati a signori di una corte, rimane solitamente estremo rispetto al parametro della misura cortese.

### 2.2.2 L'evoluzione di Ritho: da gigante a *dominus*

Vediamo ora invece l'evoluzione di un personaggio che merita particolare attenzione: il raccogliatore di barbe Ritho. Egli costituisce un esempio in evoluzione di quella contro-narrazione del gigante, perché inizialmente nel *Roman de Brut* di Wace è rappresentato come un semplice gigante solitario che prende lo scalpo della barba dei sovrani sconfitti, finché non viene ucciso da Artù. Successivamente nei *Premiers faits du roi Arthur* Rion (Ritho) è un feroce gigante, di cui si conoscono le origini antiche: egli è il discendente di Ercole, nonché re d'Irlanda<sup>59</sup>. Discendendo da Ercole inoltre egli potrebbe essere correlato ai giganti presenti in *Des Grantz Geanz*, anch'essi di discendenza greca. Dunque come i giganti del poema anglo-normanno, anche Rion si presenta come un nemico naturale per i britannici, in quanto questi sarebbero gli eredi di Bruto<sup>60</sup>. Rion muove guerra contro Artù e i suoi alleati, contando sul suo esercito di giganti, Sassoni e pagani. A questo punto dell'evoluzione della tradizione arturiana Rion non è più un gigante selvaggio che vuole sconfiggere i sovrani per prenderne uno scalpo, sebbene ci siano elementi che lo caratterizzerebbero in tal senso, come la mazza usata in battaglia, arma peculiare come abbiamo potuto osservare finora del *fantastic*

---

<sup>57</sup> Cfr. nota 42.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>59</sup> *Eadem*.

<sup>60</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 72.

*giant*. In tale fase dell'evoluzione possiede una speciale spada forgiata dal dio Vulcano, tramandata nei secoli a partire da Ercole, segno di uno stadio avanzato rispetto al grado zero in Wace. Che Rion non sia un selvaggio è notabile anche dal fatto che Artù dopo averlo sconfitto prende la sua spada come trofeo, riconoscendo il suo valore come guerriero e sovrano. Ricordiamo infine che Rion è una figura pur sempre ambigua nonostante il suo cambiamento dal grado zero, infatti possiamo leggere che mentre combatte con Artù per la prima volta è ritratto proprio come un classico gigante, grottesco, bestiale e demoniaco: «And when he feels himself wounded, he gnashes his teeth and rolls his eyes, large and swollen and red [...]»<sup>61</sup>. Infine Rion verrà identificato come un umano, il re di Norgales, addirittura descritto da un cavaliere di Artù come «uns des biaux chevaliers dou monde»<sup>62</sup>. Nonostante ciò, egli sarà visto ancora come un avversario estremamente potente che oltraggia Artù con la richiesta della sua barba<sup>63</sup>. Concludendo, abbiamo visto come i giganti arturiani posseggano una funzione latente che mira alla creazione di una società parallela nascosta, l'immagine specchiata (ma deformata) del *discourse* dominante ed una sua contro-narrazione. Possiamo infine affermare che la figura del gigante raccoglie in sé le differenze di razza, classe e cultura<sup>64</sup>.

### 2.3 L'archetipo dell'uccisione del gigante

L'archetipo dell'uccisione del gigante è l'apice dell'analisi da noi condotta in questo capitolo, passando da una formalizzazione delle sequenze interessate, fino alla loro conclusione che vede la soppressione imprescindibile della narrazione del gigante in termini post-coloniali. Dobbiamo ora trattare quella che è la fine del gigante, la sua morte per mano del protagonista, che costituisce un archetipo che non è mai assente quando nei romanzi cavallereschi entra in scena un *fantastic giant*. Tale archetipo attraversa molti sistemi mitici, sotto forme differenti, ma è indubbio che quello che è

---

<sup>61</sup> *Eadem*.

<sup>62</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 73.

<sup>63</sup> *Eadem*.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 74.

immediatamente riferibile sia quello biblico. Dunque andiamo ad osservare le varie sfaccettature dell'archetipo per trarre alcune considerazioni circa singoli aspetti.

### 2.3.1 Davide vs Golia

Iniziamo dalla prima sfumatura dell'archetipo: lo scontro tra la forza ipertrofica e la debolezza fisica. Per coloro che fruivano di tale letteratura, dunque persone di estrazione nobile, l'episodio biblico di Davide contro Golia era un'immagine sicuramente vivida al momento della loro ricezione, in quanto la religione predominante nel ceto nobile in Occidente era quella cristiana. Quando si udivano le gesta del nobile cavaliere che affronta il gigante, non poteva non sovvenire tale immagine, che costituisce un archetipo biblico. Prima passare all'analisi di questo ricapitoliamo sinteticamente la vicenda narrata nella Bibbia nel primo libro di Samuele, ambientata nel 1000 a.C. durante la guerra tra ebrei e filistei:

«l'esercito dei Filistei sembra avere la meglio grazie alla presenza tra le sue schiere del terribile gigante Golia, alto tre metri, armato di una corazza di quaranta chili e di una lancia con una punta del peso di cinque chili. Ogni giorno, da quaranta giorni, Golia lancia una sfida: sarà un duello tra lui e un campione dell'esercito nemico a decidere le sorti della guerra. Ma nessuno osa accettare. È a questo punto che entra in scena Davide. Troppo giovane per andare a combattere nell'esercito di Saul, il fanciullo ha l'incarico di pascolare le greggi del padre. Un giorno questi lo manda dai fratelli maggiori che combattono nell'esercito di Saul. Ed ecco che dalla schiera dei Filistei si fa avanti Golia e ripete la sua sfida provocante. [...] Davide si offre di andare a combattere contro Golia, e per convincere il sovrano del proprio valore gli narra come, pascolando le greggi del padre, spesso ha dovuto affrontare e uccidere orsi e leoni. Così come Dio l'aveva salvato in quelle occasioni, lo avrebbe protetto anche da Golia. [...] poi, con la fionda in mano, si fa incontro a Golia e lo incita spavaldo a misurarsi con lui. Anticipando il gigante tira fuori fulmineo un sasso dalla bisaccia e lo scaglia con forza contro la fronte di Golia, che stramazza al suolo. Infine corre accanto al filisteo, gli sfilta la spada dal fianco e lo uccide, tagliandogli la testa.»<sup>65</sup>

Tale episodio narra lo scontro tra il guerriero di statura e forza fisica sovraumane, e un giovanissimo pastorello: un'entità gigante contro una minuscola e debolissima. L'esito dello scontro è inaspettato, in quanto a uscirne vittorioso è proprio il più debole, ovvero Davide, essendo armato di fede e non di spada a differenza del secondo, Golia. La sostanza di tale archetipo è ben ravvisabile all'interno di tutti gli episodi menzionati durante la nostra analisi, e vale sempre lo schema per cui il più debole fisicamente vince

---

<sup>65</sup> Zizi M., "Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere." [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

grazie alla fede in Dio. possiamo affermare che tale aspetto archetipico è sempre soggiacente nei romanzi cavallereschi in cui un cavaliere lotta con un gigante<sup>66</sup>.

### 2.3.2 La Gigantomachia

Nella mitologia greca i Giganti nacquero dal sangue di Urano (ucciso da Crono) colato sulla Terra. Essi sono dotati di forza poderosa, superiore a quella degli uomini, ma come questi mortali e sono destinati fin dalla loro nascita ad essere gli avversari degli dei<sup>67</sup>. Essi sono rivali naturali degli olimpici, per il volere della madre Gea che desidera vendicare la sconfitta dei Titani.

L'arte arcaica raffigurò i G. con la pesante armatura degli opliti, poi in aspetto di uomini di vigorosa corporatura, con una pelle ferina avvolta intorno al braccio e armati di massi rocciosi e di fiaccole incendiarie; nell'età ellenistica i G. furono rappresentati in forma di esseri mostruosi, con la parte superiore umana, e le gambe serpentiformi, a spirale, e terminanti in teste di serpenti.<sup>68</sup>

La Gigantomachia è un aspetto dell'archetipo dell'uccisione del gigante, ravvisabile nell'idea della sfida verso gli dei olimpici che incarnano l'ordine divino dell'universo: i giganti arturiani sfidano l'ordine costituito dalla società cristiana, difesa dai cavalieri, tentando di imporre la loro contro-narrazione, proprio come fecero i giganti scontrandosi con gli dei olimpici. Inoltre possiamo notare una certa somiglianza estetica tra le due tipologie, anche se sono comunque distinte: i giganti del mito greco sono coperti da una pelle ferina, mentre i giganti arturiani hanno una pelle villosa, ma che richiama la stessa dimensione animalesca. Ovviamente entrambe le tipologie si assomigliano per le dimensioni, ma non è tutto. I giganti nella Gigantomachia infatti non sono tutti uguali tra loro, perché alcuni sono serpentiformi, accostabili alla categoria degli *half-blood giants* come il *Poisson Chevalier*, un ibrido tra gigante e un pesce.

### 2.3.3 Polifemo

Restando all'interno del sistema mitologico greco, possiamo notare nell'avventura di Ulisse sull'isola del ciclope Polifemo un altro aspetto dell'archetipo: l'antropofagia e l'ostilità verso il genere umano. Polifemo è molto vicino a quello che abbiamo chiamato *fantastic giant*: ha dimensioni e forza che sostanzialmente coincidono con i giganti

---

<sup>66</sup> Dubost F., *Aspects fantastiques*, p. 621.

<sup>67</sup> "Gigante Nell'Enciclopedia Treccani." [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>68</sup> *Ibidem*.

arturiani; divora gli sventurati che capitano sulla sua isola, come gli altri quando un umano viola il territorio di questi. Insomma, possiamo dire che Polifemo sia caratterizzato dalla stessa ipertrofia muscolare e caratteriale dei *fantastic giants*.

#### 2.3.4 Il gigante ancestrale del *Kalevala*: Antero Vipunen

Proseguendo trattiamo ora un'altra sfumatura dell'archetipo, ovvero l'appartenenza del gigante ad un mondo primordiale, addirittura ad un'epoca che si colloca alle origini dell'universo. All'interno del *Kalevala*, poema nazionale finlandese, possiamo leggere la vicenda che vede l'eroe principale del poema, Väinämöinen, incontrare il gigante Vipunen. Ci troviamo nel canto (o runo) XVII, quando il Väinämöinen raggiunge il gigante ancestrale Vipunen per chiedergli delle parole magiche necessarie a costruire una barca che gli permetterà di tornare a Pohjola in modo tale da partecipare alla contesa per la mano della figlia di Louhi. Vipunen giace morto al suolo, evidentemente da molto tempo dato che il suo corpo è diventato un terreno su cui sono cresciuti alberi e piante. Väinämöinen lo risveglia, ma il gigante, per tutta risposta, lo ingoia. Leggiamo come si presenta tale Vipunen:

Vipunen ricco di versi,  
vecchio di terribil forza,  
là posava sonnecchiando  
con i canti e gli scongiuri;  
crescea il pioppo sulle spalle,  
la betulla sulle tempie,  
l'olmo in mezzo alle mascelle  
ed il vetrice sui baffi,  
sulla fronte il lungo abete  
ed il più cresceva fra i denti.<sup>69</sup>

A partire dalla presentazione possiamo già fare alcune considerazioni: egli ha un appellativo specifico, ovvero Antero, che significa “ricco di versi”. Tale epiteto indica il suo sapere ancestrale, che Väinämöinen riuscirà ad ascoltare, dopo aver torturato il gigante una volta ingoiato dal mostro. Possiamo inoltre osservare come Vipunen abbia caratteristiche demoniache tanto quanto i *fantastic giant*, in base agli appellativi che usa Väinämöinen quando è dentro il gigante:

Par che sia la mia rovina,  
il fatal giorno venuto,

---

<sup>69</sup> Pavolini P. E., “Bifröst | Biblioteca | KALEVALA - Il Diciassettesimo Runo.” [www.Bifrost.it](http://www.Bifrost.it), vv. 57-66.

dentro questo scrigno d'Hiisi,  
e di Kalma nel cantuccio.<sup>70</sup>

Vipunen è paragonato allo scrigno di uno spirito malvagio o demone associato alle foreste, ai corsi d'acqua e alle colline: Hiisi. Allora possiamo ravvisare anche questa volta caratteristiche che compongono questa parte di archetipo: la natura demoniaca, le origini ancestrali o comunque di un passato arcaico, l'antropofagia e le dimensioni. Vipunen non sarà ucciso, ma alla fine Väinämöinen riuscirà ad ascoltare le parole magiche nel momento in cui il gigante canterà:

Vipunen ricco di canti,  
il vegliardo vigoroso,  
ch'avea in bocca grande scienza  
e nel seno sterminata,  
aprì allor l'arca dei detti,  
il coperchio alzò dei versi  
per cantare i canti buoni,  
i miglior degli scongiuri,  
delle origini profonde,  
de' principî delle cose,  
[...]  
Cantò tutta la creazione,<sup>71</sup>

### 2.3.5 Il popolo dei Fomoriani nelle invasioni d'Irlanda: il ciclo del *Túatha Dé Danann*

Ci avviamo verso la conclusione di questa rassegna delle varie sfaccettature dell'archetipo facendo qualche ultima osservazione circa il popolo dei Fomoriani nel ciclo delle invasioni d'Irlanda *Túatha Dé Danann*<sup>72</sup>. Il nome significa «coloro che vengono dal mare»<sup>73</sup>, dunque dei pirati, ora descritti come dei giganti deformi. Essi furono il popolo che si contese il dominio dell'isola contro le varie popolazioni che giunsero fin lì. Sarebbe superfluo e oltremodo complicato riassumere gli avvenimenti e le battaglie in cui questo popolo venne coinvolto, perciò ci limiteremo ad osservare l'aspetto archetipico che interessa la nostra indagine trattando prima le loro origini e in che termini queste sono narrate. Il popolo dei Fomoriani era originario dell'Africa, da cui sarebbe migrato per separarsi dalla discendenza di Cham, maledetto da Nóe, per paura di venire anch'essi sottomessi dalla discendenza di Sem. dalla quale partirono

---

<sup>70</sup> *Ivi*, vv. 115-118.

<sup>71</sup> *Ivi*, vv. 527-541.

<sup>72</sup> «LE INVASIONI DI ÉRIU - I Popoli Venuti Dal Mare.» [www.Bifrost.it](http://www.Bifrost.it).

<sup>73</sup> «Fomoriani.» [www.Bifrost.it](http://www.Bifrost.it).

verso una terra promessa: l'Irlanda. Essi giunsero sull'isola successivamente al diluvio universale dopo una lunga navigazione guidati da Cícal Crínchosach. Abbiamo detto che questo popolo è stato descritto all'interno del ciclo come dei giganti deformi, aggiungiamo che tutti questi avevano un solo braccio e una sola gamba. Dunque possiamo rilevare anche qui delle caratteristiche interessanti, come il fatto che questi giganti siano i padroni dell'Irlanda tanto quanto il popolo di Gomagog nel *Brut di Wace*, tenace di fronte al nemico. Le loro origini sono descritte come quelle dei giganti in *Des Granz Geantz*, in termini biblici (basti pensare al fatto che la meta è la terra promessa ed è citato il diluvio universale). Infine dopo essere stati sconfitti nella pianura di Mag Tuired dalla tribù della dea Danu (Túatha Dé Danann) vennero cacciati in fondo al mare, la stessa fine che spetta ai titani e i giganti dopo aver sfidato gli olimpici (sono imprigionati nel Tartaro<sup>74</sup>): la tribù della dea Danu come gli dei olimpici rappresenta l'ordine divino.

### 2.3.6 L'escatologia dell'Edda: Ymir e l'origine del mondo

Nella mitologia germanica i giganti, o demoni del freddo, sono le personificazioni delle forze elementari: il gelo, il ghiaccio, la tempesta o il mare. Questi giganti sono descritti come esseri cannibali, talvolta rozzi e stupidi, nonché gli avversari di numerosi eroi e dei della mitologia del Nord. Il nostro focus ora va posto sia sugli elementi dell'archetipo rintracciabili nei giganti nati da Ymir<sup>75</sup>, sia sulla vicenda che vede l'origine dell'universo a partire dallo smembramento del corpo del gigante primordiale. Partendo dai primi, il mito ci dice che sono addirittura più vecchi degli dei e in possesso di una particolare conoscenza del passato primordiale e le origini dell'universo. Già in questo primo elemento possiamo rilevare una traccia dell'archetipo, ovvero l'appartenenza del gigante a un passato arcaico, come abbiamo visto nel racconto del *Kalevala*. Essi sono tipicamente malvagi e brutali, tendenti al sovvertimento dell'ordine divino costituito. Secondo le leggende del Nord i giganti vivono in un loro regno ma anche nell'elemento che personificano, quale il mare, il vento o le montagne. Anche in quest'ultima caratteristica rintracciamo l'aspetto archetipico per cui i giganti vivono in un territorio ben delimitato, a contatto con una natura indomita, selvaggia. In

---

<sup>74</sup> La *relegatio* nelle profondità è sicuramente un importante elemento che le due tradizioni mitiche condividono.

<sup>75</sup> Vignola B., "Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere." [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

riferimento a Ymir invece, possiamo ricordare che dopo essere stato ucciso da dagli dei, venne costruito l'universo a partire dai pezzi del corpo. La creazione del mondo a partire dalle sue membra ad opera degli dei ci mostra l'ultimo aspetto dell'archetipo, che peraltro abbiamo già ritrovato nella Gigantomachia: l'instaurazione di un ordine divino che schiaccia quello naturale.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Vignola B. et al., "Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere." [www.treccani.it](http://www.treccani.it).



### Capitolo III: la funzione perturbatrice del gigante nell'etica dell'amore cortese

Il terzo e ultimo capitolo vuole dimostrare come il *fantastic giant* eserciti una funzione perturbante all'interno sistema valoriale della cavalleria a partire dalla definizione di codice cavalleresco e dell'etica dell'amore cortese.

#### 3.1 Il codice cavalleresco

Dunque con “codice cavalleresco” si intende quell'insieme di principi e valori condivisi dai cavalieri che rappresentano il ceto nobile nei romanzi presi ad analisi, che si configurano come un'ideologia, un'ideale a cui tendere. Ma l'idea di cavalleria è qualcosa che non può essere definita esclusivamente come ideale sublimato rappresentato nei romanzi cavallereschi: dobbiamo necessariamente porre il nostro sguardo su di essa concependola come un'idea che plasma la realtà aristocratica medievale e al contempo la produzione letteraria. Per poter procedere con sicurezza divideremo la questione in due parti: in primis tratteremo la cavalleria come realtà concreta che precede quella letteraria per poi andare a definire che cosa si intende con cavalleria all'interno dei romanzi presi ad analisi. Infine tratteremo il rapporto simbiotico tra le due dimensioni e i suoi frutti. L'élite guerriera durante il Medioevo costituiva un grave problema in quanto protagonista di nuovi conflitti scaturiti dalle lotte per la successione e per il verificarsi di fenomeni di banditismo in cui i cavalieri erano soliti fare scorrerie. L'idea di cavalleria nasce proprio per essere uno strumento di autoregolazione per questi cavalieri, direzionando la loro potenza distruttiva in difesa dei più deboli e della fede cristiana. Proprio la Chiesa assieme ai sovrani appoggiò e promosse tale ideologia, responsabilizzando la classe aristocratica in questa direzione<sup>77</sup>. Applicando la tripartizione degli ordini sociali di G. Duby, questa élite aristocratica corrisponderebbe ai *bellatores*, mentre i più deboli, il popolo inerme, ai *pauperes*. J. Huizinga ci descrive così il legame tra religione e ideologia cavalleresca:

Persino le concezioni religiose vengono a loro volta inglobate dall'idea di cavalleria: le gesta dell'arcangelo Michele sono “*la première milice et prouesse chevaleureuse qui oncques fut mis en*

---

<sup>77</sup> Busby K. et al., *Handbook of Arthurian romance: king Arthur's court in medieval European literature*, Berlin; Boston, De Gruyter, 2017, pp. 13-15.

*exploict*”; la cavalleria lo assume a suo capostipite; come “*milicie terrienne et chevalerie humaine*” essa è l’immagine sulla terra delle schiere di angeli intorno al trono di Dio.<sup>78</sup>

Dunque il risultato è che la letteratura prodotta da autori, come Chretien de Troys ad esempio, promuovendo tali principi, è considerabile un vero e proprio vettore culturale che sintetizzava nelle trame dei romanzi di formazione un modello di cavalleria sublimato, a cui il ceto nobile aspirava, investito della sua responsabilità contestualmente al quadro sociale dell’epoca medievale.

Trattiamo adesso l’idea di cavalleria in questi romanzi, definendola innanzitutto come “il momento della costruzione di un’identità comune” nel momento in cui i cavalieri siedono insieme alla tavola rotonda di re Artù e gli giurano fedeltà siglando un rapporto di fiducia basato sul rispetto di alcuni principi assoluti<sup>79</sup>. Possiamo riassumere in breve i valori che costituiscono l’ideologia mediante due esempi significativi. Il primo, quando re Artù rivolge le seguenti parole ai cavalieri seduti alla tavola rotonda: «and always to do ladies, damosels, and gentlewomen and widows succor; strengthen them in their rights, and never to enforce them, upon pain of death. Also, that no man take no battles in a wrongful quarrel for no love [...]»<sup>80</sup>. Il secondo, quando Gornemant fornisce i precetti a Perceval circa le tecniche di combattimento proprie del cavaliere, su come indossare l’armatura e in generale l’etichetta che deve essere seguita. L’idea di cavalleria che se ne ricava è un modello di cavaliere ideale, difensore dei deboli e della fede cristiana. Questi romanzi, veicoli di un’ideologia scaturita da una necessità materiale, concreta, intrattengono un rapporto di simbiosi con il reale mondo aristocratico: ascoltando queste storie edificanti, i nobili si adattavano al loro ruolo sociale tendendo a quei modelli ideali, di principi assoluti. Tale rapporto può anche essere considerato una sorta di effetto Pigmalione: un soggetto proietta fuori da sé delle caratteristiche che assieme formano un’ideale, per poi evolvere in un nuovo soggetto plasmatosi guardando quello stesso.

---

<sup>78</sup> Huizinga J. et al., *L’autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 86.

<sup>79</sup> Busby K. et al., *Handbook of Arthurian romance*, p. 13.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

### 3.2 L'amore cortese

Proseguiamo ora con la trattazione del valore principe dell'idea di cavalleria, citando ancora J. Huizinga:

La compassione, la giustizia, la fedeltà [...] non sono questi a fare della cavalleria la forma di vita bella per eccellenza. E neanche le sue profonde radici nell'animo combattivo dell'uomo avrebbero potuto innalzarla così, se l'amore per la donna non fosse stato la fiamma ardente che recò a quel complesso di sentimenti e di idee il calore della vita. Il profondo tratto ascetico, il coraggioso spirito di sacrificio, propri dell'ideale cavalleresco, sono strettamente legati alla matrice erotica di questo modo di vivere [...]<sup>81</sup>.

La *fin'amor*, o amore cortese, è stato codificato da Andrea Cappellano nel suo *De Amore*, il quale è stato assimilato in maniera eccellente da Chretien de Troyes, assumendo un'importanza tale da non essere un semplice aspetto dell'idea di cavalleria, ma l'idea stessa di cavalleria si esaurisce in esso. Possiamo finalmente arrivare ad impostare la nostra analisi circa l'aspetto perturbante del *fantastic giant* all'interno del codice cavalleresco, o più specificatamente nella concezione dell'amore cortese. Citiamo nuovamente Huizinga per poi trarre delle considerazioni:

L'amore cortese scaturisce dal bisogno di mostrare il proprio coraggio al cospetto della donna [...]. La manifestazione e la realizzazione del desiderio, che sembrano irraggiungibili, vengono sostituiti dall'azione eroica compiuta per amore. [...] Forse il tema del salvataggio va sempre ricondotto alla salvaguardia della verginità, quindi all'allontanamento dell'altro, per preservare la donna per sé?<sup>82</sup>

Se è vero che il cavaliere salva le fanciulle rapite nelle sequenze in cui vediamo il *fantastic giant* all'opera, ed egli agisce secondo quella morale che abbiamo definito essere la cavalleria, dobbiamo notare che sottesa a questa esiste una dinamica che merita la nostra attenzione. Il cavaliere è un soggetto maschile che si assicura il controllo del corpo di un altro soggetto femminile mediante le sue gesta eroiche, ma non è tutto, infatti quando entra in gioco un'alterità come quella del *fantastic giant*, si presenta una minaccia sessuale direttamente proporzionale a quella "bellica" nei confronti del cavaliere<sup>83</sup>. È il caso ora di utilizzare gli strumenti che ci offrono gli studi di genere per proseguire oltre e analizzare tale dinamica.

---

<sup>81</sup> Huizinga J. et al., *L'autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 98.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>83</sup> Dubost F., *Aspects fantastiques*, p. 623.

### 3.3 Il sistema maschile

L'ideologia cavalleresca è ben osservabile anche grazie all'applicazione di quelli che possiamo chiamare sistema maschile e sistema femminile. Con questi intendiamo quell'insieme di norme che codificano il comportamento da perseguire in base al genere e al ruolo all'interno, nel nostro caso, dell'ambiente di corte. Prendendo in considerazione che entrambi i sistemi sono sempre sottesi allo svolgimento dell'azione nei romanzi arturiani, ciò che determina l'aspetto perturbante è il fatto che un'alterità stia interferendo mettendo in crisi i valori del cavaliere. Il *fantastic giant* quando rapisce una nobile principessa sta intaccando il sistema maschile che assicura al cavaliere il controllo sul corpo femminile. Facendo un passo indietro, la mascolinità è una prerogativa del cavaliere che deve dimostrare in modo tale da essere effettivamente riconosciuto come un vero cavaliere e poter godere dei privilegi del caso. Essenzialmente la mascolinità di un cavaliere si manifesta durante i combattimenti o le prove a cui è sottoposto durante la sua avventura, durante i tornei, ma anche nella sua immagine agli occhi degli osservatori, ovvero quella di un uomo dal corpo atletico che monta l'animale più nobile tra tutti: il cavallo<sup>84</sup>. Dunque, il *fantastic giant* può essere definito un'alterità che mette in crisi l'io del cavaliere, ma dal momento che quest'ultimo deve avere un'idea di sé stesso sicura, basata sul sistema maschile, lotta per trovare una soluzione che confermi i presupposti della sua rappresentazione della realtà. Il cavaliere allora provvederà a cancellare l'alterità uccidendo quell'altro da sé, che non è inquadrabile nella sua rappresentazione della realtà. In questo modo il cavaliere riesce a mantenere un equilibrio in cui è sempre giustificato in base all'idea di cavalleria a cui tende, un'affermazione basata su una normatività che prima era stata messa in crisi. Se l'aspetto perturbante dell'alterità è tale perché va a ledere uno dei privilegi del protagonista quale il controllo del corpo femminile, possiamo anche trarre una considerazione secondaria. Il *fantastic giant* è una figura disturbante anche perché è "iper-mascolino", per cui il cavaliere sente minacciato il suo senso di virilità. Se volessimo vedere le cose dal punto di vista del cavaliere però, la cosa trova una giustificazione: anche se è più virile, il gigante è comunque inferiore giacché la sua forza non è che forza bruta, non sintetizzata con la fede cristiana, la cortesia e la

---

<sup>84</sup> Busby K. et al., *Handbook of Arthurian romance*, p. 260.

*fin'amor*. Perciò il gigante agli occhi del cavaliere, ma anche delle dame, finisce per essere considerato semplicemente un brutto, un mostro che non è più virile di quanto possa esserlo un vero cavaliere cristiano secondo però la sua stessa logica. Il cavaliere insomma appoggiandosi a tale concezione non può che ritenersi superiore a una creatura come quella del gigante, anche se quest'ultimo è "iper-mascolino". Tutto ciò naturalmente se adottiamo la stessa prospettiva di tali cavalieri. Dunque tale alterità è funzionale al rafforzamento del modello di mascolinità dei cavalieri giustificante la loro superiorità.

### 3.4 La creazione dell'identità cavalleresca

Ci apprestiamo a concludere la nostra indagine, e per farlo iniziamo quest'ultima parte dell'argomentazione mostrando come l'alterità del *fantastic giant* sia centrale nella concezione dell'idea di cavalleria, per affermare alla fine come lo scontro tra cavaliere e gigante sia una sintesi tra assoluti: amore e morte.

Elle affirme que c'est non seulement l'histoire mais également la substance du roman arthurien, sa définition générique, qui se fondent ainsi sur la violence sexuelle: "It is a genre that by its definition must create the threat of rape". Pour comprendre la signification du roman médiéval, on ne peut donc éviter cette fascination du viol. [...] l'acte d'empêcher la défloration constituant une épreuve, (...) la victoire sur celui qui veut l'obtenir de force et contrairement au droit, tout cela prend une dimension particulièrement récurrente dans la littérature courtoise qui traite dans ses fictions, les obsessions patriarcales intensifiées par les christianisme.<sup>85</sup>

Il rapimento da parte del gigante e la minaccia della violenza sessuale nei confronti della fanciulla è un motivo centrale del romanzo, proprio perché è ciò che permette al cavaliere di affermare sé stesso, il suo codice morale e la sua mascolinità:

Encounters with giants serve to enhance a knight's heroic masculinity, not only by allowing him to defeat a suitably challenging menace to society, but also by enabling him to impress, rescue, or avenge a beautiful damsel — usually an aristocratic lady [...]<sup>86</sup>.

Dunque arrivati alla conclusione che lo scontro tra cavaliere e *fantastic giant* è un momento cruciale anche per la creazione dell'idea di cavaliere, trattiamo ora dinamica tra i due soggetti, come anticipato, in cui vediamo come amore e morte siano due assoluti coesistenti.

---

<sup>85</sup> Vincensini J.J., *La violence dans le monde médiéval - Viole de La Fee, Violence Du Feerique*, Aix-en-Provence, CUER MA (Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix) Université de Provence, 1994, p. 546.

<sup>86</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 106.

### 3.5 *Eros e Tanathos*: la fine di uno scontro

Se è vero che «d'une manière ou d'une autre, la violence soit toujours mêlée au désir»<sup>87</sup> allora possiamo affermare che il desiderio è l'elemento che permea lo scontro tra cavaliere e gigante: il primo mira al soddisfacimento tramite la morte del secondo, pervenendo a una gratifica (la donna amata, ricchezze e prestigio); il secondo è per natura un essere peccaminoso, che vuole soddisfare i propri istinti e appetiti violenti. Le due tensioni desideranti si incontrano e scontrano avviluppandosi in un movimento che prende la forma della catarsi per il cavaliere, che *vis-à-vis* affronta la morte. Morte e amore coesistono, il cavaliere desidera il gigante, desidera ucciderlo per affermare sé stesso: «In surviving this brush with the Absolute — with absolute violence, with absolute masculine virility — the knight can fully know himself and reveal himself to others as one who has gone above and beyond the norms of knighthood»<sup>88</sup>. Il desiderio amoroso del cavaliere è fuso, avviluppato in una danza mortale con l'altro desiderio, quello di combattere. Entrambe le tensioni desideranti hanno una direzione che porta il cavaliere verso una catarsi finale da cui scaturisce la ridefinizione dell'idea di cavalleria. Lo scontro mortale che potrebbe portare alla dissoluzione, alla cancellazione dell'io del cavaliere con una morte atroce, è l'oggetto del desiderio dell'eroe che si plasma da sé, si auto-modella, in bilico tra questi due assoluti: amore e morte. Concludiamo infine citando:

“Love... however altruistic it might seem, turns out to be Narcissistic, in that its function seems to be to produce, to ensure and to confirm the self's integrity, not simply to reach out towards the other.... What seems to be a desire to encounter difference/otherness is, in fact a means of contemplating the self.” Both giants and Saracens are vehicles for the narrative probing of male homosocial violence and heterosexual love as two forms of desire that define the chivalric subject, working sometimes in tandem and sometimes in opposition to each other, and requiring an ostensibly self-sacrificial gesture that is actually one of self-creation.<sup>89</sup>

L'indagine da noi sviluppata a partire da una serie di testi e applicando un ventaglio di prospettive può dirsi conclusa: lo scontro risolutivo tra cavaliere e *fantastic giant*, tra un io e il suo altro da sé, tra mascolino ed iper-mascolino, risulta essere un tassello importante, se non essenziale, per la costruzione dell'identità del cavaliere e del codice

---

<sup>87</sup> *Eadem*.

<sup>88</sup> Huot S., *Outsiders*, p. 113.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 109.

cavalleresco all'interno di questa letteratura. Tale scontro costituisce la chiave di volta del processo di auto-formazione, del soggetto che plasma sé stesso imponendo la sua visione della realtà.





## Conclusioni

Il capitolo conclusivo propone un bilancio complessivo dell'indagine, dunque una rassegna dei risultati per parti. Nel primo capitolo abbiamo compreso, dopo aver adoperato le varie categorizzazioni, chi siano veramente i giganti, rilevando la presenza di un fenomeno che abbiamo chiamato gigantismo per cui c'è un insieme di caratteristiche che semantizza altri personaggi non appartenenti alla categoria di *fantastic giant*. In seguito, dopo aver individuato un modello di *fantastic giant*, abbiamo potuto iniziare ad utilizzare l'etichetta per classificare i vari personaggi. Abbiamo altresì decodificato il campo semantico occupato dal *fantastic giant* scoprendo che condivide lo stesso spazio del demoniaco a causa dell'ideologia che permea questi testi. La conclusione del primo capitolo ha prodotto una digressione sulla ricezione della figura del gigante a partire dalla trattazione delle origini mitiche.

Nel secondo capitolo abbiamo elaborato un modello a priori applicabile ai segmenti narrativi in cui appare il gigante, che ci permette di osservare il tema in modo più preciso, puntuale, di visualizzare le dinamiche che vedono i soggetti inescare i cambiamenti di stato, le trasformazioni e le relazioni con gli altri soggetti. Se inizialmente il capitolo si è concentrato su aspetti decisamente formali, siamo stati in grado di ricostruire la dialettica che gigante e cavaliere intrattengono, partendo dalla base elaborata con l'approccio formale, continuando poi con quello post-coloniale. Legando due prospettive effettivamente distanti ma efficaci se utilizzate in modo combinato e ragionato, abbiamo ottenuto dei buoni risultati: una lettura dello scontro tra due soggetti e quindi due *discourse*. In seguito, abbiamo compreso la meccanica comportamentale del gigante, che dunque si rivela essere una vera e propria forza oppositiva rispetto al movimento della narrazione principale, qualcosa da eliminare, annichilire a favore della retorica del vincitore, ovvero il cavaliere. Il secondo capitolo si chiude con una breve disamina su come si compone la dimensione archetipica della figura del gigante, evidenziando vari aspetti rintracciabili in diverse mitologie.

Infine, nel terzo e ultimo capitolo, mediante una lettura di genere abbiamo dimostrato che il gigante costituisce nella sua alterità, un ostacolo funzionale alla creazione e all'affermazione dell'identità del cavaliere protagonista rispetto alla sua *bildung*. Il gigante e la sua alterità fanno sì che l'eroe sbocchi tra amore e morte, il quale si erge

sopra la creatura mostruosa incarnando la superiorità del disegno divino. Indubbiamente aver fatto ricorso a più approcci come quello formalista e post-coloniale, ci ha permesso non solo di avere più punti di vista, ma l'uso combinato di questi si è rivelato fruttuoso, fornendoci una panoramica ampia e complessa.

## Bibliografia

### Fonti primarie

- Boitani P., *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, 2023.
- Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, Noacco C. e Zambon F. (a cura di), Milano; Trento, Luni, 1999.
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, Gambino F. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- “DMF: Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine” [www.atilf.fr/dmf](http://zeus.atilf.fr/dmf), [http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?IDF=dmfXbfage;ISIS=isis\\_dmf2020.txt;MENU=menu\\_dmf;OUVRIR\\_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;s=s0b0219c8;LANGUE=FR;FERMER;AFFICHAGE=2;MENU=menu\\_dmf;OUVRIR\\_MENU=1;XMODE=STELLA;FERMER](http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?IDF=dmfXbfage;ISIS=isis_dmf2020.txt;MENU=menu_dmf;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;s=s0b0219c8;LANGUE=FR;FERMER;AFFICHAGE=2;MENU=menu_dmf;OUVRIR_MENU=1;XMODE=STELLA;FERMER), ultimo accesso 26/09/2023.
- Floriant e Florete*, Prota M. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Guillaume Le Clerc de Normandie, *The Romance of Fergus*, Frescoln W. (a cura di), Philadelphia, W. H. Allen, 1983.
- Lemaire J., *Le romanz du reis Yder*, Fernelmont, EME Editions, 2010.
- Nelson, Jan A., *Le chevalier au cygne. And La fin d'Elias*, Tuscaloosa, The university of Alabama press, 1985.
- Pavolini P. E., “Bifröst | Biblioteca | KALEVALA - Il Diciassettesimo Runo.” [www.Bifrost.it](http://www.Bifrost.it), <https://bifrost.it/FINNI/Fonti/Kalevala17.html>, ultimo accesso 18/09/2023, Traduzione metrica di Paolo Emilio Pavolini (1910).
- Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, Pioletti A. (a cura di), Parma, Pratiche, 1992.
- Robert Wace, *Roman de Brut*, Weiss J. (a cura di), Exeter, University of Exeter Press, 2002.

### Testi critici

- Barbieri A. et al., *Le vie del racconto: Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 2008.
- Brugnolo S. et al., *La Scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- Busby K. et al., *Handbook of Arthurian romance: king Arthur's court in medieval European literature*, Berlin; Boston, De Gruyter, 2017.
- C. Lecouteux, “Harpin de La Montagne (Yvain, v. 3770 et Ss)”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 30, no. 119, 1987, pp. 219–225,

- Cifani G., *Tra Roma e l'Etruria. Cultura, identità e territorio dei Falisci*, Roma, Quasar, 2013.
- Di Girolamo C., *La letteratura romanza medievale*, Bologna, Il mulino, 1994.
- “DMF: Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine” [www.atilf.fr/dmf](http://www.atilf.fr/dmf),  
[http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LIEN\\_DMf;LEMME=hure1](http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LIEN_DMf;LEMME=hure1), data dell'ultimo accesso 16/09/2023.
- Dubost F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles): l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991.
- “Gigante Nell'Enciclopedia Treccani.” [www.treccani.it/enciclopedia/gigante/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gigante/), data dell'ultimo accesso 18/09/2023.
- Fabrizi P. e Marrone G., *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Vol. 1, Roma, Meltemi, 2000.
- “Fomoriani.” [www.Bifrost.it](http://www.Bifrost.it), 15/02/2004,  
<https://bifrost.it/CELT/CELT2/Schedario2/Fomoriani.html>, data dell'ultimo accesso 18/09/2023.
- Fourquet J., “Le Rapport Entre l'Œuvre et La Source Chez Chrétien de Troyes et Le Problème Des Sources Bretonnes”, *Romance Philology*, vol. 9, no. 3, Feb. 1956, pp. 298–312. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/44938766](http://www.jstor.org/stable/44938766), data dell'ultimo accesso 7/09/2023.
- Ghigi A. et al., “Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere.” [www.treccani.it](http://www.treccani.it), [www.treccani.it/enciclopedia/caccia\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caccia_%28Enciclopedia-Italiana%29/), data dell'ultimo accesso 16/09/2023.
- Guerreau-Jalabert A., *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Librairie Droz, 1992.
- Huizinga J., *L'autunno del Medioevo*, Paris F. (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2020.
- Huot S., *Outsiders: the humanity and inhumanity of giants in medieval French prose romance*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2016.
- “LE INVASIONI DI ÉRIU - I Popoli Venuti Dal Mare.” *Bifrost.it*, 1 Dec. 2003,  
<https://bifrost.it/CELT/4.Eriu/tempospazio/03-Invasioni.html#5>, data dell'ultimo accesso 18/09/2023.
- Le Roux F. e Guyonvarc'h C. J., *La civilisation celtique*, Rennes, Ouest-France, 1990.
- Meletinskij E. M., Bonafin M. (a cura di), *Archetipi Letterari*, Macerata, Eum, 2016, trad. it. di Sestri L. (ed. orig. *O literaturnych archetipach*, Moskva, RGGU, 1994).
- Russell J. B., *Il diavolo nel Medioevo*, Roma, Laterza, 1987, trad. it. di Cezzi F. (ed. orig. *Lucifer, the Devil in the Middle Ages*, London, Cornell university press, 1984).
- Vignola B. et al., “Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere.” [www.treccani.it](http://www.treccani.it), [www.treccani.it/enciclopedia/giganti\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Nella%20mitologia%20germanica%20i%20giganti](http://www.treccani.it/enciclopedia/giganti_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Nella%20mitologia%20germanica%20i%20giganti), data dell'ultimo accesso 19/09/2023.

- Vignola B., “Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere.” [www.treccani.it](http://www.treccani.it), [www.treccani.it/enciclopedia/ymir\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Bruno%20Vignola-](http://www.treccani.it/enciclopedia/ymir_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Bruno%20Vignola-), data dell’ultimo accesso 18/09/2023.
- Vincensini J.J., *La violence dans le monde médiéval - Viole de La Fee, Violence Du Feerique*, Aix-en-Provence, CUER MA (Centre universitaire d’études et de recherches médiévales d’Aix) Université de Provence, 1994.
- Volli U., *Manuale di semiotica*, Nuova ed. aggiornata, Roma, Laterza, 2003.
- Walter P. e Zinc M., *Canicule: essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.
- Walter P., *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014.
- [www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1987\\_num\\_30\\_119\\_2368](http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1987_num_30_119_2368), data dell’ultimo accesso 01/09/2023.
- Zizi M., “Treccani - La Cultura Italiana | Treccani, Il Portale Del Sapere.” [www.treccani.it](http://www.treccani.it), [www.treccani.it/enciclopedia/davide-e-golia\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-e-golia_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/), data dell’ultimo accesso 18/09/2023.