

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Tesi di Laurea

La storia attraverso le immagini.
“Le Chevalier au lion” di Chrétien de Troyes

Relatrice
Prof.ssa Francesca Gambino

Laureanda
Olivia Stefania Mogosanu
Matricola N. 2062655

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	5
CAPITOLO I – Rapporto testo-immagine nei codici medievali	
1.1 L'inscindibile legame tra testo e immagine	11
1.2 Dal testo all'immagine e i tre livelli della comunicazione	16
1.3 Duplice pubblico e duplice funzione delle miniature	24
1.4 I codici miniati dello <i>Chevalier au lion</i>	27
CAPITOLO II – Immaginario medievale: nobile leone e malvagio serpente	
2.1 Bestiari medievali: custodi dell'immaginario	35
2.2 Il leone e il serpente nell'immaginario precristiano	41
2.3 La cristianizzazione del leone e del serpente	48
2.4 Il salvataggio del leone: evoluzione della storia fino all' <i>Yvain</i>	55
CAPITOLO III – <i>Le Chevalier au lion</i> : la storia attraverso le immagini	
3.1 Yvain e il leone: una nuova identità	63
3.2 L' <i>Yvain</i> attraverso le miniature del manoscritto BN, fr. 1433	71
3.3 Manoscritto Garrett 125: una nuova prospettiva	87
3.4 Prospettive a confronto: il ruolo del leone	104
Conclusione	111
Bibliografia	115
Sitografia	119

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca è incentrato sullo studio del romanzo cortese arturiano *Le Chevalier au lion*, scritto tra il 1177 e il 1181 in francese antico dall'autore Chrétien de Troyes, considerato uno dei più grandi scrittori medievali prima di Dante. L'opera, conosciuta anche con il titolo di *Yvain*, che riprende il nome del protagonista, è analizzata, nel corso di questo elaborato, da una prospettiva ben precisa, ovvero in rapporto al legame che si instaura tra il testo e le miniature racchiuse in due dei manoscritti tramandanti il romanzo, purtroppo gli unici miniati a noi pervenuti.

Inoltre, nelle seguenti pagine è preso in considerazione anche un ulteriore aspetto fondamentale dell'opera arturiana, cioè la componente zoologica e il suo ruolo nelle dinamiche e nel quadro generale della storia, con un'attenzione riservata alla relazione che si crea tra il protagonista e il leone, declinato come suo alter-ego, nonché come guida che conduce l'eroe verso un percorso di rinascita identitaria. Anche in questo caso, tale elemento è posto a confronto con le rappresentazioni figurali che emergono dai due cicli di miniature, analizzando come la componente zoologica, in particolare la figura del leone, venga raffigurata e approfondendo le diverse chiavi di lettura che una determinata prospettiva visiva trasmette.

Per quanto concerne il primo livello di studio, quello relativo al dialogo testo-immagine, questo è declinato tenendo in considerazione due aspetti. Da un lato, viene esplicitata la relazione tra manoscritto e miniature, sottolineando i vari elementi che influenzano tale rapporto, mentre dall'altro lato, viene posta attenzione nella direzione di un piano più astratto, ma altrettanto significativo, di questo legame, approfondendo come esso si realizzi non solamente tra le parole di un testo e le immagini materiali che a esso si rifanno, bensì anche tra un testo e le immagini mentali che spontaneamente si creano nella coscienza del lettore. A tal

proposito è stato essenziale lo studio dell'intellettuale Oskar Bätschmann, che ha permesso di mettere in luce, all'interno di questo lavoro di ricerca, i livelli della comunicazione e le differenze che emergono tra una comunicazione operata tramite la lettura visiva di raffigurazioni e una, invece, messa in atto mediante l'utilizzo delle parole.

Il primo capitolo dell'elaborato, dopo essere passato dal piano del concreto a quello dell'astratto, ritorna alla dimensione materiale dei manoscritti offrendo una riflessione sulla duplice fruizione dei codici miniati, evidenziando come essi possano essere oggetto di lettura, in un connubio reale tra testo e immagine, ma anche semplicemente oggetto di osservazione, portando al centro dell'attenzione del fruitore esclusivamente le miniature racchiuse nel manoscritto. L'intento di tale approfondimento, che si basa, tra gli altri, sul contributo del lavoro di ricerca dello studioso James A. Rushing Junior, è quello di ragionare sulle differenze percettive che intercorrono tra un lettore e un osservatore del medesimo codice, evidenziando come l'assenza delle parole guidi l'interpretazione verso una prospettiva anche molto diversa rispetto a quella che potrebbe emergere, al contrario, dalla lettura del testo. Infine, la prima sezione dell'elaborato si conclude con una descrizione dei codici miniati che tramandano l'opera dello *Chevalier au lion*, mettendone in luce le caratteristiche e accennando brevemente alle differenze che li contraddistinguono.

Data la centralità della componente zoologica all'interno del romanzo, nonché dei due cicli di miniature a noi pervenuti, il secondo capitolo del presente lavoro di ricerca si concentra sull'approfondimento della simbologia che si è sviluppata, nel corso della storia delle civiltà, intorno ai due animali protagonisti del romanzo in questione, ovvero il leone e il serpente. Innanzitutto, grazie agli studi portati avanti da esperti del settore, quali Michel Pastoureau e Francesco Zambon, l'elaborato ripercorre la storia dei bestiari e, in particolare, del *Physiologus*, non mancando di focalizzarsi sugli aspetti che caratterizzano questo genere e che rendono gli scritti che lo compongono dei veri e propri custodi dell'immaginario medievale.

Al fine di fornire un quadro più completo per quanto riguarda la

simbologia del leone e del serpente, il secondo capitolo si propone di mostrare l'ambivalenza che ha contraddistinto tali animali nel corso dell'epoca precristiana. Inoltre, tenendo in considerazione tale punto di partenza, l'elaborato intende evidenziare i punti di contatto tra le credenze antiche e quelle della nuova civiltà cristiana, mettendo in luce come, agli albori del Cristianesimo la simbologia del leone e del serpente risenta ancora molto di quella passata e ne conservi l'ambiguità, cosa riscontrabile anche nei bestiari di epoca medievale.

Infine, dopo una riflessione riguardante l'evoluzione di questi due animali, seguita da una successiva polarizzazione nella direzione di un leone *figura Christi* e di un serpente incarnazione del Diavolo, il secondo capitolo propone un excursus attraverso la tradizione del tema centrale dell'opera di Chrétien, ovvero il salvataggio del leone. Ripercorrendo gli studi di Arthur Brodeur e di Oliver Johnston, vengono evidenziate le due diverse prospettive di ricerca impegnate dai due studiosi nel medesimo ambito. Seguendo le considerazioni di Brodeur, l'elaborato si focalizza sull'evoluzione della storia e sulle tappe che hanno portato dalla versione di Apione a quella di Chrétien de Troyes, ricostruendo una breve tradizione dell'episodio del salvataggio del leone, il punto di svolta dell'intero romanzo dell'*Yvain*.

Il terzo capitolo del presente lavoro di ricerca rappresenta il punto di incontro dei livelli di studio approfonditi precedentemente. Esso richiama sia il dialogo testo-immagine, sviluppato nel primo capitolo, sia la simbologia medievale intorno alla figura del leone e del serpente, trattata nel secondo capitolo. Entrambe queste componenti, infatti, costituiscono la base per poter affrontare l'analisi dello *Chevalier au lion* dal punto di vista di una storia raccontata attraverso le miniature. Da una parte, le riflessioni riguardanti il legame testo-immagine sono necessarie per la costruzione del rapporto che unisce il testo del romanzo alle immagini a esso affiancate, comprendendo i limiti della rappresentazione figurale, ma anche le decisioni effettuate dai miniatori per indirizzare il lettore o l'osservatore verso una precisa lettura della storia. Dall'altra, lo studio sulla simbologia degli animali permette di interpretare in maniera più dettagliata proprio l'episodio del salvataggio del leone e il ruolo assunto

dall'animale nell'opera, così come la funzione che esso riceve tramite il modo in cui viene raffigurato all'interno del ciclo di miniature.

Uno degli aspetti fondamentali che emergono da questa sezione dell'elaborato riguarda il gioco di identità messo in atto dal romanzo dell'*Yvain* e come si costruisca, lungo l'arco della storia, la connessione, a livello identitario, tra il protagonista e il leone, sovrapposizione alla quale il titolo stesso dell'opera allude. Oltre al punto centrale per tale associazione, che è rappresentato dal salvataggio dell'animale da parte del cavaliere, il presente lavoro di ricerca punta all'individuazione delle tracce riguardanti l'evoluzione e la rinascita identitaria del protagonista riscontrabili anche nelle vicende precedenti e successive all'evento, essenziali per rendere al meglio la complessa costruzione di questo percorso di rinnovamento messo in scena da Chrétien.

Tenendo come punto di riferimento quanto trasmesso dalla lettera del testo e dalla simbologia in esso richiamata, il terzo capitolo punta a cogliere le prospettive offerte ai lettori e agli osservatori dai due manoscritti miniati dello *Chevalier au lion*, ovvero il BN, fr. 1433 e il Garrett 125. In seguito, i due cicli di miniature vengono messi a confronto tra loro, ma anche con il testo stesso dell'autore, attraverso continui richiami alle descrizioni e alle parole di Chrétien. Tale paragone ha come obiettivo quello di evidenziare la fedeltà delle immagini al testo e la diversa resa figurale degli eventi in esso contenuti, cercando di capire le motivazioni che hanno spinto i due miniatori a prediligere una determinata rappresentazione a un'altra.

L'elaborato mette al centro, dunque, sia il testo sia le miniature. Da un lato, esso ne evidenzia le affinità e, dall'altro, ne mette in rilievo gli elementi che differiscono, soprattutto per quanto concerne il confronto tra le immagini stesse, riservando la dovuta attenzione alle tecniche adoperate per la raffigurazione delle scene e agli episodi selezionati da ciascun miniatore per la rappresentazione, nonché dando spazio al messaggio che di conseguenza emerge dal primo e dal secondo aspetto.

Infine, il presente lavoro di ricerca si conclude proponendo una riflessione sulla diverse prospettive che emergono dai due cicli di miniature, sia per quanto

concerne la chiave di declinazione della questione identitaria, sia per quel che riguarda la rappresentazione figurale del ruolo del leone.

Capitolo I

Rapporto testo-immagine nei codici medievali

1.1 L'inscindibile legame tra testo e immagine

Il dialogo che si instaura tra le parole, sia che queste rappresentino un testo poetico o in prosa, sia che compongano una breve iscrizione, e le immagini a esse affiancate, offre agli studiosi la possibilità di osservare, studiare e approfondire il contenuto esposto da una prospettiva nuova, talvolta inattesa, e contribuisce alla messa in rilievo e alla predilezione di determinate interpretazioni a discapito di altre.

Questo rapporto tra parole e immagini, tra scrittura e figura, si può concretizzare secondo varie modalità e, in particolare, se ne possono identificare tre. Il primo modo prevede che la scrittura costituisca un supporto nei confronti dell'immagine, ovvero un elemento che si esprime solo in funzione a essa. Tale legame si può realizzare anche viceversa, quando è, dunque, la figura a costituirsi come un supporto per il testo scritto. La seconda tipologia di rapporto è rappresentata dalla scrittura che diventa parte integrante dell'immagine o, al contrario, dalla figura che entra nel testo come suo elemento inscindibile. Come si può osservare, entrambe queste modalità «risultano dalla giunzione, combinazione, giustapposizione, integrazione ecc. di due elementi diversi e intesi come diversi».¹ Il terzo modo secondo il quale il dialogo tra parole e immagine si può realizzare è, invece, riassunto da un rapporto di equivalenza, ovvero non più scrittura versus figura, bensì scrittura uguale immagine. I due elementi sono, pertanto, assimilati, essendo percepiti come realtà unica, in una concezione che vede le parole come figure e l'immagine come scrittura. Tale unione è possibile attraverso una considerazione generale, che implica il concetto secondo il quale la

¹ Langeli 1995, p. 5.

scrittura stessa è immagine, non solo quella più evidentemente figurale, ovvero la scrittura pittografica, bensì anche quella più spoglia, rappresentata ad esempio dall'alfabeto latino. Infatti, essa si realizza ugualmente tramite una serie di simboli scritti, «che hanno un intrinseco contenuto figurale e visuale».²

Tra i tre modi sopra esposti, quelli che si incontrano nello studio e nell'analisi di materiale letterario di epoca medievale sono i primi due e, in particolare nei codici miniati, che sono l'oggetto di questo lavoro di ricerca, il dialogo tra testo e immagine emerge dall'integrazione di miniature all'interno di un codice, in un rapporto più o meno preciso e fedele nei confronti del testo che il manoscritto stesso riporta.

Come sostiene lo studioso Attilio Bartoli Langeli, «se esiste nella cultura europea un punto d'avvio del rapporto “esplicito”, programmatico fra scrittura e figura, questo va ricercato in quel passaggio tra VI e VII secolo [...] e va attribuito alla consapevolezza dei letterati cristiani».³ Si tratta, infatti, di un momento cruciale nella storia dello stretto dialogo tra immagine e testo e questo cambio di rotta parte da un presupposto che l'epoca antica e tardoantica non avevano messo in rilievo quale problema: l'analfabetismo. La cultura cristiana, che affonda le sue radici in una religione definita per eccellenza “del libro”, non può, invece, trascurare tale questione, che, di fatto, ostacola la diffusione della nuova fede a causa dell'impossibilità dei fedeli di avvicinarsi al libro sacro della Bibbia. La civiltà cristiana agli albori possiede come strumenti per la cristianizzazione quelli che il mondo classico le ha tramandato, ovvero la scrittura e il libro, ma questi, per un progetto che deve coinvolgere il maggior numero possibile di persone, comprese le masse spesso illetterate, risultano insufficienti. «Da un certo punto in poi, dunque, alla *muta praedicatio* si sostituì il suo contrario, il *visibile parlare*».⁴ Infatti, per i letterati cristiani sembra non esserci miglior strumento dell'immagine, al fine di raggiungere un pubblico eterogeneo per formazione, provenienza e statuto sociale. La raffigurazione degli episodi tratti dalle Sacre Scritture e la rappresentazione figurale dei personaggi in esse descritti diventa, perciò, la prassi,

2 *Ibidem.*

3 *Ivi*, p. 8.

4 *Ibidem.*

estendendosi sia ai luoghi di culto sia ai codici che trasmettono la parola di Dio.

Un inscindibile rapporto tra testo e immagine risale, dunque, agli albori del Medioevo e tutta la produzione manoscritta medievale, spesso intrisa di morale e allegoria cristiana, risente inevitabilmente di questa forte influenza. Non di rado l'allestimento dei codici prevede l'introduzione di immagini, a partire da semplici iniziali ornate, che possono essere zoomorfiche (costituite da un animale), caleidoscopiche (raffiguranti immagini del mondo animale e vegetale), figurate (contenenti una figura umana con ruolo) o abitate (costituite da una scena o un'immagine umana che non contribuisce alla formazione della struttura della lettera, bensì "abita", per l'appunto, il corpo e gli occhielli di quest'ultima), o che possono assumere la forma di iniziali istoriate (in questo caso il rapporto lettera-decorazione si trova capovolto, infatti, la struttura della lettera assume il valore di mera cornice per accogliere la decorazione).⁵ L'integrazione dell'immagine nel testo si può realizzare anche a un livello più ampio, attraverso l'introduzione di miniature di varia grandezza, fino ad arrivare a rappresentazioni figurali che possono tradursi in un'intera pagina di manoscritto illustrata.

Ritengo opportuno sottolineare che la relazione tra codice e immagine implica non solo un rapporto testo-figura, ma anche uno studio e una comprensione del contesto in cui avviene la produzione del manoscritto preso in esame. Infatti, bisogna valutare anche gli aspetti esterni al testo, che sono responsabili dell'introduzione o meno di miniature, della scelta degli episodi e dei personaggi da raffigurare, della modalità di esecuzione, della presenza, dunque, a livello tanto quantitativo quanto qualitativo, delle immagini nel codice che viene allestito. Studiare un manoscritto implica, pertanto, una riflessione sulla sua destinazione d'uso e sulla sua committenza. «Testo ed illustrazione formano un *unicum* inscindibile attraverso cui è possibile veder esemplata sia l'ottica del committente sia quella del miniatore».⁶ Oltre a fornire indicazioni relative alle possibili chiavi di lettura del testo che affiancano, dunque, le immagini racchiuse nei codici miniati possono altresì servire quale utile strumento per risalire alla committenza, per determinare la datazione crono-topica del codice e per

5 Jemolo-Morelli 1990, pp. 95-96.

6 Diana 2002, p. 611.

ricostruire la storia del costume⁷. In seguito alle considerazioni fin qui esposte, mi sono convinta che sia indispensabile non sottovalutare la presenza delle miniature all'interno dei codici medievali. È opportuno che esse diventino parte integrante degli studi e delle analisi effettuate sul testo tramandato da un determinato manoscritto miniato ed è necessario che vengano tenute in considerazione nel momento in cui si propongono le interpretazioni possibili, anche per comprendere le nuove prospettive secondo le quali un testo è stato letto in epoche successive o anche semplicemente a distanza di qualche decennio, nonché per far luce sugli elementi del contesto di produzione del codice stesso.

È necessario a questo punto specificare che vi sono due categorie di manoscritti miniati: i primi sono rappresentati dai codici che racchiudono «testi programmaticamente integrati a immagini, singole o in cicli»,⁸ quindi il loro allestimento prevede l'inserimento di miniature già nella fase di ideazione, con la precisa funzione di fornire uno specifico orientamento nella lettura e nell'interpretazione del testo. La seconda categoria di manoscritti miniati comprende, invece, quei codici il cui allestimento avviene in un momento successivo alla composizione del testo che racchiudono, come sono di fatto i manoscritti che vengono analizzati in questo elaborato, e, ad arricchire il quadro, «non è raro che su un codice siano presenti decorazioni aggiunte in un momento successivo alla sua originaria stesura».⁹ Mentre nel primo caso i codici contengono immagini realizzate in simbiosi con il testo, talvolta secondo un diretto accordo tra il compositore del testo e l'allestitore del codice e il suo successivo miniatore, nel secondo caso tale aderenza dell'immagine alla scrittura può subire modifiche e addirittura venir meno, finendo con il sottostare alla volontà del committente e alle nuove interpretazioni che sono andate stratificandosi nel corso del tempo, più che alla reale vicenda narrata dal testo che accompagnano.

Al di là della presenza materiale di immagini che affiancano un testo, considero opportuno mettere in rilievo il fatto che il legame tra scrittura e figura si

7 *Ivi*, pp. 611-612.

8 Ciociola 1995, p. 570.

9 Jemolo-Morelli 1990, p. 98.

realizza anche a un livello più profondo, ma meno evidente in quanto si tratta di un piano astratto, mentale. Infatti, ogni volta che un lettore è impegnato nell'attività di decifrazione di un testo, inevitabilmente crea dentro la propria mente delle immagini utili per comprendere meglio e successivamente per immagazzinare le informazioni in maniera più efficace. Come sostiene lo studioso Oskar Bätschmann, infatti, citando a sua volta uno studio di W. J. T. Mitchell, «beneath words, beneath ideas, the ultimate reference in the mind is the image, the impression of outward experience printed, painted or reflected in the surface of consciousness».¹⁰

Questa considerazione contribuisce, a mio avviso, ad arricchire il dialogo testo-immagine, estendendo tale rapporto al piano dell'astratto e mettendo in evidenza l'esistenza di un legame non solo tra scrittura e immagine, essendo quest'ultima intesa quale realizzazione concreta e materiale, ma anche tra un testo e la serie di rappresentazioni mentali che esso spontaneamente e necessariamente genera nella nostra coscienza.

Al fine di rafforzare le considerazioni teoriche di Oskar Bätschmann, vorrei aggiungere l'esempio pratico del processo di lettura. Se il punto ultimo di riferimento nella mente umana è rappresentato dall'immagine, infatti, questa sarà creata con ancor più forza in assenza di qualsiasi tipo di rappresentazione materiale. Durante il processo della lettura, cioè, in mancanza di raffigurazioni che affianchino il testo, il lettore è portato a plasmare delle immagini mentali usando esclusivamente le informazioni racchiuse nel testo stesso. Ciò rende evidente il bisogno irrimediabile di avere delle immagini e, qualora esse non ci fossero, di crearle, essendo questo il modo per raccogliere e conservare le informazioni apprese.

Quando, al contrario, il testo fornisce al lettore, anche sporadicamente, delle raffigurazioni, quest'ultimo viene guidato nel processo di elaborazione delle proprie rappresentazioni mentali. Ciò conduce alla costruzione, a livello astratto, delle immagini anche di tutto ciò che non è, invece, riflesso nelle illustrazioni, grazie ai dettagli precedentemente raccolti attraverso le raffigurazioni materiali, e

¹⁰ Bätschmann 2012, p. 11.

ad aggiustare le proprie rappresentazioni mentali ogniqualvolta si incontra una nuova illustrazione che contiene un elemento elaborato diversamente. Ritengo opportuno definire, di conseguenza, la funzione delle immagini materiali come guida per il lettore, indicandogli come rappresentare a livello mentale i dati che emergono dal testo che sta leggendo.

1.2 Dal testo all'immagine e i tre livelli della comunicazione

Per procedere in maniera più approfondita all'analisi del rapporto che si instaura tra testo e immagine, è opportuno esplicitare la differenza tra iconografia e iconologia.

Iconographic analysis ultimately establishes the text or the concept referred to by an image, iconology instead tries to deduce the form and content of the image from the political, poetical, religious, philosophical and social convictions and tendencies.¹¹

Si tratta di due tipologie di analisi dell'immagine, quella iconografica e quella iconologica, che prevedono, pertanto, due approcci differenti. La prima è incentrata più da vicino sullo studio del rapporto che viene a costituirsi tra una determinata raffigurazione e il testo e si allaccia «al concetto di “illustrazione” quale corrispettivo visivo del brano testuale»,¹² mentre la seconda è orientata verso l'esterno, direzionando l'attenzione al contesto che può aver influenzato la realizzazione dell'immagine, il suo contenuto e il suo modo di essere rappresentata.

Quando si tratta di decifrare il messaggio trasmesso da una raffigurazione, bisogna tenere in considerazione entrambe queste analisi, in quanto solo in questo modo è possibile ottenere un quadro realmente completo. Osservando un'immagine è necessario, dunque, non solo prendere coscienza del fatto che essa

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² Jemolo-Morelli 1990, p. 97.

racchiude «an evident meaning which is identical to a text or a concept», bensì anche comprendere che «we are separated from this evident meaning by historical or cultural distance».¹³ Da qui, pertanto, il bisogno di decifrare l'immagine, in quanto essa non comunica più con noi allo stesso modo in cui dialogava con il pubblico del suo tempo, ma nemmeno secondo la medesima maniera con la quale ha interagito con coloro che l'hanno osservata nel corso degli anni trascorsi dalla sua creazione fino alla nostra epoca.

Il processo secondo il quale un'immagine viene decifrata ed elaborata comprende principalmente tre fasi, spiegate nel dettaglio dallo studioso Oskar Bätschmann, richiamando il lavoro di ricerca di Panofsky. La prima di queste tappe è «the identification of forms as the portrayal of human being, animals, plants, theirs relations as the portrayal of events and so on».¹⁴ Questa prima fase della comprensione di un'illustrazione prende il nome di “pre-iconographical description” e si riferisce, di fatto, agli stati degli oggetti, delle azioni e delle espressioni. Si tratta, cioè, di una pura osservazione degli elementi raffigurati, nell'intento di capire ciò che essi comunicano spontaneamente e i tratti che li definiscono in maniera evidente e inequivocabile. La seconda fase è rappresentata, invece, dall'analisi iconografica, la quale determina il testo o il concetto che la raffigurazione richiama, introducendo in questo modo il dialogo tra testo e immagine e un livello più profondo di decifrazione di quest'ultima. Infine, la terza fase costituisce l'interpretazione iconologica che, come accennato in precedenza, riguarda «a matter of historical explanation»¹⁵ e aggiunge un ulteriore piano di approfondimento all'analisi. È opportuno sottolineare che quest'ultima fase, applicata all'ambito dei codici miniati, tiene in considerazione il fatto che «ogni momento della composizione di un libro manoscritto è memoria storica»¹⁶ e, pertanto, anche il processo di decorazione mediante miniature costituisce un tassello fondamentale per la comprensione del contesto storico e sociale in cui un codice e il testo che riporta sono inseriti.

13 Bätschmann 2012, p. 12.

14 *Ivi*, p. 11.

15 *Ivi*, p. 12.

16 Diana 2002, p. 611.

È necessario sottolineare a questo punto che il comportamento di un osservatore nei confronti di un'immagine accompagnata da un testo, un'iscrizione o una descrizione è uno ben preciso e procede sempre secondo la medesima direzione, ovvero dalla scritta alla raffigurazione. Il passaggio inverso, quindi dalla figura alle parole, risulta impossibile: «we cannot deduce from the painting alone the name of the depicted people nor is it possible to reconstruct the text which is illustrated in a painting».¹⁷ Di conseguenza, un osservatore è in grado di mettere in relazione testi con immagini, ma non ricostruire i testi ai quali esse fanno riferimento partendo solamente dalle raffigurazioni stesse. Infatti, quando si possiede la sola immagine, senza più la possibilità di leggere il testo a cui essa faceva riferimento e in virtù del quale è stata creata, le interpretazioni che ne emergono sono varie e talora discordanti.

Nonostante questa supremazia del testo, delle parole, nei confronti dell'immagine, è opportuno mettere in evidenza anche quegli elementi che rendono, invece, una raffigurazione ineguagliabile. In special modo, la pratica dell'illustrazione è dotata della capacità non solo «to produce the presence of those absent, but to depict the dead after centuries as though still alive».¹⁸ In questa abilità di portare nuovamente in vita, di trasmettere agli osservatori l'impressione di una presenza ancora vivente, è racchiusa la forza e la potenza dell'immagine. Si tratta di un surplus che la raffigurazione offre e che non è, al contrario, pienamente raggiungibile dalle sole parole. Queste ultime tentano di ricalcare alle volte le tecniche e le abilità dell'arte della pittura e del disegno, nell'intento di comunicare quella vitalità che le immagini trasmettono con tanta naturalezza. Un esempio di questo intento è costituito dall'*ekphrasis*, dal tentativo, cioè, di descrivere a parole un dipinto o una raffigurazione in generale.

Dopo aver letto queste pagine del lavoro di ricerca dello studioso Oskar Bätschmann, mi sono convinta della necessità di riconsiderare il rapporto tra testo e immagine, riconoscendo da un lato la supremazia del primo nei confronti della seconda per quel che concerne la decifrazione della raffigurazione, ma dall'altro sostenendo altresì l'indiscussa forza dell'immagine a discapito del testo, grazie

¹⁷ Bätschmann 2012, p. 13.

¹⁸ *Ivi*, p. 15.

all'abilità di questa di far rivivere, pennellata dopo pennellata, ciò che non è più in vita.

Il rapporto scrittura-figura si declina in maniera differente anche per quel che riguarda la comunicazione. I livelli attraverso i quali quest'ultima si realizza non sono, infatti, tutti soddisfatti sia dall'immagine che dal testo, bensì alcuni sono di pertinenza delle raffigurazioni e altri delle parole. In particolare, la comunicazione abbraccia tre livelli: «the locutional act (speech), the illocutional act (expression and gestures) and the perlocutional act (the effect of speech and activity)».¹⁹ Quando si tratta di un testo, esso rientra nel primo livello, solamente nel caso in cui questo dovesse essere letto ad alta voce potranno presentarsi anche gli altri livelli, rimanendo relegati, tuttavia, a un piano secondario. Quando, invece, il punto di riferimento è rappresentato dalle immagini, esse raggiungono il secondo livello della comunicazione, quindi l'atto illocutivo, dialogando, di fatto, con gli osservatori attraverso i gesti e le espressioni che le figure dell'illustrazione mettono in mostra. Le immagini possono inoltre comprendere anche il terzo livello della comunicazione, ma non abbracciano mai il primo, che rimane di pertinenza esclusivamente del testo.

A questo punto bisogna specificare che le rappresentazioni figurali possono percorrere due vie quando entrano in rapporto con un testo. In primo luogo, c'è la possibilità che esse ricostruiscano, attraverso i dati raccolti dalle descrizioni e mediante le caratteristiche già menzionate nel testo in questione, la situazione dell'atto locutivo. In questo modo, le immagini contribuiscono a rafforzare il primo livello della comunicazione, sommando alla funzione primaria del testo gli altri livelli, che solo le raffigurazioni sono in grado di raggiungere. In secondo luogo, però, la ricostruzione della situazione dell'atto locutivo può avvenire anche attraverso l'invenzione, da parte dell'artista che si occupa della realizzazione delle immagini, degli atti illocutivi. Si tratta in questo secondo caso di una rappresentazione che continua a fare riferimento al testo, però non sfrutta necessariamente gli elementi in esso presenti per garantire una riproposizione figurale della scena il più fedele possibile. Considero che tale decisione di

¹⁹ *Ivi*, p. 17.

inventare e successivamente introdurre determinati atti illocutivi può, tuttavia, essere giustificata dall'eventuale assenza nel testo di qualsiasi riferimento utile per la raffigurazione dei medesimi, lasciando quindi la scelta nelle mani dell'artista. Ciononostante, tali invenzioni possono verificarsi anche in presenza di dettagli e indicazioni fornite dal testo, dal momento che «the invention of the artist over the text is primarily in illocutional acts».²⁰

Intervenire sulle immagini giocando con gli atti illocutivi è, dunque, una tendenza generale degli artisti, la quale nondimeno contribuisce a creare problemi relativi al significato e all'interpretazione della raffigurazione, nonché di questa in relazione al testo che affianca. Immagini e parole risultano, a mio avviso, essere ancora una volta in stretto dialogo, rivelandosi entrambe degli elementi essenziali per la piena comprensione di un messaggio. Esse, nonostante siano di fatto componenti differenti, agiscono sul lettore-osservatore in maniera complementare, riuscendo a offrire con le proprie abilità e i diversi livelli di comunicazione una conoscenza più approfondita e ricca. Le immagini, infatti, consentono un superamento dei limiti del testo, raggiungendo il pubblico a cui si rivolgono secondo tecniche precluse alle parole, allo stesso modo queste ultime contribuiscono a colmare le lacune nei livelli di comunicazione delle raffigurazioni, offrendo la linearità e la chiarezza necessarie per una corretta decifrazione delle immagini e con esse del significato stesso del testo.

Come affermato precedentemente, la gestualità è un aspetto fondamentale del modo di comunicare delle rappresentazioni figurali e tale importanza emerge in maniera ancor più evidente quando si tratta di immagini medievali. Infatti, durante quasi tutto il Medioevo, «il viso dei personaggi non esprime i sentimenti e i moti interiori dell'animo, demandati al linguaggio dei gesti e delle mani, quasi il corpo parlasse».²¹ Lo spettatore medievale, dunque, più che prestare attenzione alle emozioni che il volto dei personaggi raffigurati possono trasmettere, si focalizza sulla gestualità e sulla posizione che assume il corpo, essendo, di fatto, quest'ultimo il vero tramite per comunicare gli stati d'animo, quali le sofferenze, le gioie e le paure.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Frugoni 2010, p. 3.

Tale pratica conduce nel corso del tempo allo sviluppo e al consolidamento di accostamenti precisi tra gesti e sentimenti o condizioni dell'essere. Si viene a creare, cioè, un vero e proprio sistema, secondo il quale gli osservatori medievali leggono e decifrano correttamente i personaggi raffigurati. La gestualità arriva a descrivere ogni aspetto: dall'impotenza (braccia abbandonate, mani inerti e pendenti verso il basso)²² al conflitto, sia esso interiore che nei confronti di un'altra persona (braccia incrociate davanti a sé con le mani gesticolanti). I gesti sono la componente essenziale anche per descrivere i rapporti affettivi. La logica messa in atto in questo campo si rifà al sistema del potere, mostrando ,di fatto, chi comanda e chi sottostà all'autorità dell'altro. In questo senso, la mano di una donna appoggiata sul petto di un uomo trasmette l'idea dell'imprigionamento, mentre la mano dell'uomo sul petto della donna indica il potere dello sposo sulla moglie.²³

I gesti da citare sarebbero ancora molti, soprattutto tenendo in considerazione il fatto che un sentimento o uno stato d'animo non è sempre raffigurato dalla medesima gestualità. La disperazione, ad esempio, è rappresentata sia attraverso un personaggio che, con la mano alla guancia, si sostiene il braccio, sia mediante una figura che tiene le braccia parallele contro il petto oppure che sostiene con una mano il gomito dell'altro braccio, lasciando l'altra mano abbandonata nell'incavo interno del braccio.²⁴ Il primo modo di raffigurare la disperazione è riscontrabile anche in una delle miniature tramandate dal manoscritto BN, fr. 1433, uno dei codici miniati dello *Chevalier au lion* oggetto di analisi di questo lavoro di ricerca, e più precisamente nella sezione inferiore dell'Illustrazione 5, all'interno della quale è visibile, sulla sinistra, un personaggio vestito di azzurro con la mano alla guancia, nell'atto di esprimere disperazione e sconforto per la morte del valoroso cavaliere Esclados.

Inoltre, a questi si sommano i tradizionali gesti della disperazione, quelli che spesso vengono descritti anche nei testi quando i personaggi affrontano un dolore straziante, come tirarsi e strapparsi i capelli, graffiarsi le guance e alzare le

22 *Ivi*, p. 23.

23 *Ivi*, p. 33.

24 *Ivi*, p. 49.

braccia al cielo, e che si riscontrano anche nel romanzo dell'*Yvain*, in special modo quando viene descritto il dolore di Laudine per la morte del marito.²⁵

Mes de duel feire estoit si fole	Ma era così pazza di dolore
Qu'a po qu'ele ne s'ocioit	che poco mancava che si uccidesse
A la foiee, si crioit	ripetutamente: gridava
Si haut com ele pooit plus,	il più forte possibile,
Et recheoit pasmess jus.	e si accasciava a terra svenuta.
Et quant ele estoit relevee,	Quando la si rialzava,
Ausi come fame desvee,	come una forsennata
Se comançoit a dessirer	cominciava a graffiarsi
Et ses chevols a detirer;	e a strapparsi i capelli.
Ses chevos tire et ront ses dras,	I capelli strappava e lacerava le vesti,
Si se repasme a chascun pas.	a ogni passo sveniva di nuovo.

Quando si tratta di raffigurare la disperazione e il dolore, entra alle volte in gioco anche il viso, mostrando le bocche dei personaggi spalancate in un grido. Tale elemento è riscontrabile anche nelle miniature dello *Chevalier au lion*, questa volta in un'immagine tramandata dal manoscritto miniato Garrett 125, che mostra il leone con la bocca aperta mentre esprime la sua disperazione e sofferenza per l'attacco del serpente (Illustrazione 14).

Oltre ai sentimenti, anche le posizioni sociali vengono raffigurate utilizzando il sistema dei gesti. Tra questi è rilevante il gesto di colui che sta parlando, ovvero la mano con anulare e mignolo flessi, visibile sempre nell'Illustrazione 5, e utilizzata dal miniatore per indicare il preciso episodio di Lunete che parla a Yvain e lo informa della situazione di pericolo nella quale si trova in seguito all'uccisione di Esclados. Tale gesto è rilevante, inoltre, soprattutto dal momento che rappresenta il gesto convenzionale con il quale viene indicato l'imperatore romano che sta trasmettendo un ordine a un suddito. Un altro esempio, meno noto, è rappresentato dalle gambe incrociate, posizione che il re

25 Il testo di Chrétien de Troyes si cita dall'edizione Gambino 2011, pp. 144-145 (vv.1148-1158).

David assume in trono e che sottolinea il suo rango e la sua autorità.²⁶

Le immagini medievali possono rivelarsi difficili da decifrare, non solo per la presenza di un preciso sistema di gesti e posizioni del corpo, ma anche per una diversa collocazione dei piani. Infatti, quando si osserva un dipinto del Medioevo, bisogna tenere presente che gli elementi che vengono inseriti su un livello superiore, sono da posizionare invece dietro. Allo stesso modo, ciò che l'osservatore vede davanti, ad esempio a una chiesa o un'abitazione, deve essere inserito mentalmente dentro l'edificio. Un esempio di disposizione verticale per indicare dei personaggi che si trovano uno dietro all'altro è riscontrabile nell'Illustrazione 10, racchiusa nel BN, fr. 1433 e raffigurante, nell'alto a destra, le fanciulle schiave del castello di Mala Ventura. A eccezione delle prime tre figure poste in primo piano, che sono sedute dietro a un tavolo, le altre sembrano in piedi e la loro posizione segue, per l'appunto, uno sviluppo verticale, inserendo su livelli superiori le fanciulle che, nella realtà della storia, sono collocate a tavoli le une dietro alle altre.

«Nel Medioevo, per secoli, si preferì un linguaggio convenzionale, piuttosto che naturalistico»,²⁷ costituendo uno scarto rispetto all'età classica, il cui obiettivo è la ricerca della verosimiglianza. Viene adottato, dunque, un «vocabolario codificato fisso e ripetitivo»,²⁸ con lo scopo di garantire all'immagine la massima leggibilità attraverso lo spostamento degli elementi in primo piano e optando per una prospettiva inversa, cioè che ingrandisca gli oggetti e le figure man mano che si allontanano, o per una prospettiva a volo d'uccello, mostrando le componenti dell'immagine appiattite al suolo.

A tali tecniche di raffigurazione si aggiunge una predilezione per la rappresentazione di un tempo eterno, anziché di uno atmosferico o contingente, ricorrendo a sfondi d'oro per richiamare l'immobilità del tempo di Dio. Tale tecnica è visibile, ad esempio, nelle miniature del manoscritto Garrett 125, le quali mostrano, in tre delle sette immagini inerenti il romanzo dello *Chevalier au lion*, un'immersione completa delle figure in uno sfondo puramente dorato e privo di

26 Frugoni 2010, p. 17.

27 *Ivi*, p. 119.

28 *Ibidem*.

qualsiasi altro elemento, e che, nelle altre cinque illustrazioni, introducono al massimo l'accento a un albero o a un'architettura fortemente stilizzati. Sono, dunque, nuovi i criteri adottati dall'arte figurativa medievale, abbandonando la rappresentazione realista in virtù di una raffigurazione che offra una vista a tutto campo e sia decifrabile da tutti mediante la conoscenza del linguaggio convenzionale messo in atto. Inoltre, la componente naturalistica viene oscurata anche per introdurre elementi di carattere religioso, prediligendo così una figurazione allegorico-cristiana a una realista.

1.3 Duplice pubblico e duplice funzione delle miniature

Per reindirizzare l'attenzione ai manoscritti miniati, che costituiscono, di fatto, una parte centrale dell'oggetto di studio di questo lavoro di ricerca, bisogna prendere in esame un altro dato di considerevole importanza, ovvero la modalità di fruizione dei codici. Infatti, oltre agli aspetti che caratterizzano la sua ideazione, il suo allestimento e la sua committenza, risulta rilevante orientare lo sguardo anche verso i possibili lettori del manoscritto.

A questo punto la domanda che sorge spontanea è la seguente: «how did medieval users of manuscripts [...] “consume” or “use” the texts and the images?».²⁹ Per rispondere a questo quesito bisogna partire dalla consapevolezza che la quasi totalità dell'esperienza di lettura avviene, nel Medioevo, mediante l'ascolto, anche fino al tardo XIV e XV secolo. Nonostante ciò, tuttavia, esistono anche momenti e forme di lettura di carattere privato, nelle proprie stanze o negli studioli, oltre che semplici “letture” delle immagini, attraverso la sola osservazione delle miniature contenute nel manoscritto in questione, in quanto i fruitori del codice sono illetterati, dunque persone non in grado di leggere il testo al quale le immagini si accompagnano.

Si tratta, pertanto, di un pubblico di carattere eterogeneo, diviso tra coloro i quali, in numero decisamente ridotto, leggono direttamente dal manoscritto e

²⁹ Rushing 1991, p. 36.

coloro che, rappresentando la maggioranza del pubblico di una corte, scoprono la storia attraverso l'ascolto di una lettura ad alta voce. A questa netta separazione si aggiungono, tuttavia, le persone che, all'interno dell'abitazione del possessore del manoscritto, hanno la possibilità di avvicinarsi a esso senza, però, possedere le competenze di lettura e, talvolta, senza conoscere affatto la storia contenuta nel codice, appoggiandosi alle sole miniature per dedurre le vicende che si susseguono nel testo e il possibile significato del racconto.

Consumers of the manuscript probably included people who looked at the pictures without knowing the story at all, people who read the entire text themselves and looked at the pictures as they came to them, and all kinds of users in between.³⁰

Considerando tale varietà di pubblico e soprattutto tenendo presente le due categorie di fruitori collocati alle estremità, si può osservare come le miniature contenute in un manoscritto assumano funzioni differenti a seconda dei fruitori. Infatti, da un lato esse vengono considerate, da parte dei lettori, quale elemento integrante del codice e del testo che quest'ultimo trasmette, dall'altro lato, invece, quando i fruitori sono un gruppo di semplici osservatori delle immagini, sia che essi abbiano una conoscenza più o meno approfondita delle vicende del testo, la serie di miniature assume il carattere di «an independent pictorial narrative».³¹

Un pubblico diverso implica, dunque, funzioni differenti e, infatti, le stesse miniature, a seconda del loro utilizzo, se in accompagnamento al testo o in maniera indipendente nei confronti di questo, guidano la lettura e l'interpretazione della storia, dando rilevanza ad alcuni episodi piuttosto che ad altri, mettendo in rilievo dei personaggi a discapito di altri e arrivando addirittura a comunicare messaggi che possono, qualora il fruitore facesse affidamento sulle sole immagini, essere diversi da quelli trasmessi dal testo e dall'intento dell'autore.

Le miniature hanno, innanzitutto, una funzione illustrativa, quindi il loro obiettivo principale è rappresentato dalla messa in luce di determinati passaggi del

30 *Ibidem.*

31 *Ibidem.*

testo. Nei manoscritti miniati, tuttavia, non sempre le immagini vengono collocate in prossimità del momento narrativo che raffigurano, a volte il loro inserimento può avvenire anche a distanza di una vasta porzione di testo. Oltre a ciò, una tendenza visibile in molti codici miniati è quella di sommare più di una scena, inserendo, cioè, un riquadro contenente anche quattro episodi, che vengono così allontanati ancora di più dal loro corrispettivo testuale, ma che sono, con questa strategia, giustapposti ad altre scene del racconto ritenute significative, creando in questo modo un concentrato di momenti rilevanti che vengono comunicati al lettore tutti nello stesso tempo.

Come sostiene lo studioso James A. Rushing JR, «the two variables in the interrelation of illustration and text, therefore, are selection and location».³² Quindi, bisogna indirizzare l'attenzione sugli episodi della narrazione raffigurati e sul loro posizionamento all'interno del manoscritto. Per quel che concerne la selezione dei momenti narrativi, essi possono rispecchiare i segmenti o le sezioni in cui il racconto è diviso. In tal caso viene operata un'ulteriore discriminazione tra micro-segmenti e macro-segmenti, decidendo di rappresentare in un'immagine a volte un micro-segmento, soffermando quindi l'attenzione dell'osservatore su un evento di breve durata nell'arco temporale del racconto, ma di rilevante importanza per la trama o per il significato complessivo dell'opera, altre volte un macro-segmento. La selezione degli episodi da illustrare in base alle sezioni del testo implica, a ogni modo, da parte del miniatore, una consapevolezza di quali esse siano e una capacità di decifrazione e comprensione tale da poter operare una giusta e opportuna predilezione per una scena a discapito di un'altra.

Per quanto riguarda, invece, la seconda variabile, quella della posizione delle miniature, oltre a quanto specificato in precedenza, è possibile aggiungere un ulteriore aspetto, emerso dagli studi che ho condotto. Come la selezione del materiale narrativo da rappresentare può sottostare al principio della segmentazione del testo, allo stesso modo la presenza di miniature in una determinata zona del racconto può essere indice di una demarcazione di segmento. Questo avviene quando l'immagine rappresenta, cioè, un macro-segmento e viene

³² *Ivi*, p. 38.

in questo modo posizionata alla fine del momento narrativo che, di fatto, intende raffigurare, costituendosi anche come segnale di fine di una sezione della storia e inizio di un nuovo episodio.

Tale considerazione è valida, tuttavia, solo quando le miniature rappresentano macro-segmenti. Al contrario, invece, quando esse si focalizzano su un particolare evento del racconto, la loro posizione non assume più una funzione demarcativa, bensì solo di messa in rilievo del passaggio narrativo illustrato.

Per riprendere il discorso all'eterogeneità del pubblico, bisogna in ultimo sottolineare che i fruitori illetterati, «those viewers who do not read, and do not know the story in advance, but only look at the pictures»,³³ non avendo accesso alle sfumature, ai dettagli, alle precisazioni comunicate dal testo, rimangono completamente sotto la guida delle immagini. Queste ultime, però, non essendo chiarite grazie al supporto delle parole, possono risultare anche molto ambigue, impedendo, di fatto, alle volte, la comprensione dei personaggi coinvolti nella scena, soprattutto per quelle storie che presentano una ripetitività degli episodi e delle azioni. Inoltre, un'interpretazione errata può condurre a sua volta a ulteriori scorrette decifrazioni. Oltre a ciò, per coloro che conoscono la storia trasmessa dal manoscritto solamente attraverso le immagini, essa risulta incompleta, essendo impossibile raffigurare tutti gli episodi e tutti i personaggi di volta in volta implicati, e il suo messaggio rimane confinato su un piano più superficiale e generale, venendo a mancare, per l'appunto, l'approfondimento delle vicende mediante il testo.

1.4 I codici miniati dello *Chevalier au lion*

Chrétien de Troyes, il poeta francese del tardo XII secolo, è considerato «il vero maestro – e, anzi, il geniale creatore – del romanzo cortese arturiano».³⁴ Nonostante le informazioni riguardanti la sua vita siano pressoché nulle, se non

³³ *Ivi*, p. 44.

³⁴ Brugnolo-Capelli 2011, p. 71.

per le notizie che lo scrittore stesso fornisce nella sezione dei prologhi delle sue opere, i suoi cinque romanzi sono sopravvissuti, attraversando secoli e secoli, e sono giunti fino ai giorni nostri tramandati da un totale di trentadue manoscritti completi o frammenti di lunghezza considerevole.³⁵ Nessuno dei codici che riporta le opere di Chrétien risale, tuttavia, al periodo nel quale i romanzi sono stati effettivamente composti, ovvero tra gli anni sessanta e la fine degli anni ottanta del Millecento, essendo la maggior parte di essi datati tra gli ultimi decenni del XIII secolo e gli inizi del XIV secolo.

Bisogna specificare che alcuni dei manoscritti a noi pervenuti contengono più di un romanzo dell'autore, altri uno solo e altri ancora riportano, insieme a opere di Chrétien, anche altre composizioni appartenenti alla letteratura in francese antico. I manoscritti risultano, inoltre, essere realizzati in una forma di francese continentale, con la sola eccezione di un frammento dell'*Erec et Enide* e di una copia del *Perceval*, conservata a Londra presso il College of Arms, che riportano, invece, una scrittura anglo-normanna.

La tradizione manoscritta dei cinque romanzi arturiani di Chrétien può essere riassunta come segue: *Erec et Enide*, primo dei romanzi dell'autore francese, è tramandato da sette manoscritti e cinque frammenti, *Cligès* ci è pervenuto anch'esso in sette manoscritti, quattro frammenti e un codice severamente danneggiato conservato a Torino, *Yvain*, o *Li Chevaliers au Lyon*, è giunto fino a noi grazie a otto manoscritti e tre frammenti, *Lancelot*, o *Li Chevaliers de la Charrete*, è tramandato da sette manoscritti, e infine *Perceval*, o *Li Contes del Graal*, ci è pervenuto in ben quindici manoscritti e tre frammenti.³⁶

A questo punto, dato che «vari interventi hanno confermato l'utilità dello studio della miniatura per chi si occupa più specificamente di fonti letterarie»,³⁷ l'attenzione si deve spostare sulla presenza o meno di immagini all'interno dei codici che custodiscono questi cinque romanzi arturiani. Ciò che si osserva è che «one of the remarkable facts about this manuscript corpus is the paucity of

35 Busby 1988, p. 41.

36 *Ibidem*.

37 Diana 2002, p. 614.

decoration and illustration».³⁸ Infatti, per quel che concerne il *Cligès*, le miniature sono totalmente assenti, mentre il romanzo del *Lancelot* è raffigurato solo da una miniatura del manoscritto Garrett 125, conservato presso la Princeton University Library. *L'Erec et Enide* conta, invece, tre miniature contenute nel BN, fr. 24403 e una miniatura presente all'inizio del manoscritto BN, fr. 1376. Il romanzo dello *Chevalier au Lion* vanta una maggiore rappresentazione figurale rispetto ai precedenti, venendo raffigurato da ben dieci miniature tramandate dal manoscritto BN, fr. 1433 e da altre sette presenti nel Garrett 125. Infine, il romanzo del *Perceval* è illustrato da cinque manoscritti, sia mediante lettere iniziali miniate sia attraverso miniature.

Questa mancanza di illustrazioni sembra essere in contraddizione con l'importanza che i romanzi arturiani di Chrétien de Troyes hanno avuto, invece, nel rappresentare un punto di svolta nello sviluppo del genere, nonché con la fama che le opere dello scrittore francese hanno riscosso, essendo queste tradotte, riscritte in prosa e costituendo anche un punto di ispirazione per la composizione di continuazioni. Nonostante la considerevole influenza e l'inestimabile contributo di Chrétien alla storia di questo genere letterario, tuttavia, un dato da tenere in considerazione è rappresentato dal fatto che «the lack of early manuscripts does suggest that Chrétien's first audiences, and perhaps those during the period of his greatest influence, were relatively small».³⁹ Inoltre, se i componimenti dello scrittore francese erano destinati alla lettura ad alta voce, da ciò deriva l'inutilità dell'allestimento di codici particolarmente lussuosi, ricchi di decorazioni e miniature. A questo punto, dunque, sia che le opere venissero recitate da un professionista a corte, sia che esse fossero lette ad alta voce per un ridotto numero di familiari, la presenza di immagini risultava non necessaria. Il manoscritto aveva, di fatto, l'unico scopo di essere «a functional rather than a decorative object».⁴⁰

La mancanza di miniature può trovare, di conseguenza, una sua spiegazione in queste ragioni, supponendo che le modalità di fruizione dei

38 Busby 1988, p. 41.

39 *Ivi*, p.42.

40 *Ivi*, p. 43.

romanzi di Chrétien de Troyes siano rimaste le medesime anche nel XIII e XIV secolo, periodo a cui risalgono i manoscritti a noi pervenuti. A questa motivazione, però, se ne può aggiungere una seconda, la quale poggia sul fatto che l'arco di tempo in cui i codici di questi romanzi arturiani sono stati allestiti corrisponde al momento di massima popolarità e diffusione dei romanzi francesi in prosa. Questi ultimi godono di un vasto numero di manoscritti, che, conseguentemente, implica un maggior pubblico rispetto a quello raggiunto da Chrétien de Troyes. A ciò si aggiunge la presenza, tra i numerosi codici, di non pochi esemplari contenenti un'abbondante quantità di miniature, indicando anche destinatari di un diverso rango e classe sociale rispetto a quelli dei romanzi di Chrétien.

Tenendo in considerazione tali premesse, è opportuno indirizzare a questo punto l'attenzione verso i manoscritti miniati contenenti le opere dell'autore francese e, in particolar modo, verso i due codici che racchiudono il romanzo dello *Chevalier au lion*, oggetto di studio di questo lavoro di ricerca, per comprendere nello specifico, attraverso le miniature, «the way in which the texts were read and even understood in these particular manuscripts in the Middle Ages».⁴¹

Dal momento che le immagini sono, in alcuni casi, indice dell'interpretazione di un testo, così come poteva essere letto dai fruitori medievali, assumendo alle volte il ruolo di guide o addirittura di glosse per la decifrazione della storia, risulta necessario mettere in evidenza come le miniature che accompagnano i due manoscritti miniati dello *Chevalier au lion* possono essere considerate:

as two additional examples of manuscripts whose illustrations provide visual glosses of the text; and, because of their sharp differences from one another, as evidence of two opposing states of mind among medieval readers of the same text.⁴²

41 *Ibidem*.

42 Black 1993, p. 45.

Prima di procedere con un'analisi dettagliata delle miniature racchiuse in questi due manoscritti e con uno studio relativo al loro rapporto con il testo, che costituiscono parte degli argomenti trattati nella terza sezione di questo elaborato, bisogna approfondire le caratteristiche di questi due codici.

Il primo manoscritto preso in esame è il BN, fr. 1433 e risale ai primi decenni del XIV secolo. Conservato a Parigi, alla Bibliothèque Nationale de France, il codice è interamente in pergamena e conta centodiciotto fogli. Il testo al suo interno si dispone su due colonne, ciascuna di trentun righe. Il copista è sconosciuto, ma il luogo di origine del manoscritto è stato individuato nella regione della Piccardia. Il romanzo arturiano dello *Chevalier au lion* segue, all'interno del codice, l'*Atre perilleus*, un romanzo in francese antico della metà del XIII secolo. Essendo queste le uniche due opere racchiuse nel manoscritto BN, fr. 1433, l'*Yvain* di Chrétien de Troyes chiude il codice, iniziando al foglio 61r e terminando al foglio 118r.⁴³ Il BN, fr. 1433 custodisce, inoltre, ben dieci miniature raffiguranti scene ed episodi della storia dello *Chevalier au lion*, di cui la prima è una lettera iniziale istoriata “L”, che estende le sue decorazioni sul margine superiore e sul lato sinistro del foglio. A questa raffigurazione si aggiungono, dunque, altre nove miniature, di cui l'ultima inserita in una posizione particolare, di rilievo, seguendo la scritta “Explicit” e rivestendo, di fatto, l'intera ultima pagina del manoscritto. Il resto delle miniature presentano ugualmente delle dimensioni considerevoli, ricoprendo ciascuna all'incirca tre quarti di foglio.⁴⁴ Un ulteriore elemento da notare per quel che concerne le immagini tramandate dal manoscritto BN, fr. 1433 è il fatto che esse sono delle miniature compartimentate. Ciò implica che, anziché focalizzarsi sulla rappresentazione di un singolo momento narrativo, concentrano più di un evento nella stessa immagine, delimitando attraverso riquadri i vari episodi e inserendoli in un ordine cronologico con lettura da sinistra a destra e dall'alto verso il basso. All'interno di un'unica cornice, dunque, è possibile osservare giustapposte diverse azioni, coinvolgenti differenti personaggi, concentrando in una sola grande miniatura più di un evento precedentemente raccontato nel testo o immediatamente successivo,

43 *Archives de littérature du Moyen Âge*. – <https://www.arlima.net/>

44 Black 1993, p. 45.

tranne per un'unica eccezione, esplicitata nella terza sezione di questo lavoro di ricerca. Infatti, l'ultimo aspetto da sottolineare è il fatto che le immagini sono quasi sempre collocate in modo tale da seguire la descrizione dei momenti narrativi che raffigurano o da posizionarsi tra due eventi, entrambi contenuti nella miniatura, guardando, in questo modo, contemporaneamente indietro e avanti nella storia del romanzo.

Il secondo manoscritto preso in considerazione è il Garrett 125, conservato alla Princeton University Library e risalente all'ultimo quarto del XIII secolo. Come per il manoscritto BN, fr. 1433, anche il copista del Garrett 125 è sconosciuto, mentre il luogo di origine del codice è con molta probabilità sempre la regione della Piccardia. Il manoscritto comprende solamente settanta fogli di pergamena contenenti due colonne di testo, ciascuna di quarantadue o quarantatré righe.⁴⁵ Il Garrett 125 prende il suo nome dal possessore Robert Garrett, residente a Baltimora, il quale acquista il manoscritto nel 1928 da Quaritch a Londra. Successivamente, nel 1942, decide di donare la sua collezione di manoscritti medievali e rinascimentali all'Università di Princeton, la quale entra così in possesso anche di questo codice.⁴⁶

Sfortunatamente il Garrett 125 non contiene il romanzo dello *Chevalier au lion* integralmente, essendo assenti, di fatto, i versi 2681-2848, 3829-3987, 5646-5819 e i versi 6278-6447, secondo l'edizione di Foerster. Dagli studi finora affrontati, emerge che il manoscritto

n'est pas la copie exacte d'aucun autre manuscrit aujourd'hui connu. En même temps, le manuscrit Garrett comporte un assez grand nombre de leçons particulières qui montrent qu'il n'est pas le modèle direct des autres manuscrits de la tradition.⁴⁷

Per quel che concerne il contenuto, il Garrett 125 presenta quattro opere, tutte riportate in maniera frammentaria: la prima è di Gautier de Belleperche,

45 *Archives de littérature du Moyen Âge*. – <https://www.arlima.net/>

46 McGarth 1963, p. 583.

47 Rahilly 1978, p. 12.

ovvero *La chevalerie de Judas Macchabee*, la seconda è l'*Yvain* di Chrétien de Troyes, seguita da un altro romanzo dell'autore, il *Lancelot*, e infine, a chiudere il codice vi è il *Garin de Monglane*. Il testo del manoscritto, a opera di un solo copista, nonostante sia facilmente leggibile presenta «des vers mal placés; des inversions illogiques; des erreurs de compréhension de la part du copiste; des abrégements et même des interpolations».⁴⁸

Dal punto di vista delle miniature, invece, la qualità del manoscritto è decisamente superiore. Realizzate dalla mano di un solo miniatore, le immagini che abbelliscono il codice sono sette per quel che concerne la sezione dedicata allo *Chevalier au lion*. La prima, come nel caso del BN, fr. 1433, è una lettera iniziale istoriata “A”, mentre le successive raffigurazioni sono sei miniature di dimensioni decisamente ridotte a confronto con quelle presenti nel manoscritto della Bibliothèque Nationale. Tuttavia, a differenza di queste ultime, le immagini racchiuse nel Garrett 125 offrono illustrato un singolo episodio, per cui la loro dimensione potrebbe essere giustificata anche da tale scelta. Nonostante «it lacks about six hundred and seventy lines (four folios) of the text of *Yvain*, it seems that the initial and six miniatures constitute the original total number of illuminations».⁴⁹

Le immagini contenute nel manoscritto Garrett 125 sono di grande qualità artistica e rilevanti anche dal punto di vista dell'analisi iconografica. Inoltre, rispetto alle raffigurazioni presenti nel BN, fr. 1433, tutte e quindici le miniature del Garrett (comprese, dunque, anche quelle riguardanti le altre opere riportate, tra cui è opportuno sottolineare che una di queste miniature appartiene all'altra opera di Chrétien de Troyes, il *Lancelot*) contribuiscono a rendere questo codice «a refined and graceful style decorated manuscript».⁵⁰

Le miniature del Garrett 125 sono inserite secondo una precisa strategia, trovandosi a precedere quasi immediatamente il testo che descrive l'episodio appena raffigurato, creando un legame diretto tra l'immagine di una scena e la descrizione della medesima nel romanzo. Spesso il focus della rappresentazione è dato dalle figure umane, che agiscono su uno sfondo caratterizzato da architetture

48 *Ivi*, p. 30.

49 Black 1993, p. 46.

50 McGrath 1963, p. 584.

ridotte al minimo e paesaggi stilizzati, secondo un'ottica che predilige a «gold backdrop, once brilliant but now rapidly deteriorating».⁵¹

⁵¹ *Ivi*, p. 586.

Capitolo II

Immaginario medievale: nobile leone e malvagio serpente

2.1 Bestiari medievali: custodi dell'immaginario

Il romanzo dello *Chevalier au lion*, come si evince dal titolo stesso dell'opera, riserva una particolare attenzione alla figura del leone e, in netta opposizione a quest'ultimo, a quella del serpente. La presenza dell'animale, in particolare del leone, è inoltre messa in evidenza anche in buona parte delle miniature che adornano due degli otto manoscritti e tre frammenti tramandanti l'opera dell'*Yvain*, ovvero il BN, fr 1433 e il Garrett 125. Sembra esserci, dunque, un'attenzione specifica nei confronti del regno animale nel romanzo di Chrétien, come d'altronde anche in altre opere dell'autore, nonché in numerose composizioni medievali di carattere letterario e non solo. Come sostiene l'esperto in materia Michel Pastoureau:

l'historien médiéviste ne peut pas ne pas rencontrer l'animal. Il semble bien qu'en Europe aucune autre époque ne l'ait aussi fréquemment ni aussi intensivement pensé, raconté et mis en scène.⁵²

Per approfondire il dialogo testo-immagine che si instaura tra il romanzo dell'autore francese e le miniature dei già citati manoscritti, un tassello indispensabile è rappresentato, a mio avviso, dall'analisi di questa categoria, dallo studio degli animali come parte integrante della cultura e della simbologia medievale. Infatti, «l'animale costituisce una voce privilegiata di ogni enciclopedia culturale»,⁵³ fornendo una chiave di lettura per poter comprendere la

52 Pastoureau 2014, p. 29.

53 Angelini 2009, p. 367.

modalità di interpretare e intendere il mondo di una determinata civiltà.

Il regno animale è per il Medioevo un serbatoio inesauribile di simboli. Questi ultimi, diversi dagli emblemi, i quali si traducono in segni distintivi che comunicano l'identità di un individuo o di un gruppo, racchiudono un significato che non si riferisce a «une personne physique mais une entité abstraite, une idée, une notion, un concept».⁵⁴ Tuttavia, alcune volte, determinate figure possono essere al contempo simboli ed emblemi, come succede, di fatto, nel caso del leone. Il simbolo è un elemento centrale per il Medioevo e si avvale di una sensibilità particolare, che le persone del tempo possiedono, ma che è alle volte anche molto distante rispetto a quella dei nostri giorni. Infatti, numerose opere medievali sono pervase da simboli che, però, gli autori non ritengono necessario esplicitare, essendo la loro comprensione accessibile a qualsiasi fruitore medievale. In questo modo alcuni oggetti o figure trattate nelle opere risultano più ardui da decifrare per gli studiosi contemporanei, rimanendo talvolta oscuri. Si può sostenere, dunque, che

dans la culture médiévale le symbole fait partie du premier outillage mental: il s'exprime par de multiples vecteurs, se situe à différents niveaux de sens, et concerne tous les domaines de la vie intellectuelle, sociale, morale et religieuse.⁵⁵

Parte integrante della categoria degli elementi simbolici medievali è rappresentata dagli animali. A tale proposito, lo strumento più efficace per approfondire il loro significato e utilizzo è costituito dai bestiari. Il bestiaro, come sostiene Richard W. Barber, «offers us a unique insight into the medieval mind»⁵⁶ attraverso l'esposizione e la trattazione degli animali. Il modo in cui vengono realizzati tali “libri di bestie” non risponde, tuttavia, a un principio scientifico-oggettivo, bensì a esigenze di carattere morale e religioso, ovvero si utilizza la componente zoologica per tramandare messaggi che parlano di Dio, di Cristo,

54 Pastoureau 2014, p. 14.

55 *Ivi*, p. 13.

56 Barber 1992, p. 7.

della Vergine Maria, ma anche del Diavolo, dei demoni e dei peccatori. Quando i bestiari trattano le proprietà e le caratteristiche che distinguono gli animali, il fine è, pertanto, quello di «celebrare la Creazione e il Creatore, per trasmettere le verità della fede».⁵⁷

Quanto sostenuto nel capitolo precedente riguardo alle regole di rappresentazione delle figure umane e della prospettiva è da considerarsi valido anche per quel che concerne gli animali. Infatti, ancora una volta, si predilige una raffigurazione convenzionale, invece di una di carattere realistico-naturalistico. Ciò implica, di conseguenza, che i dettagli che caratterizzano gli animali non derivano da un'osservazione diretta del mondo naturale o dall'esperienza personale del compilatore, bensì vengono ricavati «from *auctores*, writers recognised as authorities on the subject».⁵⁸ Tale particolarità dei bestiari è motivata dall'obiettivo di queste composizioni, che di fatto «si propongono di descrivere le “proprietà” di un certo numero di bestie e di ricavarne insegnamenti morali e religiosi».⁵⁹

A questo punto, la maggior parte degli studiosi dei bestiari opera un chiarimento riguardante la presenza di due punti di vista apparentemente contraddittori, che emergono nel simbolismo degli animali anche al di là dei confini dell'Occidente cristiano. Tale contrasto è rappresentato dalla visione degli animali quali esseri inferiori all'uomo, creature che ne incarnano i vizi e i peccati e che ricordano costantemente all'essere umano ciò da cui deve allontanarsi, in virtù della propria dignità di individuo dotato di razionalità, a cui si oppone la credenza che gli animali siano «più aderenti alla norma naturale che governa il cosmo, e divengono quindi per l'uomo, oltre che esempi di virtù e di obbedienza, specchi purissimi della Volontà divina».⁶⁰ I due punti di vista sembrano inconciliabili, ma essi, in realtà, rispondono al principio dell'analogia inversa, una concezione propria del simbolismo tradizionale la quale prevede che l'interno si rifletta nell'esterno e, allo stesso modo, ciò che è superiore si rifletta in ciò che è inferiore. Tale spiegazione dello studioso Francesco Zambon rende, dunque,

57 Pastoureau 2012, p. 6.

58 Barber 1992, p. 7.

59 Pastoureau 2012, p. 19.

60 Zambon 2018, p. 13

chiaro come possano coesistere queste due prospettive e la possibilità per gli animali di rispecchiare il divino.

In seguito alle considerazioni fin qui esposte, mi sono convinta che definire i bestiari dei “custodi dell'immaginario” racchiuda l'essenza stessa di questi libri di carattere compilativo-esegetico. Essi, infatti, animale dopo animale, contribuiscono ad approfondire e tramandare l'insieme di simboli e di concetti religiosi che sono parte integrante della memoria collettiva delle persone del tempo e che costituiscono il pilastro sul quale poggia la costruzione dell'intero immaginario medievale. Non limitandosi alla semplice descrizione, ma arricchendo il testo con l'introduzione di spiegazioni morali o allegoriche, i bestiari arrivano a rappresentare i valori e le credenze della società medievale. In questo modo, i “libri di animali” diventano per noi un incredibile tramite attraverso il quale immedesimarci nella visione dei medievali e grazie al quale sperimentare in prima persona come sia leggere il mondo con i loro occhi.

La tradizione di questo genere dei bestiari medievali inizia con un'opera ben precisa, il *Physiologus* greco. Tutte le altre composizioni sono in maniera più o meno marcata derivate da quest'ultimo e rappresentano «versioni variamente modificate e ampliate, sia nel numero e nel tipo di presenze animali sia nella misura delle singole descrizioni». ⁶¹ Sfortunatamente non è possibile risalire con precisione al luogo d'origine di questo “antenato dei bestiari”, né purtroppo all'autore o a una datazione esatta. Gli studiosi che si sono interessati all'argomento hanno, nel corso degli anni, ipotizzato diverse località, dall'Egitto alla Siria. Anche l'epoca oscilla, nel parere degli studiosi, tra il II secolo e il IV secolo d.C. Dopo aver consultato le considerazioni dei vari esperti, mi sono convinta che quelle di Francesco Zambon, autore dell'edizione critica del *Fisiologo*, siano le più accurate e attente a questo proposito. Egli sostiene che, in seguito a una valutazione dei dati in nostro possesso finora, sia quelli di carattere storico che quelli dottrinari, risulti più plausibile, e dunque maggiormente probabile, che il primo bestiaro per eccellenza sia stato composto in Alessandria d'Egitto, tra la fine del II secolo e i primi decenni del III secolo d.C. ⁶²

61 Morini 1996, p. VII.

62 Zambon 2011, p. 17.

Si tratta di un testo di carattere allegorico, composto in lingua greca e comprendente, nella sua forma originaria, un totale di quarantotto capitoli. Questi, tuttavia, non trattano esclusivamente di animali, bensì descrivono le proprietà anche di cinque pietre e di due piante. Tale caratteristica scompare successivamente, in quanto il genere si specializza, però a quest'altezza è ancora presente e ciò mette alquanto in rilievo, a mio avviso, proprio la fase incipitaria di questa nuova linea di composizioni che sta pian piano emergendo. Il *Fisiologo* ha, infatti, i connotati di un libro iniziatore, con un obiettivo chiaro e ben definito, ma con una struttura che non rispecchia ancora criteri precisi e pienamente delineati.

Nonostante la presenza di altri elementi del mondo naturale, l'attenzione per la componente zoologica risulta evidente. Il “padre dei bestiari” presenta una bipartizione interna a ciascun capitolo, elemento che le versioni successive ereditano nella quasi totalità dei casi, e si rifà al meccanismo espositivo dell'esegesi biblica. Infatti, dopo una descrizione più o meno lunga di proprietà o caratteristiche di un determinato animale, si procede con una seconda parte che svela il «significato simbolico, solitamente mistico-teologico».⁶³ La studiosa Luigina Morini sottolinea come tale bipartizione del *Fisiologo* fornisca al lettore gli strumenti necessari per una decifrazione corretta del *liber naturae*, subordinato alla teologia e specchio delle verità spirituali. A queste considerazioni vorrei aggiungere che tale relazione non coinvolge solamente il *liber naturae*, bensì anche il *liber dei*, ovvero si crea una connessione diretta, e per certi versi complessa, tra il mondo del creato e il piano del divino, essendo la realtà delle scienze naturali il tramite per comprendere meglio il messaggio di Dio e le Sacre Scritture.

Il bestiario racchiude, dunque, una profondità di pensiero notevole, diventando «la più alta espressione letteraria delle conoscenze teologiche e metafisiche».⁶⁴ Tale aspetto gli è conferito proprio dal suo inscindibile legame con l'esegesi biblica, che è di fatto all'origine del genere stesso e che si fonde con le nozioni di carattere naturalistico ricavate dagli zoologi antichi come Aristotele, ma anche da Erodoto e da altri geografi e storici, nonché da opere poetiche e trattati di

63 Morini 1996, p. VIII.

64 Zambon, 2018, p. XIX.

carattere medico. Le informazioni tratte da queste fonti sono, però, secondarie, essendo per il lettore stesso più rilevante la sezione dedicata all'allegoria cristiana. Questa seconda parte trae origine, invece, dai passi delle Sacre Scritture che raccontano e spiegano alcuni animali. Le interpretazioni morali offerte dalla Bibbia garantiscono, in seguito, la possibilità di estendere il commento, in maniera analoga e rispettando la stessa linea di principio, anche a creature del mondo animale non presenti nelle Sacre Scritture.

È proprio questo elemento a incoraggiare l'espansione del nucleo iniziale della componente zoologica del *Fisiologo*, nonché l'enorme successo dell'opera stessa, conducendo a una diffusione capillare tramite numerose traduzioni. Le variazioni apportate alla versione originale del *Fisiologo* sono principalmente tre: la separazione della sezione naturalistico-descrittiva da quella allegorico-morale, la sostituzione dei simboli mistico-teologici con simboli etico-morali e infine l'ampliamento della parte descrittiva attraverso l'introduzione di nuove fonti, tra cui un'attenzione particolare per l'etimologia, con l'inserimento di passi tratti dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia.⁶⁵

A questo punto, bisogna specificare che la tradizione dei bestiari si divide, prendendo due strade differenti. Da un lato, vi sono i bestiari latini, che si muovono in direzione di una classificazione degli animali che rispetti dei criteri scientifici, più che religiosi. Queste compilazioni riservano, cioè, maggiore attenzione alla sezione descrittiva e preparano il terreno per quella che è oggi la zoologia moderna. Invece, dall'altro lato, proseguono i bestiari romanzi, i quali lasciano un margine di rielaborazione di tipo sia moralistico che letterario alquanto ampio. Ciò porta, infatti, alla comparsa di «'bestiari' dedicati ai vizi e alle virtù, alla preparazione spirituale dell'anima, alla Vergine, e così di seguito: sono noti anche i 'bestiari d'amore', ove gli animali [...] offrono una risonanza cosmica ai riti amorosi».⁶⁶

«Il Fisiologo ha detto del leone che ha tre nature».⁶⁷ Questa è la frase con la quale inizia la sezione dedicata al leone nel *Fisiologo* e, similmente a tale

65 Morini 1996, pp. X-XI.

66 Zambon 2011, p. 21.

67 *Ivi*, p. 39.

formula, la quasi totalità dei capitoli dell'opera. Per poter identificare la figura di questo Fisiologo, è necessario partire dal significato di fisiologia, che non è, come si potrebbe pensare, equivalente di scienza o storia naturale, bensì fa riferimento all'«interpretazione simbolica del cosmo»,⁶⁸ richiamando il concetto cristiano, già espresso in precedenza, di natura quale specchio del divino. La figura del Fisiologo è chiarita dallo studioso Francesco Zambon nell'introduzione alla sua edizione critica, individuando in essa il corrispettivo del mago ellenistico, quindi colui che viene ispirato dalla divinità e diventa rivelatore dei segreti della natura. Il personaggio biblico più vicino a questa figura è Adamo, colui che è incaricato di dare un nome a tutte le cose e a ogni creatura, di conseguenza, l'interprete del mondo animale, colui che ne conosce l'essenza. Le affermazioni di Francesco Zambon puntano, dunque, nella direzione di un Fisiologo-Adamo, sottolineando anche il carattere misterioso della formula incipitaria dei capitoli. Alle considerazioni dello studioso, vorrei aggiungere che, durante la lettura del bestiario, l'impressione che esso suscita è di un'opera che desidera emulare e ricalcare le formule bibliche. Infatti, ho notato che la ripetitività dello schema “Il Fisiologo ha detto ...”, “Il Fisiologo ha detto ...”, che caratterizza la comparsa sulle pagine del libro di un nuovo animale, sembra richiamare da vicino la struttura del primo capitolo della *Genesi*, che tratta della creazione del mondo e che scandisce ogni atto creatore del Signore proprio tramite l'utilizzo ripetitivo dell'espressione “Dio disse ...”, “Dio disse ...”.⁶⁹ Tale aspetto analogico rinforza ancora di più, a mio parere, il carattere religioso del *Fisiologo* e il suo stretto dialogo con i testi sacri della religione cristiana.

2.2 Il leone e il serpente nell'immaginario precristiano

I bestiari rappresentano il punto di riferimento da tenere sempre in considerazione nel momento in cui si procede con l'analisi della componente

68 Zambon 2018, p. XVI.

69 *Genesi*, 1, 1-29.

zoologica presente all'interno di un'opera, come nel caso dello *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes. Tuttavia, un aspetto da non sottovalutare è, a mio avviso, costituito dal fatto che gli animali trattati nei “libri di bestie” e interpretati con le categorie mistico-teologiche della fede cristiana portano impresse, in maniera più o meno evidente, le tracce dei significati che a essi sono stati attribuiti nell'epoca precristiana. Infatti, il Cristianesimo ha spesso adottato e fatti propri elementi e simboli delle culture precedenti, modificandoli e adeguandoli alle proprie esigenze, ma mantenendo, non di rado, la linea originaria.

Risulta così indispensabile, al fine di comprendere meglio l'intero bagaglio di significati e interpretazioni che un determinato animale porta con sé, approfondire brevemente anche le chiavi di lettura che il mondo precristiano ha offerto per la spiegazione di queste creature. In particolare, l'attenzione di questo lavoro di ricerca è rivolta ai due animali presenti nel romanzo arturiano dell'*Yvain*, quindi il leone e il serpente. Ciononostante, quanto sostenuto in precedenza rimane valido per tutte le creature del mondo animale, le quali non acquistano un determinato significato esclusivamente dall'età cristiana in poi, bensì sono già simboli e allegorie anche nelle epoche precedenti e nelle civiltà precristiane.

«I geroglifici, con tutte le loro misteriose figure di animali, oltre che di piante e di pietre, sono un esempio, ben anteriore al cristianesimo, dell'esegesi simbolica della natura». ⁷⁰ Si tratta, quindi, di andare indietro nel tempo, raggiungendo epoche veramente remote, e di scoprire come le testimonianze di queste trasmettano un chiaro messaggio, ovvero che considerare il mondo naturale quale espressione diretta dell'invisibile è una pratica ben più antica e radicata negli albori della civiltà umana di quanto si possa pensare.

L'attenzione verso i geroglifici e il loro studio è iniziato dal II-III secolo a.C., in special modo grazie alle opere di Bolo Democrito di Mendes, alle cui ricerche si ispirano numerosi manuali di geroglifici del tempo, nonché alle opere tramandate sotto il nome di Ermete Trismegisto, che trattano delle proprietà terapeutiche di pietre, piante e anche animali. In questo caso, l'originario simbolismo è deformato, arrivando al livello di una composizione che mescola

70 Zambon 2011, p. 25.

spiegazioni di carattere dottrinario poco chiare, poiché incomprese, e speculazioni. Ma l'essenza è una ben precisa, infatti, laddove si conservano gli aspetti più autentici, l'opera assume la veste di uno strumento per svelare l'esoterismo nella cultura egizia.

Le fonti dei bestiari di epoca cristiana appartengono, pertanto, a civiltà e culture distanti, come dimostrato anche dalle varie nature degli animali racchiuse in questi libri, che, come sostiene Francesco Zambon, «appartengono quasi interamente alla scienza esoterica alessandrina».⁷¹ I bestiari affondano, quindi, le proprie radici nei primordi della civiltà e costituiscono un vivo esempio di come la dottrina cristiana si combini con i simboli e le credenze di origine egizia o greca, operando adattamenti, modifiche, ma anche conservando elementi che si riscontrano ancora oggi in testi antichi indiani, cinesi o mesopotamici, in un rapporto di continuità tra simbologie antiche e cristiane.

Dunque, anche le civiltà precristiane sentono il bisogno di trovare un collegamento tra mondo divino e mondo naturale, di individuare una «universale corrispondenza simbolica»⁷² attraverso la quale, i maghi rivelatori, antenati della figura del *Fisiologo*, leggano e scoprono i segreti e i misteri delle realtà invisibili negli animali e negli elementi del mondo visibile.

«Cominceremo parlando del leone, il re degli animali».⁷³ È questo l'incipit del capitolo del *Fisiologo* dedicato al leone e la posizione di rilievo dell'animale non stupisce affatto i lettori di oggi. È opportuno sottolineare, però, che un luogo prediletto è riservato al leone anche nelle tradizioni precristiane, sia dell'Europa che dell'Africa e dell'Asia, ora in base ad attributi positivi, ora secondo caratteristiche negative. Infatti, nella cultura egizia, la divinità Sekhmet, considerata nella religione dell'antico Egitto dea della guerra, delle epidemie e delle guarigioni, è raffigurata con una testa di leone. In questo caso, l'animale è preferito in quanto vengono evidenziati i suoi attributi più feroci, quelli dell'ira e della violenza, propri anche della dea Sekhmet. Simile a questa divinità sono poi Ka-gro-Mha, dee tibetane spesso rappresentate con teste di leonesse e nell'atto di

71 *Ivi*, p. 28.

72 Zambon 2018, p. XV.

73 Zambon 2011, p.39.

danzare nude sui corpi degli uomini e degli animali conquistati.⁷⁴

Anche la popolazione degli ammoniti, situata sulle rive orientali del medio Giordano, utilizza il simbolo del leone per identificare un'importante divinità, ovvero Camos, il dio del sole. In questo caso, l'animale non è più collegato alla violenza o alla ferocia, bensì alla regalità, alla potenza e alla grandezza. Anche i greci offrono una visione positiva del leone: il carro della dea Cibele è, infatti, trinato da quattro maestosi leoni. Cibele è considerata una dea benevola, che si prende cura degli uomini offrendo loro i beni della terra, e anche la madre degli dei. Una figura decisamente positiva e in netta opposizione con le divinità aggressive dei culti egizio e tibetano.

Anche la popolazione della Persia si contraddistingue per un'attenzione particolare nei confronti del leone. Il culto del dio Mitra prevede, infatti, tra gli animali da sacrificare, proprio il leone, mentre le feste in suo onore prendono il nome di "Riti Leonici". Mitra è considerato il dio del sole invincibile e viene alle volte raffigurato egli stesso con la testa di un leone, simbolo di coraggio e forza. Ancora una volta, dunque, si verifica uno stretto legame tra l'animale e la potenza inarrestabile e maestosa del sole. Una motivazione per questa frequente associazione del leone al sole si può ricavare dall'opera *Questiones Conviviales* di Plutarco, autore greco alquanto attento e informato nei confronti della cultura orientale, nella quale si fa riferimento al fatto che i cuccioli del leone vengono al mondo con gli occhi ben aperti.

Oltre alla forza, alla regalità, al potere e al coraggio, questo re degli animali presenta un'ulteriore caratteristica, di cui il simbolismo cristiano si è appropriato. Gli autori antichi latini tramandano nei loro testi una versione del leone sicuramente derivante da credenze più lontane nel tempo, ovvero quella di una creatura sempre vigile, che anche mentre dorme rimane con gli occhi aperti. Un elemento che, dunque, ritorna, dai cuccioli al leone adulto. Tale particolarità dell'animale è attestata anche nella simbologia asiatica, nella quale sia il leone sia il drago sono creature che non chiudono mai gli occhi.⁷⁵

Infine, l'ultimo tratto che caratterizza questo animale è il senso di giustizia.

⁷⁴ Charbonneau-Lassay 1991, p. 7.

⁷⁵ *Ivi*, p. 8.

Ancora una volta gli antichi offrono una testimonianza al riguardo, sostenendo come il leone non attacchi mai una preda, a meno che non sia spinto da un impellente bisogno di cibo, e come sia in grado di mostrare la gratitudine nei confronti di un favore. Si tratta anche in questo caso di un tratto che la cultura cristiana adotta e applica ai personaggi della Bibbia, come d'altronde quasi tutti gli aspetti del leone finora analizzati.

Un'usanza propria delle popolazioni della Frigia e della Licia, ma non solo, è quella di raffigurare l'immagine del leone sulle tombe di re ed eroi, dimostrando come già per le civiltà antiche ci sia un legame tra l'animale e la resurrezione. Tale potere è attribuito al leone anche dagli autori antichi, nonché ovviamente dalla religione cristiana.

Dagli esempi sopra citati, emerge una natura ambivalente di questo animale, come accade spesso per la maggior parte delle creature. È importante sottolineare che il dualismo che caratterizza la figura del leone nei culti e nelle credenze delle civiltà antiche si incontra anche nelle interpretazioni cristiane di questo re degli animali. Allo stesso modo, anche il serpente gode di una duplice natura, essendo «the largest and most complex possible subject».⁷⁶ A questo proposito, un elemento che, a mio avviso, mette in evidenza la complessità di questo animale è dato dal fatto che, sfogliando i bestiari, si può osservare che i serpenti non costituiscono una categoria omogenea. Infatti, vengono inseriti nel gruppo del serpente anche altre creature, quali l'aspide, la vipera e la biscia. Inoltre, quando si fa riferimento al più potente e forte tra i serpenti, viene nominato il drago, mentre il trono di re di questi rettili è occupato dal basilisco. Questa eterogeneità di componenti deriva, dunque, dalla sfuggente e intricata natura di questo animale, difficile da delineare e ambigua.

Il terzo capitolo della *Genesi* si apre con una chiara e inequivocabile connotazione di questa creatura: «Il serpente era il più astuto di tutti gli animali selvatici che Dio aveva fatto».⁷⁷ La cultura cristiana, tuttavia, eredita dalle credenze antiche anche una visione positiva dell'animale, tanto che il serpente è alle volte, come il leone, simbolo di Cristo.

⁷⁶ *Ivi*, p. 153.

⁷⁷ *Genesi*, 3, 1.

Per comprendere come tale creatura, che la maggioranza delle persone associa spontaneamente al male, possa rappresentare il figlio di Dio, è necessario esplorare più a fondo le origini della simbologia del serpente. Esso, infatti, è molto spesso considerato positivamente dai culti antichi. Innanzitutto, la popolazione dell'Egitto rappresenta il Grande Dio come un serpente con un corpo unico e a tre teste, che ha un potere sterminato, sia in cielo che sulla terra. Inoltre, sempre per gli egizi, questo animale è considerato una figura protettrice, tanto da costituire l'elemento principale del sacro ureo, una decorazione a forma di serpente posta sul copricapo dei sovrani e delle regine egizie al fine di ricevere da esso protezione.⁷⁸

La maggior parte delle antiche religioni offrono un'interpretazione duplice di questo animale, ora come divinità da venerare e onorare, ora come spirito maligno. Tale dualismo si conserva anche nella cultura greca, la quale presenta, da un lato, una lettura positiva di questa creatura grazie all'associazione con il dio Dionisio, figlio di Demetra, madre della Terra, dall'altro, un'interpretazione negativa attraverso l'associazione con il Pitone di Apollo, un essere infernale.

Oltre alla protezione, un ulteriore tratto che rende il serpente un animale degno di raffigurare Cristo è costituito dal fatto che esso cambia annualmente la propria pelle, in un processo di mutamento, di perfezionamento, quasi di rinascita. Non è difficile immaginare come il Cristianesimo senta molto vicina tale trasformazione, adottandola sotto la veste del processo di cammino del cristiano che, una volta completato, porta il fedele, al pari del serpente, a cambiare la propria vecchia natura contaminata dal peccato per abbracciarne una nuova e pura. A tali considerazioni, ritengo opportuno aggiungere, inoltre, che una forte sovrapposizione tra l'animale e Cristo è garantita dal fatto che anche il figlio di Dio si trova ad abbandonare le sue carni e il suo corpo di uomo al fine di mutare natura e abbracciare quella celeste, divina.

Un'ulteriore associazione delle civiltà antiche è quella tra il serpente e il fuoco o la luce. Esso viene collegato al movimento scattante e non lineare dei fulmini nel cielo e a quello increspato delle fiamme. A mio avviso, tale

⁷⁸ Charbonneau-Lassay 1991, p. 154.

correlazione porta alla concezione di un serpente che sputa fuoco, di una creatura, dunque, fantastica, come il drago, che però è giustificata dal complesso sistema di associazioni messe in atto dai culti antichi. Un aspetto da notare è rappresentato dal fatto che anche il serpente dello *Chevalier au lion* sembra proprio essere una creatura a metà fra un drago e un serpente vero:⁷⁹

<p>Vit un lyon, en un essart, Et un serpanz qui le tenoit Par la coe, et si li ardoit Trestoz les rains de flame ardant.</p> <p>[...]</p> <p>Et li serpanz est venimeus, Si li saut par la boche feus Tant est de felenie plains.</p>	<p>Vide un leone in una radura, e un serpente che lo teneva per la coda e che gli bruciava i fianchi con la sua fiamma ardente.</p> <p>[...]</p> <p>E il serpente è velenoso, e dalla bocca sputa fuoco, tanto è pieno di perfidia.</p>
---	---

La storia della simbologia del serpente non è, dunque, una lineare. Questo animale, ancor più del leone, sembra essere, nel corso dei secoli e con il succedersi delle civiltà e delle culture, una creatura in continuo movimento, difficile da inquadrare, con comportamenti che danno vita a interpretazioni positive e addirittura divine, come la protezione e la rinascita, ma dotato anche di elementi che ne fanno un perfetto simbolo del male e delle creature demoniache, come la presenza del veleno nel morso e il cambio stesso della pelle. Infatti, alle considerazioni dello studioso Louis Charbonneau-Lassay, il quale sottolinea come questo mutamento sia alla base dell'interpretazione del serpente quale simbolo di resurrezione,⁸⁰ vorrei aggiungere che tale comportamento è uno degli aspetti più ambivalenti dell'animale. Il suo atto di cambiare la pelle può essere letto, a mio parere, anche in chiave negativa, dando origine all'idea dell'inaffidabilità e dell'inganno. È un tratto che può facilmente essere ricondotto a una figura diabolica. Infatti, ciò che può cambiare sempre aspetto è associato al male,

⁷⁹ Gambino 2011, pp.308-309 (vv. 3350-3353 e vv. 3361-3363).

⁸⁰ Charbonneau-Lassay 1991, p. 155.

all'astuzia malvagia e all'imbroglio. Le parole del contadino che Calogrenant incontra nel bosco servono proprio a sostenere tale idea. Egli, alla domanda del cavaliere di specificare la propria identità, sostiene, infatti, di essere un uomo «Tex con tu voiz; / Si ne sui autres nule foiz. (Quella che vedi / sono sempre lo stesso)».⁸¹ Dunque, è di rilevante importanza sottolineare l'immutabilità del proprio aspetto, della propria forma, per non essere identificati quali creature diaboliche.

Il serpente è, quindi, una creatura mutevole, che avvelena con il suo morso, come descrive anche Chrétien de Troyes nel passo precedentemente citato, e che vive nascosta nei luoghi più oscuri e irraggiungibili. Un'intera serie di caratteristiche che contribuiscono a una più decisiva adozione della sua simbologia negativa, a discapito di quella positiva. Ciò si verifica con la piena affermazione della cultura cristiana la quale, sempre di più, propone una contrapposizione forte e chiara tra il leone e il serpente, fino alla loro definitiva identificazione rispettivamente con il bene e con il male, con Cristo e con il Diavolo.

2.3 La cristianizzazione del leone e del serpente

Il leone e il serpente rappresentano due simboli ampiamente utilizzati fin dalle origini della civiltà e il loro significato e interpretazione sono andati stratificandosi nel corso del tempo, fino a giungere alla lettura in chiave cristiana che pervade le opere e le rappresentazioni medievali riguardanti questi due animali. Come accennato in precedenza, anche gli intellettuali cristiani adottano alcune delle credenze antiche, reinterpretandole e modellandole secondo le proprie esigenze e i messaggi che desiderano trasmettere ai fedeli. Talvolta, però, l'ambivalenza e il dualismo riscontrati nei culti antichi permangono anche nelle interpretazioni offerte dalla religione cristiana.

Come sostiene la studiosa Anna Angelini, alla componente zoologica viene

⁸¹ Gambino 2011, pp. 78-79 (vv. 329-330).

non di rado attribuito un determinato significato e contemporaneamente il suo opposto, in un processo polisemico ricco e articolato.⁸² Esistono, pertanto, sia un leone buono sia un leone cattivo, così come emerge dalla Bibbia. Infatti, l'Antico e il Nuovo Testamento presentano entrambi più di un passo in cui il leone è raffigurato come pericoloso, come una creatura infernale e brutale. Al contempo, però, si riscontrano anche numerosi punti dei testi sacri in cui l'animale utilizza, invece, il proprio coraggio e la propria forza per raggiungere un bene comune o in cui il suo stesso ruggito è interpretato quale parola di Dio.

È nella direzione di un leone come rappresentazione cristologica che procede l'esposizione del *Fisiologo*, nel quale le tre nature dell'animale possono essere interpretate in chiave decisamente positiva. Innanzitutto, riportando le parole della *Genesi*, il bestiario associa il leone a Giuda, l'eroe del popolo di Israele nonché figura presente nella linea genealogica di Cristo. Aprire il capitolo sul leone con questo passo biblico dà immediatamente la direzione di interpretazione dell'animale, che attraverso le sue caratteristiche è ritenuto il simbolo del figlio di Dio.

La prima natura del leone è quella di cancellare con la coda le proprie tracce e impronte qualora gli giunga l'odore dei cacciatori. In questo modo questi ultimi non possono trovare la sua tana e catturarlo. Il *Fisiologo* costruisce un'analogia tra il comportamento dell'animale e quello di Cristo, definito «il leone spirituale, della tribù di Giuda»,⁸³ secondo una strategia che punta, a mio avviso, a rinforzare l'associazione citata in precedenza e a guidare il lettore verso un'interpretazione inequivocabile. La prima caratteristica del leone si riscontra, come emerge dal bestiario, nella capacità di Cristo di nascondere la sua natura divina quando è sceso in terra e si è fatto uomo. Il *Fisiologo* sottolinea, come seconda peculiarità dell'animale, il fatto che dorma con gli occhi aperti e lo sguardo vigile. Tale natura è assimilata alla vicenda di Cristo che, mentre dorme sulla croce, continua a vegliare alla destra del Padre con la sua natura divina. Infine, la terza caratteristica del leone è data dalla sua capacità di riportare in vita i suoi cuccioli, che nascono morti e che attendono per tre giorni finché non giunge

82 Angelini 2009, p. 372.

83 Zambon 2011, p. 39.

il padre a soffiare sul loro volto per svegliarli. Allo stesso modo Dio, il terzo giorno, resuscita dalla morte Cristo.

Si può osservare che il *Fisiologo* non segue, in questa terza natura del leone, quanto raccontato nelle *Questiones Conviviales* da Plutarco, bensì adotta la versione di Aristotele e Plinio il Vecchio, che, contrariamente a Plutarco, sostengono che i cuccioli della leonessa nascono morti e vengono riportati in vita dal soffio del padre. È questa la variante che si riscontra in tutti i bestiari e in generale nella concezione medievale. A queste considerazioni, vorrei aggiungere la presenza di un ulteriore collegamento. Infatti, ritengo che questa terza natura del leone sembri combinare due passi delle Sacre Scritture. Oltre alla resurrezione di Cristo avvenuta il terzo giorno, è possibile individuare un forte legame con la nascita dell'uomo per opera di Dio, passo in cui è al centro proprio il soffio vitale: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con la polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente.»⁸⁴ In questo modo la natura del leone unisce al dato temporale dei tre giorni della resurrezione di Cristo quello del soffio vitale, dell'atto donatore di vita con il quale inizia la storia dell'umanità.

I bestiari successivi alla versione originaria del *Fisiologo* aggiungono ulteriori caratteristiche riguardanti il leone, tutte interpretate seguendo la stessa linea di lettura, ovvero di una dimensione cristologica dell'animale.

Nonostante abbia da sempre un ruolo da protagonista nelle credenze e nei culti delle varie civiltà, la figura del leone non è da sempre considerata il re degli animali. Per lungo tempo, nell'emisfero settentrionale, è l'orso il re indiscusso, l'animale che meglio incarna i valori della regalità. Come sostenuto già per il serpente e per il leone, anche l'orso presenta una duplice natura. Infatti, è considerato un animale feroce, che sfrutta il suo carattere antropomorfo per avere rapporti carnali e violenti con la donna ed è, pertanto, emblema di forza brutta e bestialità. Tuttavia, i suoi tratti più aggressivi si mescolano a quelli che lo rendono, invece, preferibile a qualsiasi altro animale per esprimere potenza, autorità, supremazia, ed è per questo motivo che numerosi capi o re si raffigurano

⁸⁴ *Genesi*, 2, 7.

quali “figli d'orso”, ovvero discendenti da una donna rapita e violentata dall'animale.⁸⁵

La Chiesa cristiana dell'Alto Medioevo non appoggia la diffusione dell'orso come simbolo ed emblema, considerandolo troppo vicino all'uomo nell'aspetto, nella tendenza a ergersi sulle zampe posteriori e nelle pratiche sessuali. Inizia a questo punto un processo di detronizzazione dell'animale e, nella necessità di contrapporre a esso un avversario più degno e nobile, della promozione del leone. Un ulteriore elemento che permette l'ascesa di quest'ultimo animale a discapito del primo è rappresentato anche dal fatto che per gli intellettuali cristiani l'orso è fortemente radicato nella cultura orale e nelle tradizioni indigene, mentre il leone è un animale proveniente dalla cultura scritta e, pertanto, più facile da controllare e da plasmare secondo le esigenze della cultura cristiana.

Il ruolo della Chiesa nel processo di destituzione dell'orso dal trono sul quale ha regnato per tanti secoli è decisivo, avviando un cambio di rotta irreversibile, fino al completo svilimento dell'animale. Quest'ultimo, grazie all'appoggio della Bibbia, che, a differenza del leone, ritrae l'orso esclusivamente da una prospettiva negativa, viene posto a simbolo di quattro dei sette peccati capitali, mentre le agiografie ne fanno un'incarnazione del Diavolo, facilmente sconfitto dai santi grazie alle loro virtù e alla guida divina.

A sostegno di tali considerazioni, vorrei aggiungere un riferimento a uno dei passi presenti nello *Chevalier au lion*. In particolare, è opportuno soffermare l'attenzione sui due versi che riguardano lo scontro con il gigante Harpin, avversario di Yvain: «Ferir le va enmi le piz / Qu'il ot armé d'une pel d'ors (Lo colpì in mezzo al petto, che era protetto da una pelle d'orso)».⁸⁶ In questo passaggio viene quasi messo in scena un reale scontro tra i due simboli, quello violento e feroce dell'orso, che fa affidamento sulla sua forza bruta, e quello nobile e coraggioso di Yvain, che è, a quest'altezza della storia, il Cavaliere del leone, guidato da principi cristiani e vicino a una *figura Christi*. In più, allo scontro partecipa attivamente l'ormai fedele compagno dell'eroe, ovvero il leone,

85 Pastoureau 2012, p. 65.

86 Gambino 2011, pp. 370-371 (vv. 4196-4197).

in un gioco di simboli che sembra evidenziare la detronizzazione dell'orso in virtù del suo maestoso e valoroso rivale. Inoltre, come sostiene Francesca Gambino nella sua edizione critica dello *Chevalier au lion*, la pelle d'orso si collega alla simbologia spiegata in precedenza. Infatti, il gigante vuole sottoporre la fanciulla prigioniera a una serie di sevizie che ricordano da vicino gli atteggiamenti aggressivi e violenti dell'orso descritti dalla mitologia popolare.

Il leone, dunque, detronizza definitivamente l'orso che, «da bestia regale, ammirata e temuta, [...] si trasforma in un animale da circo».⁸⁷ Una vittoria indiscussa che conduce a un ulteriore passo, ovvero una risolutiva purificazione del leone dai suoi tratti negativi, che fino a ora ne hanno caratterizzato la duplice natura. L'araldica propone una soluzione ingegnosa, ovvero quella di mettere in scena «un animal nouveau, fier mais cruel, un demi-lion, un presque lion, qui s'est rapidement chargé de tout l'aspect négatif du lion biblique et monastique».⁸⁸ A purificare il leone è, pertanto, un animale che gli somiglia e che può facilmente essere associato a esso, il leopardo. La differenza nella raffigurazione dei due nuovi avversari è rappresentata dal fatto che il nuovo arrivato è illustrato, nell'iconografia zoomorfa medievale, posizionato di faccia con il corpo generalmente orizzontale, mentre il leone è raffigurato con la testa di profilo. Si tratta dell'unico dettaglio che contrappone il “leone malvagio” al “leone buono”, infatti, la criniera non è un elemento distintivo in quanto non sempre presente nella rappresentazione figurale del leone neanche in origine. È, questa, una strategia efficace per poter valorizzare la figura del “re degli animali” e per poterla adottare con maggiore sicurezza quale simbolo ideale per il Signore degli uomini.

Il rivale per eccellenza del leone è, tuttavia, il serpente, un animale che, però, come è emerso dagli approfondimenti riguardanti le civiltà antiche, giunge all'epoca del Cristianesimo con una duplice natura. Infatti, come accennato precedentemente, il serpente è considerato dai mistici cristiani anche un possibile simbolo di Cristo, grazie al cambio della sua pelle che può essere associato alla rinascita e alla resurrezione. Inoltre, sempre in chiave cristologica, è letta anche la raffigurazione del serpente con una croce tra i denti o mentre trasporta la testa di

87 Pastoureau 2012, p. 68.

88 Pastoureau 1986, p. 162.

un agnello.⁸⁹

Tuttavia, l'evoluzione del serpente nella direzione di un simbolo esclusivamente negativo e diabolico è più immediata e meno travagliata di quella del leone verso un simbolo carico unicamente di una valenza positiva e di una dimensione cristologica. A questa rapida svalutazione del valore divino del serpente contribuisce l'episodio della tentazione di Adamo ed Eva narrato nel terzo capitolo della *Genesi*. È in questo passo che si legge la definizione, citata in precedenza, del serpente quale il più astuto tra gli animali, ma è presente anche un ulteriore elemento, a mio parere rilevante per la definitiva condanna di questo animale a simbolo malvagio. Infatti, dopo aver ingannato con successo la donna e l'uomo, il serpente riceve le seguenti parole da Dio:

Perché hai fatto questo, maledetto tu fra tutto il bestiame e fra tutti gli animali selvatici! Sul tuo ventre camminerai e polvere mangerai per tutti i giorni della tua vita. Io porrò inimicizia fra te e la donna, fra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno.⁹⁰

La *Genesi* pone il serpente sotto una luce inequivocabile: esso rappresenta il male, la tentazione, il seduttore che ha corrotto l'umanità e il mandante di una creatura con un intento tanto malvagio non può che essere Satana. Inoltre, l'animale riceve una maledizione da parte di Dio, che ne sancisce la definitiva natura corrotta, nonché un'inimicizia eterna tra esso e la discendenza degli uomini. Questo capitolo della *Genesi* costituisce il punto di riferimento per eccellenza dell'interpretazione del serpente quale «the very incarnation of the Spirit of Evil».⁹¹

Lo studioso Louis Charbonneau-Lassay pone l'attenzione su un elemento della rappresentazione figurale del serpente: esso è spesso raffigurato avvolto con il corpo attorno a un albero e con la testa sporgente. Le civiltà precristiane mostrano il carattere divino dell'animale illustrandolo in una posizione

⁸⁹ Charbonneau-Lassay 1991, p. 160.

⁹⁰ *Genesi*, 3, 14-15.

⁹¹ Charbonneau-Lassay 1991, p. 157.

ascendente, pertanto, con il corpo che avvolge il tronco dal basso verso l'alto e la testa rivolta verso le fronde. Al contrario, un movimento discendente del serpente è indice della sua natura maligna ed è così che viene rappresentato nella maggior parte delle raffigurazioni cristiane quando esso incarna, di fatto, il nemico dell'uomo e l'angelo ribelle di Dio, Satana.

I bestiari medievali ereditano la versione negativa dell'animale, rifacendosi all'interpretazione cristiana più diffusa. Tuttavia, il *Fisiologo* mostra ancora, a mio avviso, una duplice visione del serpente. Infatti, la citazione sacra presente in apertura fa riferimento alla frase, pronunciata da Dio e riportata dal Vangelo di Matteo, che ricorda agli uomini di essere prudenti come serpenti e puri come colombe. Un riferimento del tutto privo di qualsiasi connotazione negativa e anzi, la citazione scelta è una delle poche in cui il serpente è collegato alla colomba. La prudenza è uno dei tratti che caratterizzano l'animale anche nelle civiltà precristiane, insieme alla saggezza, e il riferimento a essa è collocato proprio in apertura del capitolo. Un dettaglio che non stupisce se si tiene in considerazione quanto detto in precedenza, ovvero la compresenza, per lungo tempo, di una natura positiva e una negativa dell'animale.

Le nature del serpente sono quattro e, dopo averle lette attentamente, considero opportuno aggiungere una considerazione, ovvero che il *Fisiologo* sembra unire e mescolare entrambe le essenze di questa creatura. La prima natura, infatti, è positiva e richiama il già citato cambio della pelle, che simboleggia il percorso tortuoso e difficile della purificazione del cristiano. La seconda caratteristica è, poi, solo parzialmente negativa, in quanto riporta l'attenzione sulla natura velenosa del serpente, però essa viene inserita in un contesto positivo. Si tratta, infatti, di un atteggiamento adottato dall'animale il quale, quando si reca a bere dell'acqua presso una fonte, non porta mai con sé il veleno, deponendolo nella sua tana. Allo stesso modo l'uomo non deve portare mai in chiesa, casa di Dio, la malvagità del mondo esterno. L'unico aspetto negativo che emerge da questa seconda natura risiede esclusivamente nel riferimento alla velenosità del serpente, ma non ne prevede alcuna condanna, anzi, il suo comportamento viene portato a esempio per il buon cristiano.

La terza natura del serpente è, invece, decisamente negativa: «quando vede un uomo nudo, ha paura e fugge via; se invece lo vede vestito, gli balza addosso». ⁹² In questo caso, il richiamo al passo della tentazione di Adamo ed Eva raccontato nella *Genesi* è chiaro ed esplicito, rievocando, dunque, il serpente tentatore e seduttore inviato dal Diavolo. La quarta natura, però, ritorna a essere positiva, mettendo in evidenza come l'animale, quando assalito da un uomo che vuole ucciderlo, esponga il corpo, ma protegga la testa, così come dovrebbe fare ciascun cristiano, lasciando solo il corpo alla morte, mentre continua a rimanere fedele a Cristo.

Il *Fisiologo* rappresenta così, a mio parere, una testimonianza di questa duplice visione del serpente, che si polarizza, nel corso del tempo, nella direzione dell'animale quale simbolo di Satana e rivale per eccellenza del leone cristologico, ma che a quest'altezza conserva ancora entrambe le sue nature.

I bestiari medievali semplificano tale quadro concentrando l'attenzione, in buona parte, soltanto sul serpente così come esso emerge dal racconto della *Genesi*. Pertanto, la maggior parte delle composizioni o delle raffigurazioni di questo periodo ritrae l'animale da una prospettiva negativa, come si evince anche dal romanzo arturiano dello *Chevalier au lion*. Un chierico come Chrétien de Troyes è difficile che non tenga in considerazione le interpretazioni cristiane offerte dalle Sacre Scritture e dai bestiari del tempo, rappresentando il serpente come incarnazione del male. Non solo, conferendogli anche la capacità di sputare fiamme, lo trasforma in un animale simile a un drago, «the larger than all the rest of the serpents». ⁹³

2.4 Il salvataggio del leone: evoluzione della storia fino all'*Yvain*

Il punto cruciale della storia narrato nello *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes è indubbiamente lo scontro tra il leone e il serpente e il salvataggio del

⁹² Zambon 2011, p. 50.

⁹³ Barber 1992, p. 183.

primo da parte del cavaliere Yvain. Si tratta di un episodio collocato esattamente a metà racconto, in una posizione di estremo rilievo che sottolinea come l'evento sia il punto chiave per la comprensione e la decifrazione dell'intera storia. È, pertanto, opportuno cercare di fare chiarezza sulle possibili fonti dello scrittore francese e sull'evoluzione di questo episodio nel corso del tempo.

Il lettore del passo in questione è portato spontaneamente ad associare il salvataggio del leone alla storia di origine classica tramandata da Aulo Gellio, autore latino del II secolo d.C, oppure alla vicenda di carattere religioso di San Girolamo. In entrambi i casi, infatti, si riscontra l'amicizia tra l'animale e l'uomo in seguito al soccorso offerto da quest'ultimo al leone. Tuttavia, l'origine della presenza di questo elemento narrativo-simbolico all'interno dell'opera arturiana di Chrétien de Troyes è più complessa e articolata, come emerge dallo studio di Oliver M. Johnston e Arthur Gilchrist Brodeur.

Innanzitutto, è importante ripercorrere brevemente l'episodio narrato nelle pagine del romanzo francese. La storia presenta Yvain che, mentre cammina in una foresta, sente il grido di un leone attaccato da un serpente. L'eroe decide di soccorrerlo uccidendo il suo rivale e la reazione dell'animale è la seguente:⁹⁴

Öez que fist li lyons donques,	Sentite invece cosa fece il leone,
Con fist que preuz et deboneire,	come si comportò da buono e nobile,
Com il li comança a feire	come cominciò a far capire
Sanblant que a lui se randoit,	che gli si sottometteva:
Que ses piez joinz li estandoit	verso lui tendeva le sue zampe unite,
Et vers terre encline sa chiere;	inclinava verso terra il muso,
Si s'estut sor ses piez derriere	si alzava sulle zampe posteriori
Et puis si se ragenoilloit,	e poi si inginocchiava di nuovo,
Et tote sa face moilloit	mentre tutto il suo muso si bagnava
De lermes, par humilité.	di lacrime, in segno di umiltà.

Il leone, inoltre, mostra gratitudine al suo salvatore, Yvain, diventando il suo fedele e inseparabile compagno di viaggio e avventure. Oltre a ciò, caccia per

94 Gambino 2011, pp. 310-311 (vv. 3394-3403).

lui la selvaggina, procurandogli cibo, e resta sveglio la notte per fare la guardia e offrire protezione al suo padrone. L'atteggiamento adottato dall'animale nei confronti del suo soccorritore rappresenta una delle linee percorse per determinare le fonti dalle quali la versione dell'episodio del leone presente in Chrétien può derivare.

Il lavoro di ricerca di Oliver Johnston individua tre gruppi di storie dalle quali il racconto di un Cavaliere del leone può aver tratto origine. Innanzitutto, lo studioso introduce un gruppo orientale, che racchiude una versione cinese e una indiana. La prima presenta non un leone, bensì un elefante, e racconta di un eremita che viene trasportato in spalla da un branco di elefanti verso un membro ferito del loro gruppo. L'eremita estrae dalla zampa dell'animale un pezzo di bambù e lo medica, ricevendo in cambio un contenitore d'oro che custodisce un dente di Budda. Gli elefanti portano, inoltre, frutti pregiati al salvatore, poi lo riaccompagnano fuori dalla foresta e lo salutano inginocchiandosi.⁹⁵ La seconda versione è di origine indiana e coinvolge ancora un animale diverso, una tigre. Anch'essa soffre per una spina nella zampa e, una volta aiutata, porta regali e cibo al soccorritore, in compagnia del quale si trattiene per tre giorni.

Si tratta, tuttavia, in entrambi i casi, di animali differenti dal leone e, infatti, come sostiene Arthur Brodeur, «we have no proof that the Grateful Lion was ever known in the Orient, unless from Western sources».⁹⁶ Ciò non implica che non vi fossero delle storie, ma solo che non vi sono prove della loro esistenza e di conseguenza lo studioso, contrariamente a Johnston, preferisce rivolgere l'attenzione nella direzione di altre versioni, non considerando quelle orientali una fonte sufficientemente valida. Egli, inoltre, reputa più attendibili le considerazioni dello studioso Brown, il quale sostiene che la storia di Chrétien abbia, con maggiore probabilità, un fondamento celtico, invece che orientale, come ritiene invece Oliver Johnston.

Il secondo gruppo presente nel lavoro di ricerca di Johnston racchiude sempre due versioni. Innanzitutto, viene inclusa la storia di Apione, tramandata dalle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, che narra dello schiavo romano Androclo.

⁹⁵ Johnston 1907, p. 162.

⁹⁶ Brodeur 1924, p. 491.

Quest'ultimo, riuscito a fuggire al crudele padrone, si rifugia inconsapevolmente nella tana di un leone che, anziché ucciderlo, gli mostra la zampa ferita. Androclo aiuta l'animale estraendo la scheggia di legno e rimane in sua compagnia per tre anni, periodo in cui il leone caccia e porta al suo soccorritore selvaggina fresca. Androclo viene poi catturato e condannato a battersi con le fiere del Circo Massimo, tra le quali, però, vi è anche il suo leone, che riconosce il vecchio amico e inizia a fargli festa. Alla vista di tale sorprendente evento, il pubblico chiede il rilascio dello schiavo e del suo animale. A questa storia si aggiunge la versione di Eliano, contenuta nel *De Natura Animalium* e quasi identica alla storia di Apione tranne per un solo rilevante cambiamento. In Eliano, infatti, il leone salva Androclo una seconda volta, quando, dopo il loro rilascio, lo schiavo viene accusato di essere uno stregone e condannato a essere divorato da un leopardo. Il leone difende allora Androclo e lo salva nuovamente.⁹⁷

Sia Johnston che Brodeur concordano sul fatto che la versione di Eliano derivi e sia un ampliamento dell'originaria storia dell'*Androclo* di Apione e, di conseguenza, essa viene esclusa dalle fonti possibilmente utilizzate da Chrétien. L'ultimo gruppo di Johnston è, infine, rappresentato dalle storie che narrano di un leone che, ferito da una spina o un pezzo di legno, si reca da un pastore che lo soccorre. Poco dopo, l'uomo viene condannato a battersi nell'arena dove, però, come nella storia di Androclo, incontra il leone ed entrambi vengono rilasciati.

Lo studioso Arthur Brodeur, a differenza di Johnston, decide di approfondire maggiormente le fasi e le versioni attraverso le quali la storia di Apione possa essere giunta a Chrétien. Il primo passo è quello di identificare un'altra storia molto simile a quella dello *Chevalier au lion* e che risale probabilmente agli stessi anni dell'*Yvain*, se non addirittura prima, ovvero la leggenda di Golfier, che contiene entrambi gli elementi chiave dell'episodio di Chrétien, quindi sia un leone che un serpente. La versione estesa più antica di questa leggenda è contenuta nelle *Cronache* di Jaufré di Vigeois⁹⁸ del 1184, momento molto vicino a quello in cui lo scrittore francese compone l'*Yvain*,

⁹⁷ Johnston 1907, p. 164.

⁹⁸ Per una lettura della storia di *Golfier* di Jaufré de Vigeois, cfr. Brodeur 1924, p. 494.

ovvero tra il 1177 e il 1181.⁹⁹ Brodeur, esaminando il racconto di Golfier, sostiene che sia questo sia *Le Chevalier au lion* sono derivati da una medesima fonte, la quale aveva già introdotto il carattere cavalleresco che distingue entrambe queste storie.¹⁰⁰

Lo studioso Brodeur concentra l'attenzione, dunque, sulla storia di Androclo, partendo da un confronto tra questa e l'episodio narrato nell'*Yvain*. A un primo sguardo, il racconto di un eroe che salva un leone dall'attacco di un serpente e ne viene ricompensato con la lealtà e la gratitudine dell'animale soccorso sembra non trovare un riscontro diretto nella storia di Androclo, dove la componente del serpente è completamente assente. Tuttavia, se l'episodio è visto da una prospettiva più ampia, in realtà le linee generali si mantengono inalterate: un leone sofferente viene soccorso da un uomo e in cambio offre a quest'ultimo la sua gratitudine. È questa la direzione nella quale vengono costruite entrambe le storie e tale schema compositivo non è presente, sostiene Brodeur, nei racconti orientali. Lo studioso, infatti, come accennato precedentemente, si oppone alle considerazioni di Johnston individuando, nelle storie orientali da lui proposte, una versione molto recente e moderna e una scritta sei secoli dopo la storia di Apione.

Per queste ragioni, Brodeur restringe, come detto, il cerchio delle fonti alla sola storia di Androclo e procede esaminando come da questa siano cambiati alcuni elementi fino a raggiungere la versione racchiusa nel romanzo arturiano. Oltre alla già citata leggenda di Golfier, Brodeur individua poi un ulteriore adattamento di questa storia, quasi contemporaneo con *Le Chevalier au lion*, ovvero la versione di Alexander Neckam contenuta nel *De Naturis Rerum*¹⁰¹ e risalente al 1180 ca. La storia narrata presenta più affinità con il *Golfier*, in particolare il viaggio per mare del protagonista e la morte del leone, dimostrando di essere quasi sicuramente derivata da una fonte comune. Per quel che riguarda il rapporto con Chrétien, Brodeur ritiene che, nonostante vi siano numerosi elementi analoghi, l'*Yvain* sia stato scritto prima della storia di Neckam, la quale, allo stesso

99 Brugnolo-Capelli 2011, p. 74.

100 Brodeur 1924, p. 486.

101 Per una lettura della storia del leone presente in *De Naturis Rerum* di Neckam, cfr. Brodeur 1924, pp. 495-496.

modo, non è stata influenzata dal racconto di Chrétien, rispettando più fedelmente la versione del *Golfier*. Chrétien, inoltre, deve aver attinto l'episodio da una storia che non prevedesse la morte del leone, elemento che accomuna, invece, il *Golfier* e il racconto di Neckam. Pertanto, la versione del *Golfier* e di Neckam derivano da una fonte comune la quale, a sua volta deriva dalla medesima fonte da cui attinge Chrétien e che deve aver introdotto una rielaborazione in chiave cavalleresca della storia.

A questo punto, lo studioso individua un altro anello di questa catena nella storia di Pier Damiani,¹⁰² che si presenta come un rifacimento della versione di Apione, introducendo alcuni elementi nuovi, ma dimostrandosi ancora priva degli abbellimenti caratteristici dello spirito cavalleresco del XII-XIII secolo. Questa versione presenta già il salvataggio del leone dall'attacco di un serpente, la devozione dell'animale nei confronti del salvatore e, infine, la partenza dell'eroe su una barca e l'abbandono del leone. Tuttavia, l'autore non lascia riferimenti espliciti riguardanti un'ipotetica morte dell'animale per il dolore della separazione. È, dunque, assente anche tutta la componente più tragico-romantica dello struggersi del leone per la sofferenza procuratagli e della sua conseguente morte, che riflette maggiormente il gusto di un pubblico del XII secolo. Tuttavia, la versione di Pier Damiani rimane un anello saldo, per quanto più distante nel tempo, di questa catena. Brodeur colma l'arco temporale trascorso tra questa storia e i tre racconti quasi contemporanei del *Golfier*, di Neckam e di Chrétien sostenendo che, con ogni probabilità, il racconto, in origine di carattere orale e poi messo per iscritto da Pier Damiani, ha in seguito viaggiato dall'Italia alla Francia, dove, «in the land and in the period *par excellence* of chivalry, it acquired a knightly and romantic character».¹⁰³ Da ciò, seguendo il ragionamento dello studioso, il racconto avrebbe preso due vie differenti: da un lato, sviluppandosi nella versione della leggenda di *Golfier* e dell'episodio di Neckam, e, dall'altro, venendo inserito nelle *aventures* dello *Chevalier au lion*.

Non vi sono tracce di storie contenenti il salvataggio del leone da un serpente prima della versione di Pier Damiani. Tuttavia, esiste una fonte che,

102 Per una lettura della storia del leone raccontata da Pier Damiani, cfr. Brodeur 1924, p. 499.

103 Brodeur 1924, p. 501.

escluso questo elemento, riporta tutto il resto del racconto. Nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio¹⁰⁴ si trova infatti la storia di Elpis e la somiglianza con la storia di Pier Damiani è evidente. La derivazione del racconto di Plinio dalla storia di Androclo è riscontrabile in due aspetti: la spina della zampa è diventata un osso incastrato nei denti, mentre il protagonista non è più uno schiavo in Africa, bensì un viaggiatore verso l'Africa. Un aspetto, invece, assente riguarda la scena dello scontro con le fiere nell'arena.

Arthur Brodeur individua, inoltre, nella storia di Mentor, riportata sempre dal libro VIII della *Naturalis Historia* di Plinio, un'ulteriore ripresa, questa volta ancor più fedele, del racconto di Androclo. Anche in questo caso, però, manca il riferimento alla scena dell'arena. Brodeur sostiene che entrambe le storie riportate da Plinio il Vecchio sono «two different oral derivatives of the *Androcles*, both of which have lost the original dénouement, and into one of which (Elpis) the sea-voyage has been introduced».¹⁰⁵ Date queste considerazioni, Plinio rappresenta la più antica testimonianza di uno sdoppiamento nella tradizione della storia di Apione.

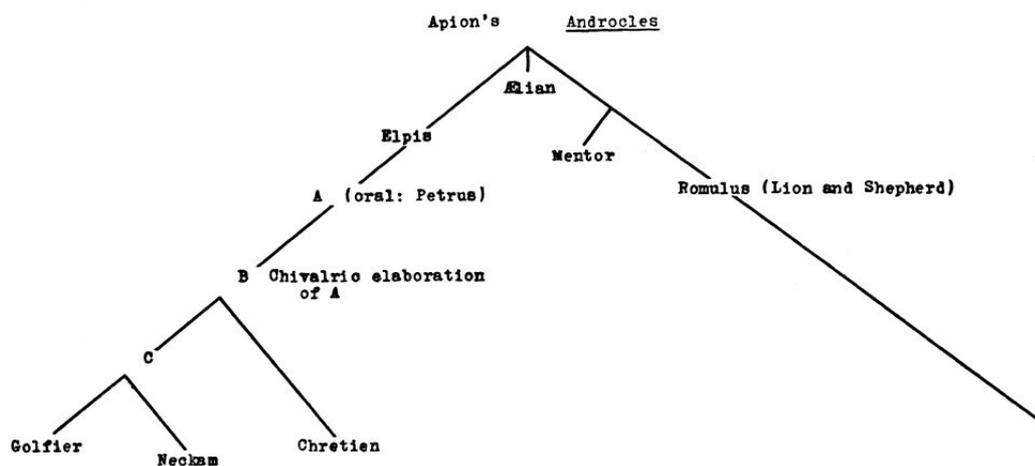


Illustrazione 1: Albero della tradizione della storia di Androclo, Brodeur 1924.

104 Per una lettura del passo riguardante il conflitto tra un leone e un serpente in Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, cfr. Brodeur 1924, p. 502.

105 Brodeur 1924, p. 503.

Il terzo gruppo individuato da Johnston nel suo lavoro di ricerca, ovvero quello riguardante le storie del leone e del pastore, è chiamato in caso da Brodeur come una delle due linee che hanno preso vita dalla tradizione dell'*Androclo*. Come si evince dallo schema riassuntivo dello studioso, la storia di Mentor rappresenta il secondo ramo di questa tradizione e a questo è legata anche la storia del Leone e del Pastore tramandata dal *Romulus* e dalla quale, molto probabilmente, derivano le successive versioni, citate anche da Johnston.

Lo studio svolto da Oliver Johnston si presenta, dunque, più riassuntivo, riportando e raggruppando versioni che presentano analogie ed elementi in comune con l'episodio narrato da Chrétien nell'*Yvain*, ma senza una particolare attenzione nei confronti di un'eventuale valutazione della possibilità o meno che le storie citate rappresentino una reale fonte per lo scrittore francese. Ciò ha condotto a un lavoro che mette a confronto la storia del romanzo arturiano con gli altri racconti simili più da un punto di vista comparativo. Al contrario, lo studio di Arthur Brodeur punta ad approfondire e a definire, per quanto possibile, le relazioni che si instaurano tra le varie versioni a noi giunte, tenendo in considerazione la datazione e la presenza-assenza di alcuni elementi, nonché cercando di delineare un percorso, il più attento e verosimile, che possa giustificare i mutamenti e le variazioni incorse nel tempo, dalla storia di Apione fino a quella di Chrétien e delle due storie a lui pressoché contemporanee. La logica non è più solo una di carattere comparativo, bensì ha l'intento di studiare l'evoluzione di questo episodio, inserendolo in una dimensione diacronica e ricreando la tradizione.

Capitolo III

Le Chevalier au lion: la storia attraverso le immagini

3.1 Yvain e il leone: una nuova identità

Le Chevalier au lion è un titolo che evidenzia da subito uno dei temi centrali dell'intero romanzo arturiano di Chrétien de Troyes, ovvero quello relativo all'identità e a come quest'ultima si evolva, si trasforma e si rinnovi nell'arco della storia e delle vicende che l'eroe protagonista affronta. Il romanzo, come altri due composti sempre dallo scrittore francese, cioè *Le Chevalier de la charrette* e *Le Contes del Graal*, è «“emblematico”, associa cioè alla figura del protagonista un emblema atto a rappresentarne astrattamente i valori distintivi».¹⁰⁶ Tale legame è presente fin dal titolo, il quale cela volutamente l'identità del protagonista per indirizzare l'attenzione verso il valore simbolico racchiuso nell'emblema a esso riferito, nel caso dell'*Yvain*, dunque, del leone.

L'intero romanzo è costruito sulla scia di un gioco di identità, nel quale il nome del protagonista, Yvain, coesiste con i soprannomi di volta in volta a lui riferiti da parte di altri personaggi della storia, nonché con il sostituto fisso e più importante del proprio nome, scelto direttamente dall'eroe, ovvero “il cavaliere del leone”. Da ciò emerge un quadro di perifrasi, come «cist / qui le felon jaiant ocist (colui che il crudele gigante ha ucciso)» ai vv. 6475-6476 dell'edizione dello *Chevalier au lion* di Francesca Gambino, espressione poi ripresa quasi identica al v. 6605 «Celui qui le jaiant ocist (colui che il gigante ha ucciso)», solo per citarne una abbastanza ricorrente. Questa perifrasi, come anche le altre, ha l'obiettivo di evidenziare la metamorfosi, la trasformazione costante dell'eroe. Il percorso intrapreso da Yvain sembra essere, in questo modo, scandito da tappe che ne caratterizzano l'identità, sia quella che egli stesso percepisce, sia quella che gli

¹⁰⁶ Brugnolo-Capelli 2011, p. 110.

altri gli attribuiscono. Tale processo di rappresentazione del protagonista «renvoie toujours à un état transitoire du personnage ou, plus encore, à ses actions».¹⁰⁷ Infatti, l'evoluzione a livello identitario è in stretto dialogo e dipende direttamente dalle azioni che inizialmente l'eroe si trova a compiere e da quelle che successivamente egli decide, in maniera consapevole, di intraprendere, a partire dalla sua prima importante scelta riguardante il salvataggio del leone. In questo modo, Yvain risulta essere un personaggio in continua evoluzione, non definito una volta per tutte, bensì inserito in un percorso di crescita e di raffinamento, attraverso azioni e fatti che lo nobilitano e lo guidano nella direzione del buon cavaliere cristiano.

Il primo episodio in cui la questione dell'identità inizia a farsi spazio nel romanzo è rappresentato dal momento in cui la messaggera di Laudine si reca presso la corte di re Artù e accusa Yvain:¹⁰⁸

Si dist que sa dame salue	Disse che la sua signora salutava
Le roi et monseignor Gauvain	il re e messer Gauvain
Et toz les autres, fors Yvain,	e tutti gli altri, all'infuori di Yvain,
Le mançongier, le guileor,	il bugiardo, l'ingannatore,
Le desleal, le tricheor	lo sleale, il truffatore,
Qu'il l'a guilee et deceüe;	che l'aveva ingannata e tradita;

La damigella «appears, and in her explicit condemnation of Yvain, she operates virtually as the materialization of his insight»,¹⁰⁹ portando alla luce gli errori e i torti commessi dal personaggio nei confronti della propria sposa, dei quali l'eroe inizia, tuttavia, già a prendere coscienza prima dell'arrivo della messaggera. La damigella, con le sue parole di accusa, diventa una sorta di proiezione dei rimproveri che Yvain rivolge già a se stesso. L'episodio mette in scena e dà forma alla frattura profonda che si verifica nella finora salda identità di prode cavaliere e degno marito dell'eroe, mai stata messa in dubbio fino a questo punto della storia.

107 Obry 2017, p. 62.

108 Gambino 2011, pp. 262-263.

109 Brody 2001, p. 280.

Infatti, le parole della messaggera agiscono da detonatori di una vera e propria crisi nell'interiorità di Yvain, il quale viene privato dei due elementi che danno senso alla propria vita, ossia la sua reputazione di cavaliere valoroso e l'amore della propria moglie. Il declassamento dell'eroe emerge non solo dagli aggettivi dispregiativi che a lui vengono associati, bensì anche dall'assenza dell'epiteto cortese "messer". Inoltre, tale mancanza si trova, a mio avviso, in una posizione di rilievo, essendo in contrapposizione diretta con "monseignor Gauvain" del verso precedente, oltre che a fine verso e in rima. Si tratta di una collocazione che ha l'intento di mettere in risalto tale privazione, che di fatto accompagnerà il personaggio fino alla sua "rinascita" di cavaliere, quando sarà nuovamente degno dell'epiteto cortese di "messer".

L'episodio in cui la questione dell'identità diventa ancora più rilevante, iniziando ad acquisire una vera e propria posizione di rilievo nello sviluppo del personaggio e della storia, è rappresentato dalla follia di Yvain. Si tratta del momento che segue il declassamento e le accuse della damigella di Laudine e si presenta come una messa in scena della crisi interiore del protagonista. Innanzitutto, l'eroe perde la parola, incapace di rispondere ai rimproveri della messaggera, per poi essere completamente devastato dalla disperazione. A questo punto, Chrétien introduce un'immagine che ritengo opportuno sottolineare: «Ne ne set a cui se confort / De lui qui soi meisme a mort. (Non sapeva chi poteva consolare / lui che aveva ucciso se stesso.)».¹¹⁰ Si tratta, a mio parere, di un modo attraverso il quale l'autore sottolinea non solo il suicidio sociale che Yvain ha involontariamente commesso, bensì anche quello identitario. È da questo momento, infatti, che inizia la follia del personaggio, la quale pone le basi per l'innescamento del successivo cammino di rinascita. Il protagonista decide di allontanarsi dalla corte, mettendo in atto l'isolamento sociale al quale già la damigella di Laudine lo aveva condannato, e vive per giorni nella foresta come un animale, nudo e cacciando selvaggina, in preda al suo dolore e alla sua pazzia.

Il momento di ripresa del cavaliere arriva con l'intervento della dama di Norison, la quale cura la sua follia e gli fornisce nuovi vestiti. Quando l'eroe si

110 Gambino 2011, pp. 268-269 (vv. 2793-2794).

desta, il primo indizio del suo risanamento è dato dal fatto che egli prova nuovamente vergogna per il suo stato: «Mes nuz se voit com un yvoire; / S'a grant honte (Si vide nudo come un avorio; / ne provò grande vergogna)».¹¹¹ La guarigione porta con sé anche un recupero della ragione e della memoria, perse nel momento della follia. Si tratta di un aspetto rilevante per la questione dell'identità, infatti, «that Yvain is a blank slate ready to receive the inscription of a new identity is indicated by his loss of memory and by his nudity».¹¹² Sono, questi ultimi, due elementi senza i quali la metamorfosi e l'evoluzione del personaggio non sarebbero possibili, dal momento che il torto del cavaliere nei confronti di Laudine è stato prodotto proprio «by failures of judgment and memory»,¹¹³ che devono ora essere rinnovati.

Ritornato in sé, l'eroe è ora pronto per ridiventare il giusto e prode cavaliere. Infatti, Yvain viene pulito, vestito e armato dalle damigelle della corte, come in una sorta di nuova investitura a rango di cavaliere e giusto in tempo per lo scontro con il conte Alier. Durante il combattimento, il protagonista viene nuovamente descritto in termini positivi, secondo una modalità che considero crei quasi un parallelo con le parole di disprezzo rivoltegli precedentemente. Egli viene connotato come segue: «Mes li cortois, li preuz, li buens, / Messire Yvains (Messer Yvain, cavaliere cortese, coraggioso, valoroso)»,¹¹⁴ riacquistando in un'unica frase il titolo di “messer” e i valori di un degno cavaliere. Lo scontro con il conte Alier è importante anche per un altro aspetto, ovvero anticipa l'associazione dell'eroe a quella del leone, evocando, prima ancora dell'incontro e del salvataggio dell'animale, una sovrapposizione identitaria tra i due. Infatti, Yvain viene definito al v. 3205, nelle parole degli abitanti di Norison: «Con li Lyons antre les dains (Come il leone tra i daini)», con una comparazione che anticipa la successiva importante tappa nel percorso di formazione di una nuova identità intrapreso dall'eroe. Infine, questo episodio si carica anche di un ulteriore significato per l'evoluzione del personaggio, ovvero, «in overcoming Alier he is

111 *Ivi*, pp. 284-285 (vv. 3022-3023).

112 Armstrong 1992, p. 51

113 Brody 2001, p. 281.

114 Gambino 2011, pp.296-297 (vv. 3194-3195).

overcoming the very defects in his character that led to his failure to keep his vow to Laudine».¹¹⁵ Yvain subisce una rieducazione alla vita cavalleresca, le sue abilità e il suo valore non sono più fini a se stesse, messe in campo solamente per mostrare la propria prodezza in tornei, come l'eroe ha precedentemente fatto in compagnia di Gauvain, bensì vengono ora posti a disposizione e al servizio della difesa di una donna, per di più senza la pretesa di ottenere nulla in cambio, ma agendo solo in quanto ciò è giusto e onorevole.

Il recupero della dimensione del *bon chevalier* non frena le vicende dell'eroe, Yvain necessita, infatti, di un più complesso e articolato percorso di redenzione per essere nuovamente degno dell'amore di Laudine. Tale cammino lo conduce all'episodio centrale del romanzo, sia per la sua effettiva posizione a metà dell'opera, sia per la densa simbologia che esso racchiude. Il salvataggio del leone da parte di Yvain, stando alle parole della studiosa Evelyn Mullally, rappresenta sì, una scelta, ma alquanto prevedibile, infatti ella sostiene che Yvain «is already launched on a particular way of life» e che «the decision to defeat the lion [...] is the logical outcome of a commitment already made».¹¹⁶

D'altro canto, però, questo momento della storia, uno degli episodi “meravigliosi” del romanzo,¹¹⁷ è interpretato anche in maniera più complessa. Uno degli studiosi che ha proposto un'analisi approfondita di questo passo e in generale del ruolo del leone è Julian Harris, il quale considera il nuovo compagno di Yvain un simbolo di Cristo. A opporsi, in parte, alle considerazioni di Harris, vi sono quelle avanzate dall'intellettuale Norris J. Lacy, che nei suoi studi evidenzia come l'associazione del leone a simbolo di Cristo non sia la linea principale da seguire all'interno di questo romanzo, a causa di una serie di incoerenze. Innanzitutto, lo studioso sottolinea che Yvain guadagna la gratitudine del leone solo salvandogli la vita, al contrario di Cristo, che non aiuta l'uomo «because of a debt of gratitude».¹¹⁸ A ciò si aggiungerebbe il fatto che l'eroe allontana spesso l'animale affinché non prenda parte ai combattimenti. Questi due punti spingono Lacy a

115 Brody 2001, p. 282.

116 Mullally 1988, p. 199.

117 Per approfondire il tema del meraviglioso nel romanzo dello *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, cfr. Zaganelli 2020.

118 Lacy 1970, p. 198.

sostenere che un'interpretazione religiosa dell'episodio e della relazione tra Yvain e il leone non rappresenti la chiave di lettura principale, per quanto non sia necessariamente da escludere. Lo studioso preferisce, tuttavia, approfondire la questione dell'identità analizzando, invece, il rapporto tra l'eroe e il compagno d'armi Gauvain, ed evidenziando come entrambi, il leone e il cavaliere della corte di Artù, siano, in momenti diversi della storia, proiezioni dell'identità di Yvain.¹¹⁹

Dopo aver letto i lavori di ricerca dei due studiosi, Norris Lacy e Julian Harris, e dopo aver analizzato integralmente l'opera dello *Chevalier au lion*, mi sono convinta che le considerazioni esposte dal professor Harris siano quelle più evidenti e offrano una chiave di lettura attentamente costruita. Nonostante ciò, quanto sostenuto da Lacy nell'ultima parte del suo lavoro, ovvero che il leone sia una personificazione dell'ideale di Yvain, quindi della responsabilità, della devozione e del servizio che deve a Laudine, è certamente un dato da prendere in considerazione. Infatti, esso è provato dal fatto che l'associazione dell'eroe a questo animale non può non aver tenuto conto dell'interpretazione che ne viene offerta nei bestiari. In particolar modo, il leone è presentato, tra le varie caratteristiche, come «un buon padre e un bravo sposo, fedele per tutta la vita alla leonessa».¹²⁰ Non a caso, dunque, dopo aver riacquistato il proprio valore di cavaliere prode e giusto, Yvain necessita di un alter-ego che racchiuda in sé, a livello simbolico, quegli elementi ai quali è venuto meno. Proseguendo il cammino di rinascita, per essere un eroe veramente nuovo, il cavaliere deve redimersi anche nel campo dell'amore e, pertanto, la figura del leone sembra essere la più giusta per accompagnarlo in questo percorso.

L'episodio del salvataggio si presenta il più rilevante dal punto di vista dell'acquisizione di un'identità rinnovata. Il personaggio è, infatti, posto davanti a una scelta che nasconde una dimensione simbolica forte e dalla quale dipendono le future azioni dell'eroe. Anche in questo caso il momento del soccorso

119 Per approfondire lo studio del ruolo di Gauvain come specchio del protagonista Yvain nel romanzo dello *Chevalier au lion*, cfr. Lacy 1970, mentre per approfondire il rapporto Gauvain-Yvain inteso come allegoria di un rapporto padre-figlio, cfr. Chaitin 1972.

120 Pastoureau 2012, p. 63.

is the concrete manifestation of his own inner struggle: Yvain must make a choice that operates both literally (Will he help the lion or the dragon?) and figuratively (Will he choose nobility and honor or wickedness?).¹²¹

Alle parole dello studioso Saul N. Brody si può aggiungere un terzo livello di interpretazione, quello presentato da Julian Harris, che connota la scelta tra il leone e il serpente in chiave cristiana. Yvain si troverebbe, così, di fronte alla decisione di assumere l'identità di un cavaliere ferino e malvagio, com'è la natura del serpente, o l'identità del cavaliere cristiano, nobile e leale, come è, invece, il leone. Il salvataggio del secondo e l'uccisione del primo dimostrano una scelta chiara e decisa di abbracciare un'identità altruista, dedita costantemente all'aiuto del prossimo e che, a mio avviso, ricalca esattamente la vita di un «santo laico»,¹²² per usare l'espressione adoperata nel romanzo di Vázquez Montalbán a proposito di un altro eroe arturiano molto simile a Yvain, ovvero Erec.

La nuova identità dell'eroe nella direzione di un cavaliere cristiano è evidenziata dagli elementi messi in rilievo dallo studio di Harris. Innanzitutto, le successive azioni dell'eroe sono sempre sotto l'invocazione di Dio, da parte di chi vi assiste o da parte di Yvain stesso. Inoltre, il leone sembra andare in soccorso al suo padrone dopo che sono state rivolte preghiere al Signore, come se l'animale gli venisse mandato in aiuto da Dio stesso.¹²³ Approfondendo la lettura del romanzo, ho provato, poi, a individuare alcuni elementi che potrebbero costituire una possibile risposta ai punti incoerenti evidenziati da Lacy. Per quel che concerne il debito di gratitudine, oltre a risentire dell'influenza di episodi letterari simili, esso sembra rispondere alle logiche stesse della narrazione. Infatti, senza il salvataggio del leone non ci sarebbe stata la scelta di Yvain, decisiva per la ricostruzione della sua nuova identità. Per quanto riguarda, invece, l'esclusione del leone dai combattimenti, si può osservare che in tutti gli scontri, ad eccezione dell'ultimo, Yvain sia ben disposto ad accettare l'aiuto del suo compagno. Egli, di fatto, lo allontana solamente nel momento in cui gli avversari ne fanno esplicita e

121 Brody 2001, p. 282.

122 Vázquez Montalbán 2002.

123 Harris 1949.

insistente richiesta, non, dunque, per sua volontà o iniziativa. L'unico momento in cui l'eroe decide di affrontare uno scontro senza l'aiuto del leone è il duello finale con Gauvain, il quale, però, si colloca anche alla fine dell'intero percorso di perfezionamento del protagonista, diventato, grazie al supporto dell'animale, un vero e proprio cavaliere cristiano, in grado di affrontare lo scontro senza un aiuto diretto, ma sempre sotto la protezione e l'invocazione di Dio. A ciò si aggiunge il fatto che, a differenza degli scontri precedenti, in questo caso l'eroe non combatte contro un personaggio malvagio o demoniaco, bensì contro un altro valoroso cavaliere, addirittura un caro amico. Non c'è, dunque, bisogno dell'intervento divino del leone, in quanto non è in realtà presente il male, essendo Gauvain un eroe fedele e giusto, che ha semplicemente commesso l'errore di sostenere una causa prima di conoscerne la natura.

La connotazione religiosa del leone e, di conseguenza, della nuova identità di Yvain, diventato ufficialmente il Cavaliere del leone dopo l'uccisione del gigante Harpin, è data anche da numerosi altri tasselli sparsi lungo l'intero romanzo, come il momento in cui Lunete sostiene che il cavaliere le sia stato mandato da Dio nel momento del bisogno (vv. 4402-4403) oppure la reazione del leone di fronte ai due demoni, che è la più forte e feroce tra tutte, essendoci in gioco uno scontro con il male in persona, ovvero due figli del diavolo.

Il percorso di redenzione di Yvain è, dunque, uno molto complesso e carico di simbologia e riferimenti cristiani. L'eroe, soccorrendo le donne in difficoltà e rispettando sempre le scadenze delle sue imprese, ripara, battaglia dopo battaglia, ai suoi torti, secondo il processo di un «mimetic repair».¹²⁴ Tale percorso non si ferma, tuttavia, alla sfera dell'amore coniugale, evolvendosi, grazie alla guida del leone e, di conseguenza, di Dio, anche nella direzione di un amore-*caritas*, che accomuna il cammino di Yvain a quello dei santi e che fa di lui l'emblema del cavaliere cristiano. Anche la concezione medievale del tempo appoggia una simile interpretazione dell'eroe e del leone, come emerge dalle armi dei cavalieri: «dans la seconde moitié du XIIème siècle, l'écu au lion devient dans toute oeuvre littéraire française ou anglo-normande l'écu stéréotypé du chevalier

124 Armstrong 1992, p. 19.

chrétien». ¹²⁵

3.2 L'*Yvain* attraverso le miniature del manoscritto BN, fr. 1433

Il corpus di manoscritti che tramandano l'opera dello *Chevalier au lion* racchiude solamente due codici miniati, il BN, fr 1433 e il Garrett 125. Si tratta di due manoscritti che offrono una diversa prospettiva e chiave di lettura del romanzo arturiano, focalizzando l'attenzione su punti della storia differenti. Le immagini custodite da questi due codici, infatti, non ritraggono gli stessi episodi e non mettono in risalto le stesse scene, individuando, ciascuno, dei propri momenti determinanti nel racconto, che assecondano e riflettono il messaggio diverso che desiderano trasmettere.

Il manoscritto BN, fr. 1433, risalente ai primi decenni del XIV secolo, è adornato da un totale di dieci miniature, di cui una lettera iniziale istoriata, che rappresenta anche la prima scena dello *Chevalier au lion* raffigurata in questo codice.



Illustrazione 2: Cavaliere a cavallo. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 61r.

¹²⁵ Pastoureau 1986, pp. 161-162.

L'iniziale è istoriata in quanto la struttura stessa della “L” ha la funzione di cornice della decorazione, che è di fatto la vera protagonista e che cattura totalmente l'attenzione del lettore.¹²⁶ Non si tratta di una rappresentazione di un episodio preciso della storia, né di un personaggio identificabile. La miniatura racchiude un cavaliere in sella al proprio cavallo, comunicando in qualche modo la categoria alla quale appartiene il protagonista del romanzo. Inoltre, l'immagine di un cavaliere è in linea con i personaggi evocati nei primi versi dell'*Yvain*, che parlano del raduno di cavalieri avvenuto alla corte di re Artù per la festa di Pentecoste. La studiosa Nancy B. Black porta l'attenzione sul fatto che anche l'opera che precede *Le Chevalier au lion*, ovvero l'*Atre perilleus*, presenta sempre un'iniziale istoriata raffigurante un cavaliere. Questa storia è incentrata sulla figura di Gauvain e, secondo Nancy Black, «the use of similar historiated initials [...] announces that both romances will concern ideal knights».¹²⁷ Dunque, l'intento è quello di comunicare all'osservatore che l'argomento dell'opera di Chrétien riguarda proprio le vicende di un *bon chevalier*.

La seconda miniatura raffigura lo scontro tra Calogrenant e il protettore della fonte, Esclados le Ros. In questo caso, come in altre immagini del manoscritto, vengono rappresentati in un'unica miniatura due momenti distinti: a sinistra, Calogrenant intento a versare l'acqua sulla roccia per provocare la tempesta, mentre a destra, il cavaliere nell'atto di combattere Esclados, rappresentato con la corona e le armi e il cavallo di colore rosso, in sintonia con il proprio nome, Esclados il Rosso. Il personaggio protagonista della miniatura rimane, dunque, lo stesso, ma vengono raffigurati due momenti diversi e «ce dédoublement du personnage central [...] permet au peintre d'évoquer la quasi-simultanéité du défi de Calogrenant et de la réponse du gardien de la fontaine».¹²⁸ L'immagine non è collocata in corrispondenza né del primo episodio né del secondo, bensì è inserita a metà, esattamente sotto i vv. 496-514 (ed. Gambino) che racchiudono il dialogo tra Calogrenant ed Esclados. Si tratta, infatti, della posizione migliore dal momento che, in questo modo, «the illustration looks both

126 Jemolo-Morelli 1990, p.96.

127 Black 1993, p. 59.

128 Harf-Lancner 2017, p. 12.

backward and forward to individual moments in the narrative». ¹²⁹



Illustrazione 3: Calogrenant combatte Esclados. Bibliothèque Nationale, MS, français 1433, fol. 65r.

A seguire, il manoscritto presenta illustrato il momento in cui Yvain raggiunge il castello del valvassore che aveva già ospitato Calogrenant. La miniatura è collocata sotto i versi 766-788 (ed. Gambino), che sono sufficienti, nel testo di Chrétien, per descrivere l'arrivo di Yvain e la sua degna accoglienza da parte del valvassore e di sua figlia. Un episodio, dunque, molto breve e quasi insignificante, la cui rappresentazione, tuttavia, ha un preciso significato. Nancy Black sostiene che esso serva a mostrare ciò che un buon cavaliere ricerca, ovvero una dama da servire e un castello da difendere. A queste considerazioni vorrei aggiungere che la miniatura è importante anche per il fatto che introduce, per la prima volta, il personaggio di Yvain, rappresentandolo già con l'emblema del leone cucito sulle proprie vesti e su quelle del suo cavallo. Si tratta, quindi,

129 Black 1993, p.59.

dell'occasione giusta per caratterizzare il personaggio del futuro Cavaliere del leone, mostrando e anticipando in qualche modo quella che sarà la sua vicenda. Infatti, ritengo opportuno sottolineare come la miniatura rappresenti concentrati gli elementi che caratterizzeranno Yvain alla fine della sua storia: egli diventerà il Cavaliere del leone, si riconcilerà con l'amata Laudine e tornerà al suo castello per proteggerlo. In questa immagine vengono, dunque, condensati il ruolo e i momenti principali del romanzo, ponendo l'attenzione sia sulla componente amorosa, che su quella cavalleresca e, non per ultima, su quella dell'evoluzione e del cammino di rinascita di Yvain sotto una nuova identità, ovvero del nobile e altruista Cavaliere del leone.



Illustrazione 4: Yvain raggiunge il castello del valvassore. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 67v.

Il codice BN, fr. 1433 riporta, poi, un'altra miniatura (Illustrazione 5), questa volta tripartita, con due episodi nella sezione superiore e uno in quella inferiore. Inserita dopo i versi 976-990, che corrispondono alle prime parole che Lunete rivolge a Yvain, l'immagine mostra in alto a sinistra lo scontro tra Esclados e il protagonista e, nella stessa sezione, il successivo momento in cui il cavallo di

Yvain viene tagliato a metà dalla porta di ferro situata all'entrata nel castello dell'avversario. A fianco a questa c'è l'incontro con Laudine, la quale, nella sezione in alto a destra, è dipinta nell'atto di parlare al cavaliere, infatti, è raffigurata con la mano parlante.¹³⁰ La torre al margine dell'immagine rappresenta, poi, la testa di Yvain che si è nascosto per guardare gli eventi che si succederanno, diventando un elemento di connessione tra questa miniatura e la successiva di fol. 72v.

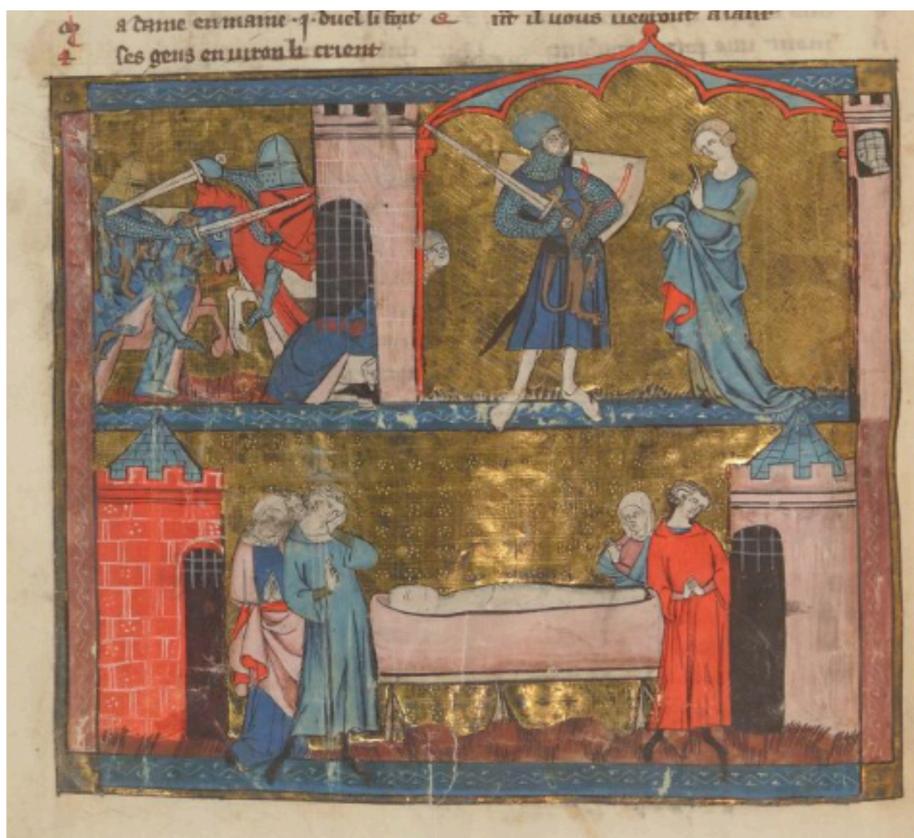


Illustrazione 5: Yvain combatte Esclados; Lunete parla a Yvain; Lutto per la morte di Esclados. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 69v.

L'ultima scena raffigurata, che ricopre l'intera sezione inferiore, mostra il corpo morto di Esclados e la gente riunita intorno a esso, compresa la bella Laudine, la quale, da notare, è vestita di rosso. Non si tratta, a mio avviso, di una coincidenza, bensì di un modo per collegare visivamente la donna al proprio marito e far risaltare i due personaggi rispetto agli altri raffigurati. Il colore rosso,

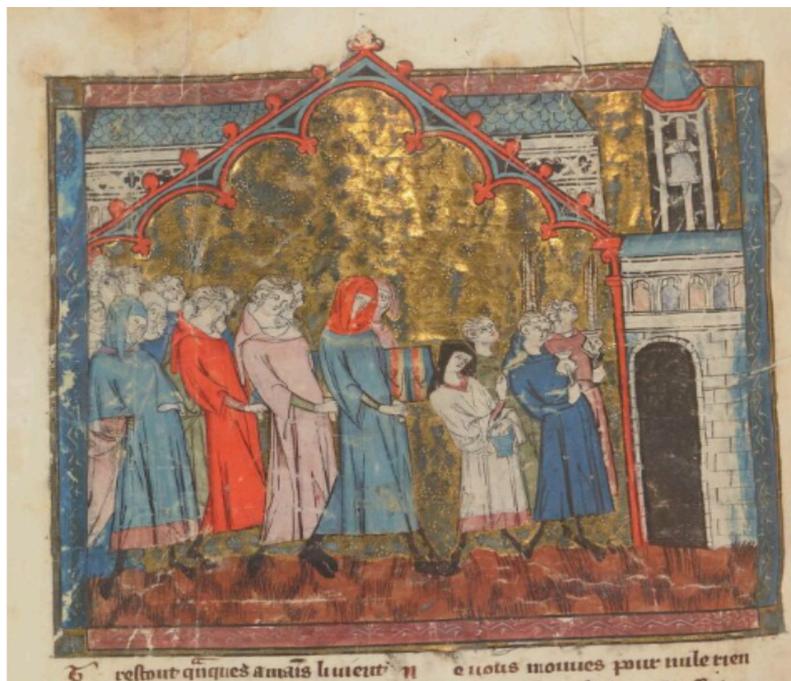
¹³⁰ Frugoni 2010, pp. 68-69.

essendo presente nel nome di Esclados, diventa così un elemento di connessione che li identifica, infatti, Laudine è sempre vestita di rosso nelle miniature che la ritraggono. Tutte e tre le scene mostrano una forte attinenza alla descrizione dei fatti presente nel testo, pertanto, come sostiene Laurence Harf-Lancner, «la fidélité de l'image au texte atteste que le peintre connaît parfaitement le texte au obéit à des directives précises».¹³¹

Direttamente legata a questa illustrazione, vi è quella rappresentante la processione, con Yvain che assiste alla scena dalla piccola finestra della torre. L'immagine segue attentamente quanto narrato da Chrétien:¹³²

L'eve beneoite, et les croiz,
Et li cierge aloient avant
Avoec les dames d'un covant,
Et li texte, et li ancensier,
Et li cleric, qui sont despanssier
De ferire la haute despanse.

L'acqua benedetta, le croci
e le candele stavano davanti
con le religiose di un convento,
poi venivano i testi, gli incensieri
e i preti che hanno il compito
di dispensare l'ultima assoluzione.



*Illustrazione 6: Processione funebre per la morte di Esclados.
Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 72v.*

¹³¹ Harf-Lancner 2017, p. 12.

¹³² Gambino 2011, pp.144-147 (vv. 1164-1169).

Si individua ancora una volta Laudine, vestita di rosso, e i personaggi elencati da Chrétien nel testo. L'immagine si colloca dopo il v. 1298, quindi immediatamente dopo che Yvain è stato sistemato a una finestra dalla quale vede Laudine lamentarsi per la morte del marito. La miniatura non è, dunque, a differenza di quelle precedenti, collocata esattamente in corrispondenza della scena contenuta, bensì dopo che la processione si è già conclusa e si apre il nuovo capitolo dell'amore di Yvain per Laudine e della conquista di quest'ultima grazie alla mediazione di Lunete.



Illustrazione 7: Yvain combatte e vince Keu. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 80v.

Divenuto ora il nuovo protettore della fonte attraverso il matrimonio con Laudine, Yvain combatte per la prima volta in questo ruolo contro Keu, come si vede nella miniatura del fol. 80v. Bipartita orizzontalmente, l'immagine mostra,

nella sezione superiore, lo scontro tra Keu e Yvain, sempre adornato da vesti riportanti l'emblema del leone, mentre nella scena in basso raffigura Keu sconfitto e disteso a terra e il protagonista, appropriatosi del cavallo dell'avversario, nell'atto di raggiungere re Artù e gli altri cavalieri per restituirglielo. La miniatura si colloca immediatamente sotto i vv. 2263-2278 (ed. Gambino), che racchiudono la conclusione dello scontro e la restituzione del cavallo di Keu al re. Vi è, dunque, una precisa associazione tra testo e immagine e una fedeltà anche nella riproduzione della scena.

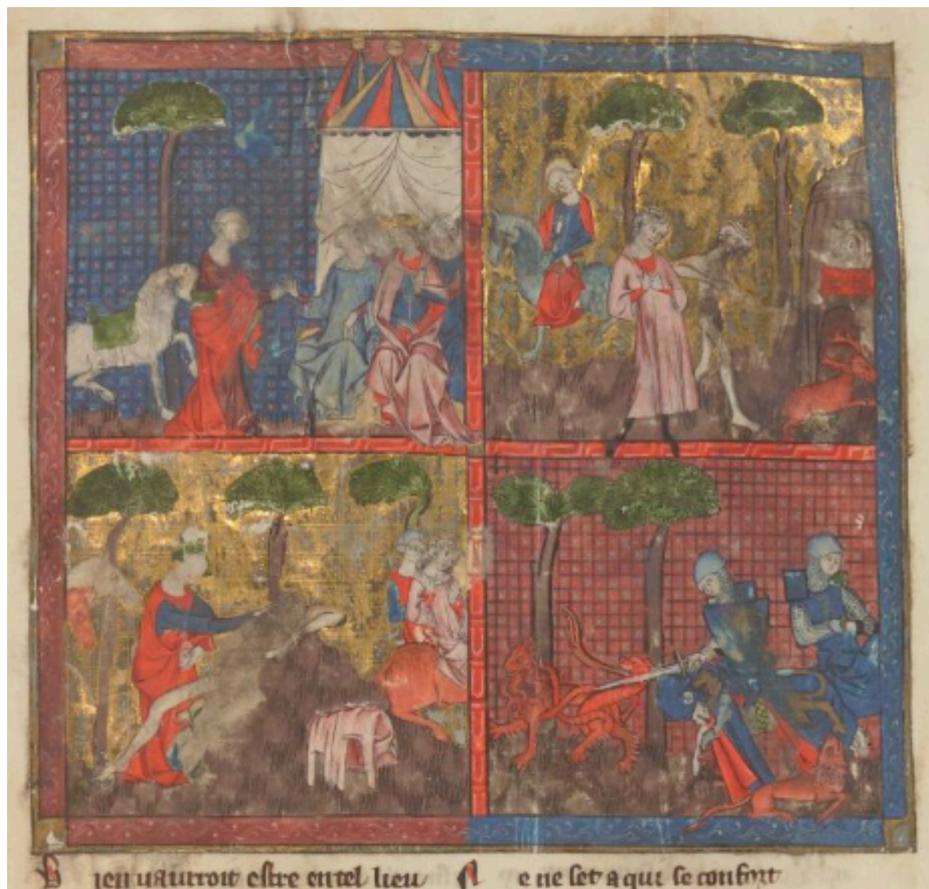


Illustrazione 8: La messaggera di Laudine rimprovera Yvain; La follia di Yvain; La guarigione di Yvain; Il salvataggio del leone. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 85r.

Il manoscritto propone a questo punto un'altra miniatura, la prima e unica a raffigurare ben quattro episodi in una sola grande immagine compartimentata. Le scene rappresentano in modo preciso, a mio avviso, l'iter evolutivo del

personaggio, evidenziando le esatte tappe riguardanti la sua rinascita a livello identitario. La miniatura condensa, dunque, nei quattro episodi raffigurati, la crisi di Yvain, seguita dalla sua follia, durante la quale abbandona la vecchia identità per rinnovarsi e diventare, in seguito alla guarigione rappresentata nella terza scena, il cavaliere giusto e valoroso dell'ultimo episodio, che salva il leone e, insieme a questo, dà a sé stesso la possibilità di intraprendere il cammino che lo porterà al ruolo di cavaliere cristiano. La collocazione della miniatura avviene immediatamente prima dei vv. 2785-2800 (ed. Gambino) e quindi precede la descrizione della disperazione di Yvain e la sua fuga nella foresta. Ritengo che ciò permetta di scandire meglio il percorso evolutivo del cavaliere, evidenziando da un lato, il motore scatenante, quindi i rimproveri della damigella di Laudine, e poi dall'altro, le successive tappe dell'iter per la costruzione della nuova identità. Tale posizione della miniatura contribuisce a sostenere l'obiettivo del miniatore di focalizzarsi sulla questione identitaria, inserendo l'immagine proprio all'inizio del percorso evolutivo, il quale culmina con il salvataggio del leone, momento in cui l'identità del personaggio viene definitivamente rinnovata attraverso l'associazione di Yvain ai valori e al simbolo del leone, tanto da influenzare l'adozione del soprannome di Cavaliere del leone. Il nuovo compagno di Yvain viene rappresentato di profilo, come tutti i leoni buoni secondo l'iconografia del tempo e analizzata precedentemente, e con la criniera. Il suo rivale, invece, è un lungo serpente dalla pelle striata, che avvolge con la coda l'intero corpo del leone, esclusa la testa, mentre sputa una lunga fiamma di fuoco dalla bocca.

A proposito di questa miniatura, la studiosa Nancy Black sottolinea la presenza di due contrasti: il primo, tra la scena del rimprovero e quella della guarigione, che mostrano come «women [...] have power both to drive Yvain to madness and to cure that madness»,¹³³ e il secondo, tra la scena della follia e ancora una volta della guarigione, le quali evidenziano, attraverso la presenza-assenza dei vestiti, come Yvain perda e successivamente riacquisti il senno.

La miniatura successiva condensa nuovamente tre episodi differenti, ma questa volta il legame tra le scene è particolare, in quanto riproduce visivamente

133 Black 1993, p. 67.

l'*entrelacement* narrativo operato da Chrétien nel romanzo. La prima immagine mostra, infatti, l'incontro tra Yvain e Lunete, quando il cavaliere le promette di tornare il giorno dopo per salvarla, a seguire, è inserito lo scontro del protagonista con Harpin, e alla fine il salvataggio di Lunete, che occupa tutta la sezione inferiore e mostra tre diversi momenti a sua volta: l'arrivo di Yvain, lo scontro e l'aiuto del leone e Lunete, salva, accolta dalle altre donne della corte. La miniatura permette, a mio parere, di instaurare un collegamento con quella precedente, in quanto evidenzia cosa implichi adesso la nuova identità del cavaliere. Infatti, dopo la sua guarigione grazie all'intervento di una donna, ora è Yvain a offrire il proprio aiuto a un personaggio femminile in difficoltà, non solo, inserendo sia il momento della promessa, sia quello dell'effettivo soccorso, ritengo che la miniatura sottolinei anche come il protagonista sia riuscito a rispettare la scadenza per il salvataggio di Lunete, elemento fondamentale per la sua rinascita come cavaliere nuovamente degno dell'amore di Laudine.



Illustrazione 9: Yvain parla con Lunete; Yvain combatte contro Harpin; Yvain salva Lunete. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 90r.

Inoltre, altro punto di contatto con il gruppo di immagini precedente è costituito dalla presenza del leone nel combattimento contro i tre avversari, che mette in evidenza come l'animale sia diventato il compagno inseparabile di Yvain, tanto che il protagonista sostiene «Qu'il est a moi, et je a lui. (Lui è mio, io sono suo)».¹³⁴ Nancy Black sottolinea nel suo lavoro di ricerca come questa miniatura costituisca anche un collegamento con quella di fol. 69v (Illustrazione 5), che mostra il salvataggio di Yvain da parte di Lunete. In questo modo, mettendo a confronto le due immagini, si può evidenziare un'inversione dei ruoli, essendo il cavaliere, questa volta, a salvare la damigella di Laudine, ricambiando così anche l'aiuto e il supporto di Lunete nei suoi confronti.

Per quanto riguarda la scena dello scontro con Harpin, questa non è del tutto fedele al testo, infatti, Chrétien descrive l'attacco del gigante nel seguente modo: «Et li jaianz li vint le cors / De l'autre part a tot son pel. (Il gigante si avventò su di lui / dall'altra parte con il palo)».¹³⁵ Inoltre, la miniatura mostra «the giant Harpins *à cheval*, a fact neither implied nor stated in the text of the poem».¹³⁶ Tali discordanze evidenziano una non attenta lettura, o addirittura un'incomprensione, del testo oppure un certo margine di libertà che il miniatore si è concesso, non rispettando, però, di fatto, la versione contenuta nei versi di Chrétien e fornendo, a mio avviso, anche un'immagine errata del gigante, il quale viene in questo modo nobilitato, trovandosi a combattere a cavallo e armato di spada, come se si trattasse di un cavaliere. Invece, la descrizione del testo punta a evidenziare, al contrario, la sua natura barbarica e violenta, connessa anche all'utilizzo di uno strumento brutale e primitivo come il palo. La miniatura è collocata prima dei vv. 3367-3384 (ed. Gambino) e la sua posizione risulta un po' meno pertinente rispetto alle precedenti. Essa si trova, infatti, in corrispondenza del momento narrativo che racconta l'uccisione del serpente, quindi anticipando di molto entrambi gli episodi illustrati. La scelta per questa collocazione considero possa essere forse giustificata dalla volontà di avvicinare questo gruppo di immagini al precedente, essendovi in relazione diretta, come già spiegato. In

134 Gambino 2011, pp.534-535 (v. 6469).

135 *Ivi*, pp. 370-371 (vv. 4199-4200).

136 McGrath 1963, p. 588.

questo modo, è più facile per il lettore avere ancora chiari in mente gli elementi della miniatura precedente, i quali, dunque, possono essere messi in contatto con i nuovi acquisiti dalla presente immagine. Il miniatore sembra, così, preferire una vicinanza visiva, garantendo una migliore connessione tra le due miniature, piuttosto che una pertinenza nella corrispondenza testo-immagine. Per i fruitori del manoscritto che non leggono la storia, tale cambio di posizione è alquanto irrilevante, mentre per il pubblico che legge il racconto questo collocamento risulta inizialmente fuorviante, non avendo i dati necessari per decifrare l'immagine. Inoltre, questa posizione anticipata svela già alcuni episodi del romanzo, in particolar modo il salvataggio di Lunete. Ritengo opportuno sottolineare anche il fatto che, in questo modo, l'*entrelacement* operato da Chrétien, che contribuisce a creare una tensione e una suspense che accompagna il lettore dall'incontro con Lunete e fino al suo soccorso, si perde, in quanto il lettore, dopo aver osservato la miniatura, nel momento in cui si trova di fronte all'episodio della damigella di Laudine sa già come esso finisca, avendolo per l'appunto appreso dall'immagine.

La penultima miniatura contenuta nel BN, fr. 1433 si trova a una distanza considerevole rispetto a quella precedente, comparando solo al fol. 104r. Ancora una volta vengono raffigurati tre momenti della storia. Le prime due sezioni, quella superiore e quella inferiore a sinistra, mostrano rispettivamente l'entrata di Yvain al castello di Mala Ventura e l'incontro con le trecento ragazze schiave e il suo scontro con i due demoni. Si può osservare come, nella seconda sezione, il leone sia prima rinchiuso, così come racconta il romanzo, e solo in seguito partecipa allo scontro. I due demoni sono raffigurati con la pelle rossa, due corna e un'armatura che li ricopre da capo a piedi. A differenza del protagonista, gli avversari brandiscono una sorta di bastone a due punte, anche in questo caso indice della natura malvagia e violenta dei due rivali. La descrizione offerta da Chrétien¹³⁷ nel romanzo è leggermente diversa, evidenziando maggiormente l'aspetto spaventoso e intimidatorio dei demoni, ai quali la miniatura offre, invece, un aspetto più umano, ad eccezione delle corna, unico vero tratto demoniaco.

137 Gambino 2011, pp. 464-467 (vv.5514-5524).

A tant vienent, hideus et noir
 Amedui li fil au netun.
 N'i a nul d'aus deus qui n'ait
 un
 Baston cornu de cornelier,
 Qu'il orent fez aparellier
 De cuivre, et puis lier
 d'archal.
 Des les espales contrevail
 Furent armé jusqu'aus
 genolz,
 Mes les chiés orent et les
 volz
 Desarmez, et les james nues,
 Qui n'estoient mie menues.

Intanto giunsero, orribili e
 neri,
 i due figli di demonio,
 Entrambi impugnarono
 un bastone biforcuto di
 corniolo,
 che avevano fatto rinforzare
 di rame e poi legare di
 oricalco.
 Un'armatura li proteggeva
 dalle spalle in giù fino ai
 ginocchi,
 ma avevano la testa e il volto
 scoperti, e le gambe nude,
 che non erano certo gracili.



Illustrazione 10: Yvain e la Damigella entrano nel castello di Mala Ventura; Yvain combatte contro i demoni; Yvain lotta e si riconcilia con Gauvain. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol. 104r.

Si tratta di una miniatura che racchiude le ultime tappe del percorso di Yvain. Innanzitutto, è di rilevante importanza il salvataggio delle trecento ragazze ridotte in condizioni misere e costrette alla schiavitù, atto che porta su un livello superiore l'altruismo e il soccorso del cavaliere. A questo si aggiunge l'aiuto offerto alla sorella minore per salvaguardare la propria eredità, anch'esso carico di grandi valori, *in primis* la giustizia. In questo modo, il protagonista «moves from the repayment of personal debt (to Lunete) to engagement in social conflicts involving more abstract issues of justice».¹³⁸

Un elemento interessante è, a mio avviso, il cambio di colore nella rappresentazione di Yvain, fino a ora raffigurato con vesti blu. Il rosso utilizzato per caratterizzare la sua comparsa in questa unica miniatura, infatti anche nella successiva torna ad adottare il colore blu, può forse indicare che, con queste ultime due prove, il cavaliere è finalmente degno dell'amore dell'amata Laudine, identificata in tutte le miniature dal colore rosso.

L'ultima immagine che adorna il manoscritto occupa un'intera pagina e si trova dopo la fine del romanzo, costituendo la vera e propria chiusura della storia. Bipartita orizzontalmente, la miniatura mostra, in alto, il ritorno di Yvain e Lunete al castello, accompagnati dal leone e, sempre nella stessa sezione, a destra, Laudine alla porta del castello e Yvain inginocchiato davanti all'amata, mentre Lunete rivela la sua identità. Per questa prima parte, l'immagine è fedele al testo di Chrétien, mentre per quanto riguarda la sezione inferiore, essa aggiunge degli elementi non presenti e solo ipotizzati dal miniatore e dal lettore della storia, ovvero «both courtship preceding the lovemaking [...] and then the naked lovers in bed».¹³⁹ Ritengo opportuno considerare questo uno dei momenti in cui il dialogo testo-immagine acquista una valenza sorprendente, permettendo alla miniatura di diventare un'estensione visuale del testo narrato, ovvero una sorta di epilogo immaginato, che, però, non è realizzato a parole, bensì tramite la raffigurazione delle probabili vicende successive. Inoltre, come sostiene anche la studiosa Nancy Black, tale rappresentazione dell'aspetto sessuale insito nella riconciliazione della coppia, è in linea con la concezione del matrimonio sostenuta

138 Black 1993, p. 69.

139 *Ivi*, pp. 69-70.

da Chrétien, che considera l'espressione carnale una forma lecita dell'amore coniugale, idea che emerge anche dagli altri suoi romanzi.



*Illustrazione 11: Yvain, Lunete e il leone raggiungono il castello di Laudine;
Riconciliazione di Yvain e Laudine. Bibliothèque Nationale, MS français 1433, fol.
118r.*

Le miniature racchiuse nel manoscritto BN, fr. 1433 sono caratterizzate, oltre che dalla già menzionata predilezione per la giustapposizione di scene ed episodi, raccolti in immagini compartimentate attraverso l'inserimento di cornici divisorie, anche da una scelta precisa di colori. In particolare, si può notare che tutte le miniature presentano una prevalenza del blu e del rosso, colore, quest'ultimo, che si ritrova anche nelle iniziali di ogni verso. Il blu viene utilizzato sia per le vesti dei personaggi, sia per le armature dei cavalieri e dei cavalli, nonché per elementi architettonici, quali i tetti di torri e castelli, alcune arcate e muri esterni. Il colore rosso è anch'esso presente nei medesimi elementi e si

contende, insieme al blu, la funzione di sfondo per alcune delle scene raffigurate. Oltre a questi due colori, emergono nelle rappresentazioni di questo manoscritto anche il verde della vegetazione, composta principalmente da alberi e, alcune volte, da distese d'erba sulle quali i personaggi camminano, e il marrone della terra e dei tronchi. Infine, non poche miniature presentano, in una delle scene racchiuse o addirittura in tutte, uno sfondo dorato, come ad esempio nell'Illustrazione 5, la quale immerge tutti e tre gli episodi illustrati nell'immobilità di uno sfondo color oro, che contribuisce a far risaltare ancora di più i colori accesi del rosso e del blu. Per quel che concerne le dimensioni, invece, tutte le immagini si distinguono per una larghezza di due colonne circa, a eccezione, ovviamente, della lettera iniziale miniata di fol. 61r, la quale presenta un'altezza di undici versi e una larghezza leggermente superiore alla metà di una colonna. Per quanto riguarda la datazione, le miniature risalgono al medesimo periodo di allestimento del codice, essendo ricondotte al XIV secolo, come il manoscritto stesso, che risale ai primi decenni del medesimo secolo. Infine, il luogo di produzione e realizzazione delle immagini è riconducibile agli atelier attivi nel nord della Francia.¹⁴⁰

Oltre a queste considerazioni di carattere tecnico, è opportuno sottolineare che le miniature del BN, fr. 1433 illustrano un numero considerevole di episodi, abbracciando tutti gli eventi di svolta del racconto e anche altri meno significativi, come quella del fol. 67v. (Illustrazione 4). L'attenzione alla questione identitaria è sicuramente un elemento presente, come già sottolineato, ma, oltre a questo, si riscontra anche una particolare focalizzazione sulle figure femminili, ampiamente raffigurate e più di una volta protagoniste dell'immagine. Per questa marcata presenza del ruolo delle donne, Nancy Black parla nel suo lavoro di ricerca di "gender relationships" e, in quest'ottica, anche la figlia del valvassore, primo personaggio femminile che compare nelle miniature, acquista una valenza differente, diventando una delle numerose donne che segnano il cammino di evoluzione del protagonista, offrendo direttamente o indirettamente il proprio aiuto e supporto oppure essendo un personaggio da soccorrere, permettendo così

140 *Catalogue de la Bibliothèque Nationale de France: archives et manuscrits* – <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>

all'eroe di maturare e di completare il proprio perfezionamento nel senso di un vero cavaliere, non solo valoroso nelle armi, ma anche degno d'amore e, soprattutto, espressione egli stesso di un amore-*caritas*, che lo porta a offrire, gratuitamente, il proprio aiuto a chi si trova in difficoltà.

3.3 Manoscritto Garrett 125: una nuova prospettiva

Il secondo manoscritto a noi pervenuto contenente il romanzo dello *Chevalier au lion* arricchito da miniature è il Garrett 125. Per quanto riguarda la datazione, questo codice è precedente al BN, fr. 1433, risalendo all'ultimo quarto del XIII secolo. Come già specificato, questo, a differenza del manoscritto della Bibliothèque Nationale, non presenta mai condensati più di un episodio, concentrandosi esclusivamente sulla raffigurazione di un unico evento. Pertanto, mentre da un lato, il numero degli episodi rappresentati diminuisce drasticamente, dall'altro, ciò contribuisce a una scelta più mirata degli eventi da evidenziare iconograficamente, mettendo in atto una precisa strategia di selezione e prediligendo una determinata linea di lettura che, come già anticipato, si presenta differente rispetto a quella adottata dal manoscritto BN, fr. 1433.

Come nel caso del precedente codice analizzato, anche il Garrett 125 apre la sezione dell'*Yvain* con un'iniziale istoriata. Si tratta di una "A", che ospita al suo interno una delle primissime scene che il lettore incontra, ovvero quella di Calogrenant, «qui lor a comancié un conte, / non de s'annor, mes de sa honte. (Che aveva cominciato una storia / che non gli faceva certo onore.)». ¹⁴¹ Il racconto della sfortunata *aventure* vissuta da Calogrenant, rappresentato sulla sinistra, è interrotto dall'arrivo della regina Ginevra, raffigurata a destra, mentre al centro è presente Keu, «whose expressive, scorning face rivets our attention on this initial moment of conflict in the romance». ¹⁴²

Come sostiene lo studioso James Rushing, però, se tale miniatura è inserita

¹⁴¹ Gambino 2011, pp. 50-51 (vv. 59-60).

¹⁴² Black 1993, p. 44.

nel più ampio discorso che vede contrapposti i lettori della storia e i semplici osservatori delle immagini, tale scena è difficilmente identificabile con il momento del racconto di una storia. Infatti, «for the ignorant viewer, is clearly that knights and a lady are talking at court»,¹⁴³ una scena che introduce l'osservatore nel mondo arturiano, senza però fornirgli particolari dettagli utili all'individuazione di specifici personaggi, essendo condensati in un singolo spazio ridotto i membri di un'intera corte.

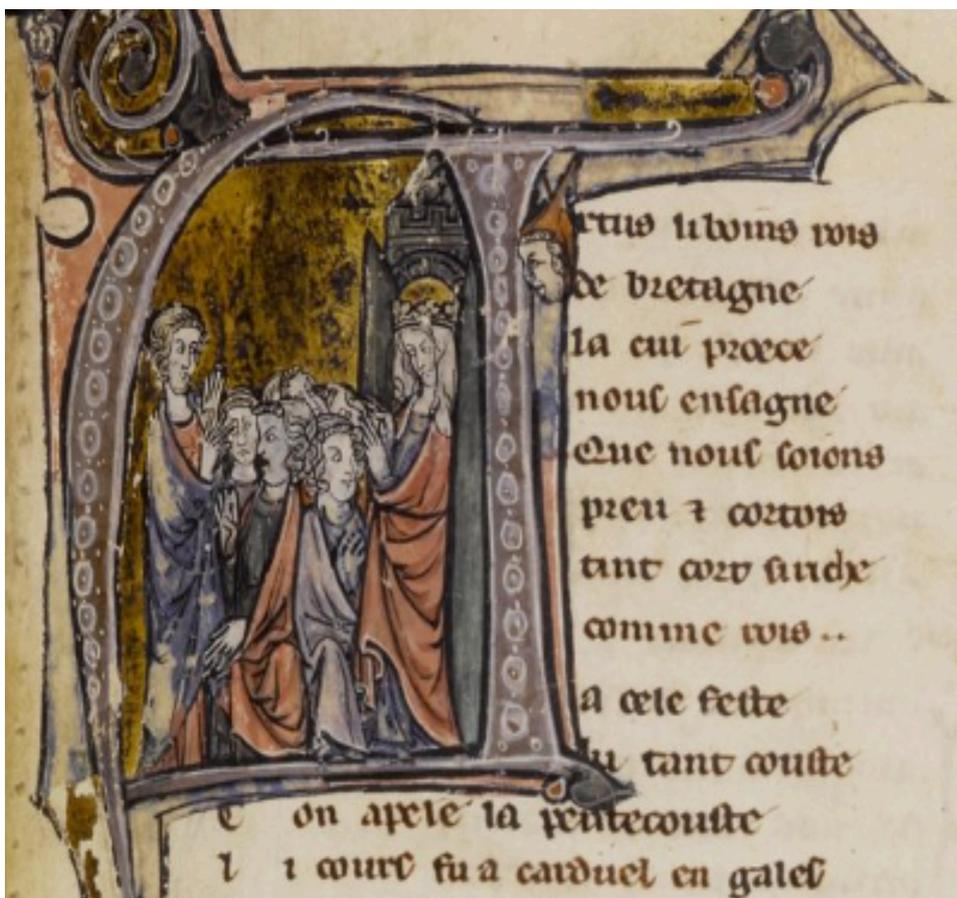


Illustrazione 12: Calogrenant racconta la sua storia. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 40r.

A differenza del manoscritto BN, fr. 1433, che si apre con una lettera istoriata dal carattere generico, nel Garrett 125 la prima miniatura si trova a ricoprire due funzioni differenti: per il lettore, essa introduce direttamente nel vivo

¹⁴³ Rushing 1991, p. 46.

degli episodi narrati, per l'osservatore, la lettera istoriata acquista un carattere generale, simile a quello dell'iniziale del manoscritto francese, comunicando semplicemente il contesto della corte arturiana.



Il manoscritto Garrett 125 tace, a livello visivo, tutti gli episodi presenti tra la scena del prologo e quella del matrimonio di Yvain con Laudine. Quindi, a

differenza ancora una volta del BN, fr 1433, non è presente né lo scontro di Calogrenant prima e di Yvain dopo con Esclados le Ros, personaggio che, di fatto, non compare mai nel Garrett 125, né viene riservato spazio al lutto e alla processione per la sua morte. I semplici osservatori, dunque, ritrovano, dopo la scena che li ha introdotti nel mondo cortese e arturiano, direttamente la celebrazione di un matrimonio, identificabile dal fatto che «Laudine's right hand joins Yvain's right hand in a pledge of faith».¹⁴⁴ Questo gesto è ben riconoscibile agli occhi del pubblico medievale, che con ogni probabilità associa il libro tenuto da Laudine nella mano destra con la Bibbia, importante per sancire la sacralità e la solennità della cerimonia. Tale miniatura mette in evidenza come, di fatto, l'obiettivo del miniatore sia stato quello di omettere volontariamente gli eventi precedenti per meglio risaltare le successive avventure e prove di Yvain. In questa prospettiva, la vera storia inizia, per l'osservatore, in questo punto, con il matrimonio del protagonista, e ciò dimostra una precisa interpretazione della struttura del romanzo. Per il miniatore di Garrett 125, il racconto è decisamente bipartito, con una prima parte che si conclude con le nozze di Yvain e Laudine e una seconda parte che racchiude le successive avventure dell'eroe. La prima sezione presenta un'iniziale istoriata, «a visual prologue to Part One»,¹⁴⁵ e una miniatura del matrimonio, mentre la seconda sezione raffigura, in cinque immagini, i cinque episodi di scontro che Yvain affronta nel racconto. Nessuna miniatura è, inoltre, riservata alla rappresentazione della riconciliazione della coppia, essendo inserita come conclusiva la raffigurazione del duello tra il protagonista e Gauvain. Dunque, tenendo conto di questa prospettiva,

the pictorial narrative evidences no interest in a conclusion, and since the beginning has not created any tensions demanding resolution, there is no need for closure. The series of adventures could be continued indefinitely, it seems;¹⁴⁶

144 Black 1993, pp. 46-49.

145 *Ivi*, p. 46.

146 Rushing 1991, p. 49.

L'adozione di una visione bipartita del romanzo apre una questione ancora oggi molto dibattuta, riguardante, per l'appunto, la struttura dell'opera dello *Chevalier au lion*. Gli studiosi si trovano divisi tra due scuole di pensiero, più precisamente, tra chi ritiene che il romanzo presenti una struttura bipartita, esattamente come il miniatore di Garrett 125, e chi, invece, considera l'*Yvain* una storia tripartita (eventi che conducono al matrimonio, crisi della coppia, eventi che conducono alla riconciliazione). Dopo aver letto diversi studi a proposito, mi sono convinta che la posizione di Z. P. Zaddy proponga un'interessante e motivata soluzione a queste opinioni contrastanti. In seguito a un'analisi attenta dei vari episodi racchiusi nel romanzo, la studiosa sostiene che:

Yvain proves to be thematically bipartite. [...] it is organized into two self-contained narratives of unequal length: 'The Winning of Laudine' (2475 lines) and 'The Estrangement and Reconciliation of the Lovers' (4343 lines).¹⁴⁷

Dunque, una bipartizione è effettivamente rilevata, ma essa riguarda un preciso livello, quello tematico, mentre per quanto concerne la struttura, il romanzo dello *Chevalier au lion* presenta una tripartizione, scandita da alcune fratture a livello temporale. Tra la prima e la seconda sezione, vi è, infatti, un salto temporale, ovvero tra la separazione di Yvain da Laudine e il momento di rimprovero da parte della messaggera di quest'ultima, che si presenta dopo che è trascorso più di un anno dalla dipartita del cavaliere. Tra la seconda e la terza sezione, poi, la frattura temporale interessa diversamente il racconto. Infatti, dopo che, guarito dalle ferite provocategli durante lo scontro contro i tre accusatori di Lunete, Yvain raggiunge la dimora di un signore che può dargli alloggio, la storia inserisce un evento nuovo, leggermente precedente a quello appena narrato e introdotto da «Mes dedanz ce fu avenu [...] (Ma nel frattempo accadde [...])».¹⁴⁸ Da questo verso in poi vengono raccontate le vicende che portano la sorella minore dei Nera Spina a trovare Yvain e, dunque, la terza sezione del romanzo

147 Zaddy 1970, pp. 532-533.

148 Gambino 2011, pp. 404-405 (v. 4703).

racchiude proprio l'aiuto offerto dal cavaliere nei confronti della giovane e contro la sorella maggiore di quest'ultima e Gauvain, combinato con l'episodio del castello di Mala Ventura, inserito con la tecnica dell'*entrelacement*, nonché la riconciliazione tra Yvain e Laudine.¹⁴⁹

Riprendendo le miniature del manoscritto Garrett 125, a questo punto la terza immagine introduce il lettore nella seconda parte del romanzo, almeno per quanto riguarda il livello tematico, nonché la percezione stessa del miniatore. In questa sezione, l'artista «dramatizes five exciting moments in battles»,¹⁵⁰ gli stessi scontri presentati anche nelle miniature del BN, fr 1433, all'interno del quale, tuttavia, è ciò costituisce, a mio avviso, una delle maggiori differenze tra le due tipologie di raffigurazione, vengono spesso dipinti più momenti di un medesimo evento, dando l'idea di una successione e di un'azione in fieri. Il Garrett 125, invece, mostra gli episodi sempre statici, al pari di una fotografia che cattura un unico e preciso istante, senza includere, a livello visivo, né la resa del movimento né il dato temporale. Quindi, se da un lato le immagini del manoscritto di Princeton sono qualitativamente superiori a quelle del BN, fr. 1433, tuttavia ritengo manchino di alcuni elementi essenziali per conferire maggiore dinamicità alle scene e per ampliare l'arco temporale degli eventi. Un ulteriore dato da sottolineare è il fatto che, in questa sezione, le miniature sono collocate sulla pagina che precede quella contenente il testo che descrive la scena di scontro illustrata. Inoltre, le parole che seguono l'immagine contengono sempre una lettera iniziale decorata, che attira l'occhio del lettore indirizzandolo verso il testo che racconta esattamente quanto anticipato dalla miniatura stessa. Una strategia che considero contribuisca a creare un forte legame testo-immagine, sia attraverso la creazione di una connessione visiva, mediante l'utilizzo dell'iniziale miniata che, trovandosi così vicina alla miniatura, sembra essere quasi una sua estensione, sia tramite l'accostamento dell'immagine nelle immediate vicinanze del testo, creando un collegamento diretto tra quanto si è appena visto e quanto si sta per leggere.

149 Per approfondire l'argomento cfr. Brody 2001, che offre una particolare lettura degli episodi del romanzo, interpretati come scontri contro aspetti della psiche stessa del protagonista, e che contesta in alcuni punti considerazioni presenti in Zaddy 1970.

150 Black 1993, p. 49.

A questo proposito, la tabella creata dallo studioso James Rushing può offrire maggiore chiarezza sulla disposizione delle miniature in rapporto ai versi che descrivono l'evento, nonché all'intero segmento narrativo. In questa tabella sono state incluse solamente le sei miniature, a partire dal matrimonio di Yvain, dunque è assente il riferimento all'iniziale istoriata.

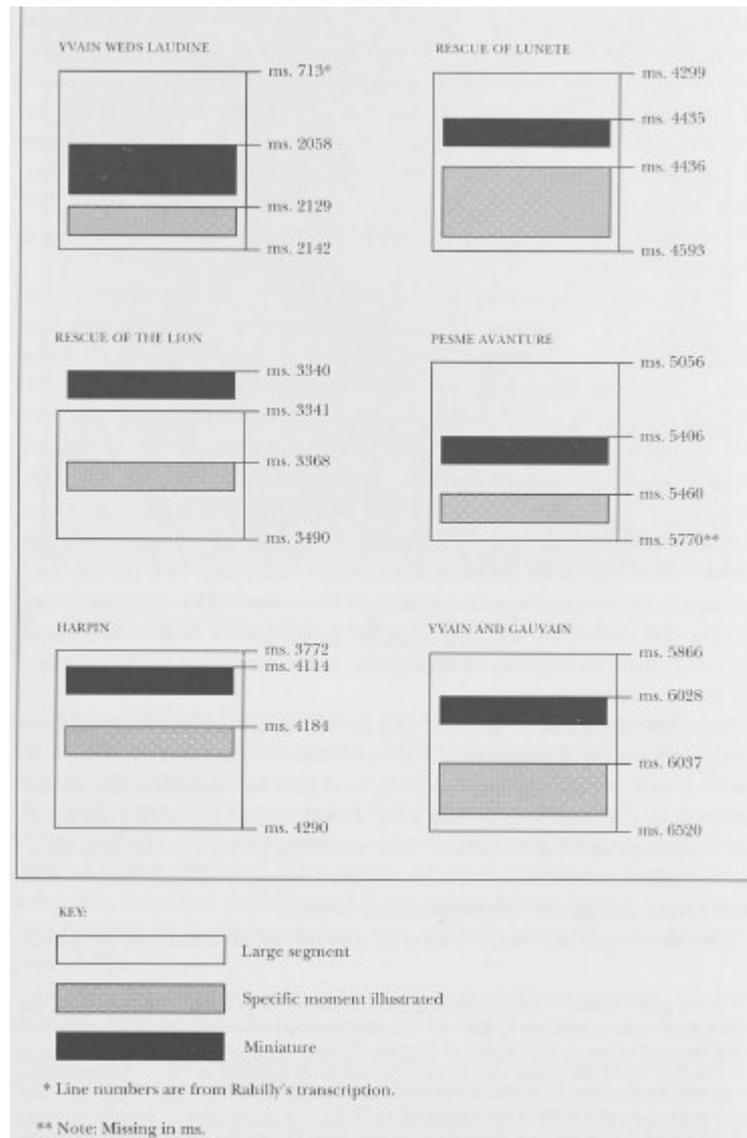


Tabella 1: Posizione delle miniature nel MS Garrett 125, Rushing 1991.

La prima immagine, che apre la serie di avventure, è anche una delle più importanti, ovvero il salvataggio del leone da parte di Yvain. La scena

rappresentata è proprio quella centrale, in cui l'eroe, armato di spada, si avventa sul serpente per ucciderlo. Quest'ultimo è mostrato nell'atto di mordere la coda del leone, il quale, dipinto con la bocca aperta, emette «un cri mout doleureus et haut (un grido di dolore penetrante)».¹⁵¹ Per conferire un aspetto più dinamico alla miniatura, di fatto estremamente fotografica, il miniatore adotta una tecnica che prevede di lasciar emergere, fuori dalla cornice, parti del disegno. In questo caso, la coda e le zampe posteriori del cavallo di Yvain si estendono oltre il margine della miniatura, «as the knight seems to spring into the frame to rescue the lion in distress».¹⁵²



Illustrazione 14: Il salvataggio del leone da parte di Yvain. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 37r.

¹⁵¹ Gambino 2011, pp. 306-307 (v. 3346).

¹⁵² Black 1993, p. 49.

La scena del salvataggio del leone, con la simbologia a essa annessa, sembra, all'interno del manoscritto Garrett, meno potente, in quanto viene a mancare un aspetto fondamentale, quello della crisi e della successiva rinascita identitaria del protagonista, la quale ha uno dei suoi punti di svolta proprio nella decisione di soccorrere il leone anziché il serpente e che, in questa selezione delle scene da illustrare, si perde. La questione dell'identità emerge, a mio avviso, in maniera più superficiale, essendo chiamata in causa, di fatto, solo con l'associazione della figura del leone a quella di Yvain. Questo elemento permette di evidenziare la connessione tra l'animale e il nuovo Cavaliere del leone, ma non è sufficiente a rendere il complesso percorso evolutivo che il personaggio percorre. In questo modo, con l'omissione sia dell'episodio della messaggera di Laudine, che trasforma in parole le accuse che già Yvain sta maturando dentro la propria coscienza, sia dell'episodio della follia e della successiva guarigione, essenziali per il processo di rinnovamento identitario del protagonista, «the program of illuminations pushes the reader towards an unproblematic understanding of Yvain's adventures as representative of knightly behavior».¹⁵³

La miniatura del salvataggio del leone, oltre a proporre una riflessione sull'atto del soccorso, racchiude in sé anche una netta opposizione, che contraddistingue da ora in poi tutte le immagini raffigurate nel Garrett 125 per il romanzo dell'*Yvain*, ovvero l'eterno e intramontabile conflitto tra bene e male, tra ciò che è nobile, giusto e buono e ciò che è, invece, malvagio, simbolo e, a volte addirittura incarnazione, del diavolo. La seconda miniatura di questa sezione dell'opera rappresenta iconograficamente lo scontro tra il protagonista, aiutato dal fedele compagno, e il gigante Harpin. Dal punto di vista della composizione dell'immagine, ritengo opportuno portare l'attenzione su come questa acquisti uno sviluppo verticale, dato principalmente dalla posizione centrale del gigante che svetta sull'eroe a cavallo e sul leone, due figure che, di fatto, per compensare la grandezza dell'avversario, si spingono verso l'alto: il cavallo di Yvain si alza sulle zampe posteriori, il cavaliere sembra quasi sollevarsi dalla sella e il leone si erge anch'esso sulle zampe posteriori.

153 Rushing 1991, p. 43.



Illustrazione 15: Yvain e il leone combattono contro il gigante Harpin. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 56v.

Questo movimento verso l'alto è arricchito, a mio avviso, da un successivo andamento che prosegue, invece, verso il basso. Questo effetto è creato dalla spada di Yvain, rafforzata nella sua posizione dalla perfetta simmetria con il palo di Harpin, la quale trasmette un senso di movimento che procede dall'alto verso il basso, più precisamente verso il petto del gigante, come descritto anche nel testo di Chrétien, rispetto al quale la miniatura è molto fedele: «Ferir le va enmi le piz

(Lo colpì in mezzo al petto)».¹⁵⁴ In questo modo, l'immagine, di per sé estremamente statica, acquista una certa dinamicità, proponendo un innalzamento dello sguardo dell'osservatore, che dal basso percorre le figure fino al punto alto della miniatura, nel quale si concentra anche l'azione, e una successiva discesa dell'occhio sul punto esatto al quale la punta della spada mira. Ancora una volta, inoltre, l'immagine lascia fuoriuscire dalla cornice elementi della scena, in questo caso la coda del cavallo e del leone, che, tuttavia, non hanno un preciso ruolo come nella miniatura del fol. 37r.

A differenza del manoscritto BN, fr. 1433, che raffigura la medesima scena, il miniatore di Princeton si scopre più attento, mostrando il gigante munito di un palo e non a cavallo, rimanendo, dunque, più fedele al testo di Chrétien. Tuttavia, un elemento che in questo caso manca, e che è presente, invece, nel manoscritto francese, è costituito dal nano, «a point of no small importance that seems to have evaded the vigilance of the Princeton miniaturist».¹⁵⁵

La carrellata di scontri e battaglie proposta dal manoscritto di Princeton continua con la raffigurazione della lotta di Yvain con i tre accusatori di Lunete. A differenza delle due precedenti miniature, questa non si focalizza più sulla rappresentazione di un momento di massima tensione, che preceda, quindi, l'uccisione dell'avversario, bensì dipinge il momento immediatamente precedente allo scontro. Ciò è trasmesso all'osservatore attraverso un elemento che vorrei evidenziare, ovvero la posizione a riposo di Yvain e del leone. Il cavaliere tiene la spada appoggiata alla spalla, anziché rivolta verso il nemico e pronta a colpire. Inoltre, l'eroe è raffigurato dritto sul suo cavallo, a differenza degli avversari che si sporgono in avanti, con i loro cavalli al galoppo, mentre stanno andando all'attacco. Il cavallo di Yvain, invece, è fermo e, allo stesso modo, anche il leone è in una posizione di inattività, anche perché gli è stato ordinato di non intervenire nello scontro. Ancora una volta l'immagine è molto fedele al testo di Chrétien: «Li troy ansamble vers lui poingnent / Et li vint encontre aus le pas / Que desreer ne se vost pas. (I tre galopparono contro di lui, / mentre lui venne loro incontro al passo,

154 Gambino 2011, pp. 370-371 (v. 4196).

155 McGrath 1963, p. 588.

/ perché non voleva precipitarsi)». ¹⁵⁶



Illustrazione 16: Yvain e il leone combattono contro i tre accusatori di Lunete. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 58v.

Questa miniatura, ancora di più rispetto alle precedenti, rende difficile, a un semplice osservatore delle immagini, comprendere chi siano gli avversari del protagonista. Non essendoci il contesto di riferimento, raffigurato invece nel manoscritto BN, fr. 1433, si è portati a individuare lo scontro come una semplice

¹⁵⁶ Gambino 2011, pp. 390-391 (vv. 4478-4480).

lotta tra l'eroe e un gruppo di tre cavalieri nemici, che, tuttavia, dà l'idea di un crescendo nelle difficoltà affrontate dal protagonista, il quale, dopo aver sconfitto un serpente e successivamente un gigante, si scontra ora con ben tre avversari contemporaneamente.



Illustrazione 17: Yvain combatte contro i due demoni. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 26v.

Il manoscritto Garrett 125 propone, in seguito, la lotta di Yvain contro i due demoni del castello di Mala Ventura. In questo caso, a mio avviso, la rappresentazione dei due avversari racchiusa nel BN, fr. 1433 rende con maggiore efficacia il fatto che si tratti di uno scontro con due creature figlie del diavolo, raffigurandole con il viso rosso e le corna. Nella miniatura del Garrett 125, invece, i due rivali sembrano semplici cavalieri armati, con l'eccezione di non reggere una spada, bensì un palo. Anche in questo caso l'immagine del manoscritto francese è più accurata, dipingendo un bastone a due punte, come viene descritto nel testo di Chrétien. Un dato che ritengo opportuno sottolineare è, inoltre, il fatto che, mentre un lettore del romanzo, data anche la collocazione della miniatura, può associare facilmente tale scena a quella dello scontro con i due demoni, ciò non risulta altrettanto semplice per l'osservatore delle immagini, il quale non ha degli elementi iconografici che caratterizzino i due avversari come figli del diavolo. In questo modo, l'andamento di progressivo crescendo messo in atto finora subisce una battuta d'arresto in questo punto, dal momento che l'osservatore non può percepire un aumento nel grado di pericolosità e forza degli avversari di Yvain.

Il momento rappresentato nella miniatura del Garrett 125 è quello finale, infatti, il leone si è già liberato dalla stanza in cui era stato chiuso e assale, insieme al cavaliere, i due demoni i cui corpi «are inclined backwards to signify a defensive stance».¹⁵⁷ Attraverso la raffigurazione di questo preciso punto dell'episodio, il miniatore guida l'attenzione verso il ruolo fondamentale che il leone acquista nel salvataggio di Yvain e nella risoluzione del conflitto, infatti, prima del suo intervento, il protagonista fatica a lottare contro i due avversari, che stanno per sconfiggere il cavaliere. Emerge meglio, inoltre, anche la contrapposizione già vista in precedenza, ovvero tra bene e male, principi guidati dagli opposti sentimenti rispettivamente di amore e di odio. Ritengo che in questa scena tale contrasto raggiunga il suo massimo livello, essendo in gioco quattro figure diametralmente opposte: da un lato Yvain, che sta procedendo sul cammino di un santo laico, e il leone, carico della simbologia cristiana e cristologica che lo caratterizzano come *figura Christi*, e dall'altro lato i due demoni, «deus filz de

157 Black 1993, p. 54.

deable / [...] Que de fame et de netun furent. (due figli del diavolo [...] che sono nati da una donna e un demonio.)».¹⁵⁸



Illustrazione 18: Yvain combatte contro Gauvain. Princeton University Library, MS Garrett 125, fol. 38r.

A chiudere il ciclo di miniature riguardanti l'opera dello *Chevalier au lion* e racchiuse nel manoscritto Garrett 125 è la scena del duello tra due cavalieri arturiani: Yvain e Gauvain. A livello compositivo, l'immagine si presenta perfettamente simmetrica, con le due figure che si spartiscono in egual misura lo spazio. I cavalli dei due combattenti sono, inoltre, raffigurati nella stessa posizione, con i cavalieri nell'atto di colpirsi con la spada. Considero che sia proprio questa struttura lineare e perfettamente bilanciata a conferire maggiore rilievo a due elementi, i quali costituiscono anche una forte differenza rispetto alle immagini precedenti.

¹⁵⁸ Gambino 2011, pp. 444-445 (vv. 5273-5275).

Questa è, infatti, la prima scena in cui lo scudo dell'eroe non presenta più raffigurata la sagoma del leone, oltre a essere anche l'unica in cui l'animale non è rappresentato al fianco di Yvain. Mentre quest'ultimo dettaglio è in perfetta linea con l'episodio narrato da Chrétien, nel quale è esplicita l'assenza del leone nello scontro con Gauvain, il primo, ovvero lo scudo raffigurante ora una generica aquila implica una considerazione in più. Come sostiene la studiosa Nancy Black,

the chief effect of the visual change in Yvain's armor is to impart allegorical significance to the battle, for the names and identities of the embattled knights are not important to the conceptualizer in the narrative event depicted here.¹⁵⁹

L'obiettivo della miniatura è, dunque, quello di conferire un carattere universale allo scontro, riproponendo, così, la medesima situazione presentata a livello narrativo. Infatti, il testo dell'*Yvain*, in corrispondenza di questa scena, sviluppa una digressione di impianto allegorico, trasformando lo scontro tra i due cavalieri in una battaglia tra amore e odio, i due principi che, come già anticipato, rappresentano la fonte principale rispettivamente del bene e del male. L'ottica adottata dal miniatore del Garrett 125, dunque, predilige la messa in scena di elementi contrastanti, come mostrato nelle cinque miniature della seconda sezione, in cui gli attori sono la personificazione della pace e della guerra, della lealtà e della slealtà, della giustizia e dell'ingiustizia. Tale preferenza è riscontrabile anche nella composizione stessa delle miniature, che, con la loro linearità e simmetria, permettono allo sguardo dell'osservatore di percepire proprio queste dinamiche di opposizione.

Le miniature del Garrett 125 sono caratterizzate, oltre che dalla già accennata staticità degli episodi e dalla preferenza di raffigurare singole scene, anche da una predilezione per il colore rosso e blu, scelta condivisa altresì dal miniatore del manoscritto BN, fr. 1433. Questi due colori si riscontrano non solamente nei vestiti dei personaggi, ma anche in elementi esterni, come la

¹⁵⁹ Black 1993, p. 54.

cornice e le decorazioni delle lettere iniziali seguenti immediatamente l'immagine. A questi aspetti si aggiungono

the more obvious similarities common to all of the Arthurian manuscripts of Picard origin (the use of bright colors, faces that are left uncolored, forthright compositions, and a taste for heavy black outlines).¹⁶⁰

L'insieme di elementi decorativi che emerge dalle miniature racchiuse nel manoscritto, estremamente simile agli aspetti caratterizzanti un ampio gruppo di codici di materia arturiana, hanno condotto alcuni studiosi a individuare nella scuola di Amiens il luogo di provenienza delle miniature stesse. Per quel che concerne, invece, la datazione, l'intellettuale McGrath evidenzia come la comparsa di alcuni elementi architettonici o paesaggistici sullo sfondo di non poche immagini del manoscritto Garrett 125 sia indice della tendenza, comparsa nel nord della Francia proprio intorno all'ultimo quarto del XIII secolo, periodo a cui risale anche il codice in questione, «to invade the traditional precinct of the *fonds d'or*».¹⁶¹

Per riprendere il filo dell'interpretazione, il romanzo dello *Chevalier au lion* tramandato dal manoscritto di Princeton presenta, dunque, lo scontro tra Yvain e Gauvain come ultima miniatura, e quindi, la narrazione che emerge a livello iconografico è «open-ended, episodic, and unproblematic».¹⁶² Mentre i lettori del romanzo hanno la possibilità di cogliere e riflettere ugualmente sul tessuto simbolico-allegorico espresso dall'opera, interpretando anche le miniature secondo una chiave di lettura più approfondita, gli osservatori delle immagini non possono ricavare dalle scene illustrate la complessità della storia, rimandandole a una semplice *aventure* cavalleresca, fatta di prove e ostacoli alquanto generalizzati, con la sola attenzione particolare per la presenza del leone. A un pubblico di soli osservatori, infatti, non può sfuggire la forte incidenza dell'animale all'interno degli episodi raffigurati, arrivando a comprendere

160 McGrath 1963, p. 590-591.

161 Ivi, p. 590.

162 Rushing 1991, p. 49.

probabilmente il suo ruolo chiave negli scontri e caricandolo della simbologia diffusa nella cultura medievale riguardante questo animale, quindi un aiutante dell'eroe, divenuto tale in seguito al soccorso offertogli, e un simbolo di lealtà, magnificenza, giustizia e nobiltà, tutti elementi che possono essere il riflesso della personalità stessa di Yvain. Dunque, è possibile che vi sia una certa associazione a livello identitario tra il leone e il protagonista, tuttavia, questa rimane svincolata dall'intero contesto, mostrando le vicende dei due compagni alla pari di quelle di qualsiasi cavaliere in cerca d'*aventure*.

3.4 Prospettive a confronto: il ruolo del leone

I due cicli di miniature, presenti negli unici due codici miniati dell'intera tradizione manoscritta dello *Chevalier au lion*, mostrano come i rispettivi miniatori abbiano tenuto in considerazione elementi diversi della storia, puntando alla realizzazione di una serie di immagini che comunicasse un determinato messaggio e che, in questo caso, è differente tra il BN, fr. 1433 e il Garrett 125.

Come emerso, il manoscritto della Bibliothèque Nationale predilige una raffigurazione più dettagliata degli episodi, mostrando non solamente l'evento centrale, bensì costruendo intorno a esso l'intero contesto, in modo da permettere una migliore comprensione della scena e della portata delle azioni. Queste ultime, infatti, non si trovano mai svincolate completamente dalle premesse o dalle conseguenze, essendo attentamente inserite nella dinamica dell'intero episodio. Una tale attenzione per il contesto risulta vincente, a mio avviso, anche per quel pubblico «who looked at the pictures without knowing the story at all»,¹⁶³ il quale, grazie alla ricchezza di scene dipinte e al modo dettagliato di raffigurare le diverse tappe di un medesimo evento, può riflettere ed eventualmente ricavare anche il messaggio più profondo che le miniature esprimono.

Il manoscritto di Princeton, invece, rappresenta momenti della storia dell'*Yvain* in modo diametralmente opposto, soffermandosi su «the static portrayal

163 Rushing 1991, p. 36.

of simple, single events».¹⁶⁴ Ciò conduce a miniature di carattere quasi fotografico, che immortalano, di fatto, un unico e preciso attimo, spesso il più drammatico e decisivo, dell'intero episodio, lasciando, però, da parte il contesto e qualsiasi riferimento alle conseguenze delle azioni intraprese dai personaggi, nonché agli eventi che hanno condotto l'eroe a questo punto della storia. In questo modo, un semplice osservatore delle miniature può ricavare ben pochi elementi per un'interpretazione approfondita delle scene, concludendo in generale quanto segue:

“Knights tell stories: here is one. There once was a knight who married a beautiful lady and rode out to seek adventure in her service. He soon freed a lion from a dragon, and the lion became his loyal companion. Together, they had many adventures.”¹⁶⁵

Oltre a questa differenza, che contrappone una complessa giustapposizione di scene comunicanti a una statica rappresentazione di un singolo momento, i due cicli di miniature si distinguono anche per una diversa attenzione ai temi che desiderano evidenziare. Da un lato, il Garrett 125, con una predilezione quasi esclusiva per le scene di battaglia, è indirizzato maggiormente «to themes of heroism and war»,¹⁶⁶ mentre il BN, fr. 1433 mostra più interesse nei confronti di temi quali «love and human relationships».¹⁶⁷ Ritengo opportuno sottolineare come tale preferenza emerga, ad esempio, da alcune immagini dedicate esclusivamente a momenti in cui i personaggi discutono, si esprimono e, dunque, si relazionano, come è visibile nell'Illustrazione 5 in cui Lunete parla a Yvain. L'inserimento di simili scene mostra come il miniatore sia più focalizzato sulla rappresentazione dei legami che si instaurano tra i personaggi. Tali legami rimangono al centro anche quando si tratta di episodi di conflitto. Infatti, spesso vengono mostrate le conseguenze delle azioni, come nel caso dell'Illustrazione 9, che non si limita a rappresentare lo scontro tra Yvain e i tre avversari, bensì

164 Black 1993, p. 45.

165 Rushing 1991, p. 47.

166 Black 1993, p. 45.

167 *Ibidem*.

evidenzia anche il risvolto positivo di tale impresa, mettendo al centro, dunque, il rapporto tra i due personaggi coinvolti, ovvero il protagonista e Lunete.

La prospettiva adottata dal miniatore del BN, fr. 1433 mostra come questo abbia colto meglio la peculiarità del nuovo genere del romanzo, facendo emergere attraverso le sue immagini proprio i temi dell'amore e dei sentimenti, nonché un'attenzione nel conferire maggiore spazio ai personaggi femminili, che, infatti, nel nuovo genere acquistano un ruolo centrale. Il miniatore del Garrett 125, invece, esprime un gusto e una predilezione per la rappresentazione degli episodi di battaglia e scontro e, in questo modo, si dimostra ancora influenzato dalle scene delle *chansons de geste* appartenenti al genere epico, incentrato, per l'appunto, sulle armi e sulla messa in evidenza dei momenti di guerra e conflitto. Dal punto di vista della storia dei generi, dunque, le due prospettive messe in atto nei due manoscritti miniati dello *Chevalier au lion* rappresentano anche il riflesso di due differenti orizzonti d'attesa. Quello che emerge dal Garrett 125 è il vecchio gusto per i temi cavallereschi e di guerra, a lungo apprezzati dai lettori delle famose *chansons de geste*, mentre quello che traspare dal BN, fr. 1433 è una nuova preferenza, quella per il romanzo cortese e i suoi temi d'amore, all'interno del quale le donne iniziano a comparire sulla scena come personaggi di rilievo e che conquista sempre più spazio nel panorama letterario medievale.

In entrambi i cicli di miniature si può identificare, in seguito, la presenza dell'episodio del salvataggio del leone, nonché il successivo ruolo che l'animale assume per l'eroe della storia. Anche in questo caso, nonostante ci sia una somiglianza di fondo, le immagini dei due manoscritti trasmettono una prospettiva ancora una volta diversa. Per comprendere meglio il ruolo del leone, è importante partire dalle considerazioni dello studioso Brodeur, il quale propone una distinzione in tre tipi di animali: animale guida, che accompagna l'eroe mostrandogli la strada per raggiungere il proprio obiettivo, animale aiutante, il quale fornisce diversi tipi di assistenza al personaggio, e l'animale grato, che si mette a disposizione dell'eroe come forma di ringraziamento per un determinato aiuto offertogli.¹⁶⁸

168 Brodeur 1924, p. 518.

Tenendo in considerazione tale distinzione, risulta evidente la presenza del leone in quanto animale grato nei confronti di Yvain, proprio per il soccorso di quest'ultimo, così come emerge anche dal testo di Chrétien:¹⁶⁹

Messire Yvains, por verité,
Set que li lyons le mercie
Et que devant lui s'umilie
Por le serpent que il a mort
Et lui delivré de la mort;

Messer Yvain capì con certezza
che il leone lo ringraziava,
che si prosternava davanti a lui
perché aveva ucciso il serpente
e l'aveva salvato dalla morte;

Dopo aver analizzato attentamente i due cicli di miniature, ritengo opportuno sottolineare il fatto che, attraverso le immagini scelte e il modo di rappresentarle, sembra che il manoscritto BN, fr 1433 indirizzi verso una lettura del leone come animale guida, mentre il Garrett 125 orienti l'osservatore verso un'interpretazione del leone in qualità di animale aiutante. Infatti, tramite l'importanza e l'attenzione conferita dal manoscritto della Bibliothèque Nationale alla questione dell'identità e al percorso evolutivo intrapreso dall'eroe della storia, emerge una funzione del leone come vera e propria guida di Yvain. Si tratta di un compagno di viaggio sotto l'influenza del quale il cavaliere riesce a trovare la strada giusta, che lo conduca a intraprendere le azioni necessarie per redimersi dagli errori compiuti e per mettere in atto un reale processo di rinnovamento personale e della propria identità. Le immagini raffigurate nel manoscritto portano, dunque, a riflettere sull'importante ruolo che il leone assume nelle dinamiche della storia, dal momento stesso del salvataggio e fino alla fine del romanzo. Questo diventa, grazie anche alla simbologia di cui è impregnato, l'ideale guida di Yvain verso il ruolo di marito fedele e degno di Laudine, ma anche nella direzione di un cavaliere cristiano. Il manoscritto BN, fr. 1433 permette una simile lettura della funzione del leone proprio in virtù della scelta di rappresentare i momenti critici nel cammino di rinascita dell'eroe, come la follia e la guarigione, e grazie alla decisione di fornire alle scene un contesto che consenta di cogliere le implicazioni delle azioni e i beneficiari di queste ultime, 169 Gambino pp. 312-313 (vv. 3404-3408).

evidenziando come non si tratti di imprese volte a portare gloria al protagonista, bensì di lotte contro personaggi violenti, ingiusti e usurpatori, la cui sconfitta porta con sé un risvolto sociale e il benessere e la gioia dell'altro.

Confrontando tale funzione del leone con quella che emerge dalle miniature del Garrett 125, considero che quest'ultima sia più facilmente riconducibile a quella di un animale aiutante. Infatti, questo ciclo di immagini si limita a mostrare l'intervento e il contributo che il leone offre a Yvain durante gli scontri che il cavaliere affronta. Mancando le scene relative alla crisi identitaria dell'eroe, viene meno anche l'associazione dell'animale come guida nel processo di rinnovamento dell'identità. Questo dato, unito all'assenza di contesto, conduce, inoltre, a un'interpretazione diversa delle battaglie, le quali rimangono confinate nella dimensione di una *aventure* fine a se stessa, in cui il cavaliere combatte contro avversari diversi in un progressivo crescendo nel grado di difficoltà, ma durante le quali non sembra essere coinvolto il destino e la vita di nessun altro a parte quelli del protagonista stesso e del suo aiutante.

Questa differenza nel ruolo che il leone assume nei due cicli di immagini non muta, tuttavia, la sovrapposizione identitaria tra Yvain e l'animale, che è di fatto, presente in entrambi i codici. I miniatori dei due manoscritti mediante la raffigurazione di un leone sulle armi del protagonista, alludono, infatti, all'identificazione di quest'ultimo con l'animale ed esprimono, a livello visivo, l'acquisizione dell'identità di Cavaliere del leone da parte di Yvain. L'associazione tra le due figure è espressa in maniera più approfondita dal manoscritto francese, per le ragioni esplicitate in precedenza, e in modo più superficiale nel Garrett 125. Entrambi, però, rendono sul piano dell'iconografia tale rapporto e relazione di sovrapposizione, che emerge con chiarezza lungo le pagine dell'intero romanzo. Nonostante una prospettiva diversa di partenza, i due cicli di miniature, anche quello del manoscritto di Princeton, più orientato in senso eroico-cavalleresco, non escludono l'elemento identitario, che nel caso del Garrett è limitato al solo dato dello scudo.

A questo punto, è opportuno riflettere su un aspetto che entrambi i manoscritti miniati dell'*Yvain* mostrano. Questi, ancora prima dell'episodio del

salvataggio del leone, raffigurano l'eroe dotato di uno scudo che presenta già l'emblema dell'animale. Tale anticipazione a livello visivo è, a mio avviso, in linea con l'anticipazione a livello narrativo. Il protagonista ha, infatti, «una natura leonina già *prima* di incontrare il suo totem animale»,¹⁷⁰ e questa emerge dal fatto che l'eroe viene descritto come un leone, mentre combatte contro il conte Alier, e, ancora prima, Esclados le Ros è definito «fiers par sanblant come lions. (feroce come un leone.)»,¹⁷¹ il protettore della fonte al quale si sostituisce, dopo la sua morte, Yvain stesso. Un'associazione, dunque, già presente nel testo prima ancora della comparsa effettiva del leone e che emerge anche dai due cicli di miniature attraverso l'anticipazione dello scudo leonino.

Continuando il confronto tra le immagini dei due manoscritti, un'ulteriore osservazione riguarda la presenza nel BN, fr. 1433 di una scena che contribuisce a rafforzare la sovrapposizione identitaria tra Yvain e il leone. Tale momento è raffigurato nell'Illustrazione 8 e mostra il protagonista che rincorre, nudo, un cervo. Si tratta dell'episodio della follia del cavaliere, durante la quale egli perde la ragione e vive nel bosco cacciando la selvaggina che poi porta da un eremita con il quale la condivide. L'atteggiamento di Yvain presenta dei punti di contatto con il comportamento del leone, il quale, appena i due si mettono in viaggio, fiuta le tracce di un capriolo, animale molto simile al cervo, che, dopo averlo cacciato, porta al cavaliere. Le azioni del leone richiamano da vicino i gesti di Yvain e, scegliendo di rappresentare questo momento della caccia, il manoscritto BN, fr. 1433 costruisce un ulteriore ponte comunicante tra l'identità dell'eroe e quella del leone, aggiungendo ancora un tassello al complesso quadro che, attraverso l'utilizzo esclusivamente di immagini, tenta di rappresentare nella maniera più approfondita possibile.

Le analogie tra il comportamento di Yvain e quelle del leone sono varie all'interno del testo di Chrétien, in cui è presente anche una sovrapposizione tra la sottomissione del leone al cavaliere e quella del cavaliere a Laudine,¹⁷² ma le miniature difficilmente possono rappresentarle tutte. Ritengo che il miniatore del

170 Donà 2018, p. 38.

171 Gambino 2011, pp. 90-91 (v.486).

172 Armstrong 1992, p. 21.

manoscritto della Bibliothèque Nationale sia comunque riuscito a inserire nelle sue immagini delle spie che, una volta analizzate con attenzione, trasmettono aspetti ed elementi anche molto complessi della storia dello *Chevalier au lion*. Una simile profondità non è raggiungibile, al contrario, dalle miniature del Garrett 125, anche per un limite posto dalla scelta stessa di non giocare sulla giustapposizione di scene o sulla rappresentazione di più di un'azione nella medesima immagine.

Nonostante le differenze sopra citate, l'importanza di questi due cicli è indiscutibile. Come il «Princeton manuscript is an independent interpretation of the Yvain story»,¹⁷³ allo stesso modo il miniatore del BN, fr. 1433 rappresenta la propria chiave di lettura del romanzo. Entrambe le prospettive sono preziose e contribuiscono ad arricchire un quadro che ci permette di comprendere meglio come, nel Medioevo, le «immagini mentali potevano in ogni momento assumere una veste concreta grazie all'opera degli artisti e, dalle pagine di un manoscritto [...], offrirsi come veicolo per la meditazione».¹⁷⁴

173 Rushing 1991, p. 49.

174 Pomarici 2015, p. 293.

Conclusione

Il presente lavoro di ricerca si è proposto, come principale obiettivo, quello di mettere in evidenza l'importanza di non sottovalutare il rapporto che si instaura tra un testo e le immagini a esso riferite, ritenendo, invece, necessario e indispensabile il confronto tra questi due elementi. Prendere in esame tale relazione risulta ancora più essenziale quando si tratta dello studio di testi di epoca medievale, e ciò in quanto il periodo in questione è uno durante il quale le miniature, e in generale tutte le rappresentazioni figurali, acquistano una funzione comunicativa estremamente centrale, diventando veri e propri veicoli per la trasmissione di messaggi, incoraggiando la riflessione e l'interiorizzazione di concetti e valori.

In un simile contesto, pervaso dalla potenza espressiva delle immagini, non stupisce che le miniature racchiuse nei manoscritti tramandanti opere anche di vario genere assumano, non di rado, la funzione di glosse e, dunque, di strumenti indispensabili per l'esegesi, attentamente intrecciati al testo di riferimento al fine di guidare l'interpretazione, dando concreta forma alle immagini mentali grazie all'opera di abili miniatori.

Tenere presente tale inscindibile legame tra testo e immagini è utile anche per comprendere meglio le chiavi di lettura che di volta in volta sono state utilizzate per approcciarsi all'opera presa in esame, scorrendo attraverso lo studio delle miniature l'aderenza a un gusto piuttosto che a un altro, nonché l'attenzione riservata nei confronti di determinati elementi e aspetti a discapito di altri. In questo elaborato si è dimostrato come, a differenza di circa cinquanta anni, i miniatori dei due manoscritti abbiano messo in scena due prospettive completamente differenti, e ha evidenziato come entrambi siano stati il riflesso dell'orizzonte d'attesa della società del proprio tempo. Da un lato, il miniatore del Garrett 125 ha rispecchiato ancora il gusto per i temi cavallereschi incentrati sulla

guerra e sulle armi, che sono stati al centro del panorama letterario medievale grazie alla fama delle *chansons de geste*. Dall'altro, il miniatore del BN, fr, 1433 ha evocato nelle sue miniature i nuovi temi del romanzo cortese, che iniziava a imporsi sempre di più conquistando i lettori del tempo. Due prospettive diverse messe in atto a distanza di soli pochi decenni e che emergono proprio dallo studio e dal confronto tra il testo di Chrétien e le immagini dipinte dai due miniatori.

Il presente lavoro di ricerca ha puntato, inoltre, a sottolineare anche come un medesimo romanzo possa essere percepito, e di conseguenza interpretato, in maniera differente nell'arco di un tempo relativamente breve, il quale, tuttavia, è sufficientemente ampio per la letteratura e il suo pubblico da permettere una svolta nella chiave di lettura e nello sguardo dei fruitori che si avvicinano alle opere letterarie. *Le Chevalier au lion* è stato, infatti, sia avvicinato alla già conosciuta e amata materia delle *chansons de geste*, attraverso la messa in evidenza degli episodi di scontro e di battaglia, sia interpretato secondo le nuove categorie del romanzo cortese al quale, di fatto, appartiene. Tale comprensione della percezione dell'opera di Chrétien de Troyes si ha anche grazie a queste miniature, che costituiscono uno strumento fondamentale per sondare il terreno dell'interpretazione e della ricezione, nonché un mezzo necessario per far luce sul potere delle immagini, non solo di comunicare un determinato messaggio, ma anche, e soprattutto, di rafforzarlo e di diffonderlo, sfruttando l'immediatezza intrinseca nella rappresentazione figurale e la sua capacità di raggiungere anche il pubblico illetterato.

Data la forte presenza della componente zoologica all'interno del romanzo dello *Chevalier au lion*, ho ritenuto opportuno, inoltre, mostrare come i bestiari e, in generale, la simbologia che nei secoli si è sviluppata attorno alle figure animali siano indispensabili per una migliore decifrazione dell'episodio centrale dell'opera. Le interpretazioni del mondo animale tramandate, da una parte, dalle credenze delle civiltà antiche e, dall'altra, dalle raccolte di bestiari medievali rappresentano un ponte per collegare la simbologia racchiusa nello *Chevalier au lion* con quella medievale e cristiana, che risente a sua volta delle simbologie antiche. L'elaborato ha messo in luce come, attraverso questi approfondimenti, sia

possibile comprendere quali possano essere le chiavi per interpretare l'episodio del leone e del serpente e il ruolo assunto dal primo nell'arco della storia e, di conseguenza, perché il protagonista sia diventato proprio un Cavaliere del leone, arrivando a cogliere anche i significati che conseguono all'acquisizione di questa nuova identità.

L'intento del presente lavoro di ricerca è stato, in seguito, quello di mettere in relazione le considerazioni emerse in questo ambito con le rappresentazioni figurali racchiuse nei due manoscritti miniati. Questo confronto ha permesso, infatti, di osservare come i due miniatori si siano comportati di fronte all'episodio di svolta del romanzo, come lo abbiano raffigurato e anche cosa abbiano trasmesso con la propria rappresentazione. L'elaborato ha messo in risalto, poi, la necessità di partire da un approfondimento della simbologia zoologica medievale per poter decifrare le miniature che ritraggono un episodio incentrato quasi esclusivamente su personaggi animali e per poter comprendere il modo in cui i miniatori si sono approcciati a queste figure.

Solo attraverso questa sovrapposizione di conoscenze è stato possibile chiarire il livello di aderenza delle immagini al testo e al messaggio dell'autore del romanzo e, laddove esse abbiano differito, capire il motivo che ha spinto il miniatore ad allontanarsi dal testo e a prendere una decisione piuttosto che un'altra. La simbologia è stata, dunque, necessaria sia per un'accurata lettura dell'opera dello *Chevalier au lion*, sia per un'adeguata analisi delle miniature. Essendo un elemento fortemente radicato nella cultura medievale e costantemente presente sia negli scritti di carattere letterario che nelle arti figurative, la simbologia degli animali è una categoria da tenere sempre in considerazione quando ci si avvicina a produzioni di epoca medievale, ancor più quando queste ultime presentano un'evidente attenzione e predilezione per uno o più personaggi animali. Nel caso dello *Chevalier au lion*, la necessità di questo approfondimento è resa chiara già dal titolo stesso del romanzo, che indirizza lo sguardo e la lettura verso il ruolo particolare che la componente zoologica riveste all'interno dell'opera.

Il presente lavoro di ricerca si è proposto come obiettivo, dunque, quello di

dimostrare la necessità di adottare una visione che tenga in considerazione diversi piani, in un'ottica di carattere anche interdisciplinare. Per comprendere al meglio il testo di Chrétien de Troyes sono fondamentali non solamente la conoscenza del francese antico e della letteratura, ma anche un'attenzione allo studio dei bestiari e della simbologia che interessa gli animali, nonché uno studio di carattere iconografico e iconologico delle miniature tramandate nei manoscritti contenenti l'opera. Inoltre, un ulteriore livello è costituito dallo spazio riservato all'ambito della ricezione del testo, ricostruendo in parte il messaggio che il testo ha, nel corso del tempo, trasmesso e che si evince, ad esempio, dalle interpretazioni offerte dai due miniatori. Questi ultimi, portatori di due messaggi differenti della medesima opera, sono diventati specchio dell'orizzonte d'attesa del proprio tempo, nonché riflesso dello sviluppo e dell'evoluzione di generi letterari.

Lo scopo di questo elaborato è stato, infine, evidenziare come, per cogliere e decifrare un quadro così complesso, rappresentato in questo caso dal romanzo dello *Chevalier au lion*, sia necessario tenere uniti tutti questi aspetti e ambiti diversi, facendoli dialogare e interagire tra loro e, in seguito, registrando ciò che ognuno di essi è riuscito a produrre. In questo modo, ciascun livello di studio, insieme alle considerazioni emerse, costituisce un tassello in più da aggiungere al fine di completare un quadro più ampio, formato non solamente dal testo inteso come insieme di parole, bensì anche dal testo come veicolo di simbologie e di credenze e dal testo come storia raccontata per immagini.

Bibliografia

Angelini, Anna, *Mostri di confine. Il formicaleone e il serpente quasi umano*, *I Quaderni del Ramo d'Oro online*, n. 2, 2009, pp. 367-378.

Armstrong, Grace M., *Rescuing the Lion: from "Le Chevalier au Lion" to "La quête del Saint Graal"*, *Medium Aevum*, vol. 61 n. 1, 1992, pp. 17-34.

Barber, Richard W., *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford M.S. Bodley 764: With All the Original Miniatures Reproduced in Facsimile*, Woodbridge, The Boydell Press, 1992.

Bätschmann, Oskar, *Text and image: some general problems*, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4 n. 1, 2012, pp. 11-24.

Black, Nancy B., *The Language of the Illustrations of Chrétien de Troyes's "Le Chevalier au Lion (Yvain)"*, *Studies in Iconography*, vol. 15, 1993, pp. 45-75.

Brodeur, Arthur Gilchrist, *The Grateful Lion*, *PMLA*, vol. 39 n. 3, settembre 1924, pp. 485-524.

Brody, Saul N., *Reflections of Yvain's Inner Life*, *Romance Philology*, vol. 54 n. 2, primavera 2001, pp. 277-298.

Brugger, Ernst, *Yvain and His Lion*, *Modern Philology*, vol. 38 n. 3, febbraio 1941, pp. 267-287.

Brugnolo, Furio e Capelli, Roberta, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci, 2011.

Busby, Keith, *The Illustrated Manuscripts of Chrétien's Perceval*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 98 n. 1, 1988, pp. 41-52.

Chaitin, Gilbert D., *Celtic Tradition and Psychological Truth in Chrétien's "Chevalier au Lion"*, *SubStance*, vol. 1 n. 3, *Literature and Psychoanalysis*, primavera 1972, pp. 63-76.

Charbonneau-Lassay, Louis, *The Bestiary of Christ*, translated and abridged by D.M. Dooling, New York, Parabola Books, 1991.

Ciociola, Claudio, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. II *Il Trecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995.

Diana, Michela, *Il codice miniato e il libro illustrato*, *Archivio Storico Italiano*, vol. 160 n. 3, luglio-settembre 2002, pp. 611-616.

Donà, Carlo, *Re, Leoni e Spade. Da Persepoli al Medioevo Europeo*, *Rivista di Studi Indo-Mediterranei*, VIII, 2018, pp. 1-50.

Frugoni, Chiara, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.

Gambino, Francesca (a cura di), Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, con un'introduzione di Lucilla Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011 (“Gli Orsatti”, 33).

Genesi, La Sacra Bibbia, versione ufficiale CEI, 2008.

Harf-Lancner, Laurence, *Le géant et la fée: texte et image dans “Le Chevalier au lion”, “Chose qui face a escouter”: études sur “Le Chevalier au lion” de Chrétien de Troyes*, in *Actes de la journée d'étude*, organisée 9 décembre 2017 par l'Université Paris-Diderot Paris 7 et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, dir. Amadine Mussou, Anne Paupert, Michelle Szkilnik, pp. 11-18.

Harris, Julian, *The Rôle of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain*, *PMLA*, vol. 64 n. 5, dicembre 1949, pp. 1143-1163.

Jemolo, Viviana e Morelli, Mirella, *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, Roma, Istituto Centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1990.

Johnston, Oliver M., *The Episode of Yvain, the Lion, and the Serpent in Chrétien de Troyes*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 31, 1907, pp. 157-166.

Lacy, Norris J., *Yvain's Evolution and the Role of the Lion*, *Romance Notes*, vol. 12 n. 1, autunno 1970, pp. 198-202.

Langeli, Attilio Bartoli, *Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi*

di età medievale), *La Ricerca Folklorica*, No. 31, *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, aprile 1995, pp. 5-13.

McGrath, Robert L., *A Newly Discovered Illustrated Manuscript of Chrétien de Troyes' Yvain and Lancelot in the Princeton University Library*, *Speculum*, vol. 38 n. 4, ottobre 1963, pp. 583-594.

Morini, Luigina, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.

Mullaly, Evelyn, *The Artist at Work: Narrative Technique in Chrétien de Troyes*, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 78 n. 4, 1988, pp. 1-242.

Noacco, Cristina (a cura di), *Chrétien de Troyes, Erec e Enide*, con un'introduzione di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 1999 ("Biblioteca medievale", 75).

Obry, Vanessa, "Celui qui le jaiant ocist". *Réflexions sur le nom et ses substituts dans le "Chevalier au lion", "Chose qui face a escouter": études sur "Le Chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, in *Actes de la journée d'étude*, organisée 9 décembre 2017 par l'Université Paris-Diderot Paris 7 et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, dir. Amadine Mussou, Anne Paupert, Michelle Szkilnik, pp. 51-62.

Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le léopard d'or, 1986.

Pastoureau, Michel, *Medioevo simbolico*, con la traduzione di Renato Riccardi, Bari, Editori Laterza, 2004.

Pastoureau, Michel, *Bestiari del Medioevo*, con la traduzione di Camilla Testi, Torino, Einaudi, 2012.

Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Points, 2014.

Pomarici, Francesca, *Viaggio nel senso dei leoni apotropaici, Medioevo Natura e Figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Ginevra, Skira Editore, 2015.

Rahilly, Leonard J., *La tradition manuscrite du "Chevalier au lion" et le*

manuscrit Garrett 125, Romania, vol. 99 n. 393, 1978, pp. 1-30.

Renzi, Lorenzo e Andreose, Alvise, *Manuale di linguistica e filologia romanza*, Bologna, il Mulino, c2003.

Roncaglia, Aurelio, *La lingua d'oïl. Profilo di grammatica storica del francese antico*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995 (“Officina Romanica”, 19).

Rushing, James A. JR., *The Adventures of the Lion Knight: Story and Picture in the Princeton “Yvain”*, *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 53 n. 1, Autunno 1991, pp. 31-49.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Erec e Enide. La gioia della Corte*, con la traduzione di Hado Lyria, Torino, Frassinelli, 2002 (“Noche oscura narrativa”).

Zaddy, Zara Patricia., *The Structure of Chrétien's “Yvain”*, *The Modern Language Review*, vol. 65 n. 3, luglio 1970, pp. 523-540.

Zaganelli, Gioia, *Brevi note su “Le Chevalier au Lion” e le sue meraviglie, Confini e oltre. Studi fra Oriente e Occidente per Francesca Rizzo Nervo*, a cura di Barcellona R, Lalomia G. e Sardella T., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

Zambon, Francesco, *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Coco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Firenze-Milano, Giunti Editore, Bompiani, 2018 («Classici della letteratura italiana»).

Zambon, Francesco, *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 22, 2011.

Sitografia

Dizionari:

DÉAF, Dictionnaire étymologique de l'ancien français, fondé par Kurt Baldinger, continué par Frankwalt Möhren, publié sous la direction de Thomas Städtler, Québec, Presses de l'Université Laval – Tübingen, Niemeyer – Paris, Klincksieck, 1971, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.deaf-page.de/fr/>.
Data dell'ultima consultazione: 4 settembre 2023.

DÉCT, Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes, sous la direction de Pierre Kunstmann, par le Laboratoire Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, CNRS – Université de Lorraine, 2007-2014, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dect/>.
Data dell'ultima consultazione: 4 settembre 2023.

DMF, Dictionnaire du moyen français, par le Laboratoire Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, CNRS – Université de Lorraine, 2015, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dmf/>.
Data dell'ultima consultazione: 4 settembre 2023.

FEW, Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, diretto da Walther von Wartburg, 25 voll., Bonn ecc., Schroeder ecc., 1922-2002, consultabile in rete all'indirizzo <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/page/view>.
Data dell'ultima consultazione: 4 settembre 2023.

Corpora testuali e repertori digitali:

ARLIMA, Archives de littérature du Moyen Âge, consultabile in rete all'indirizzo <https://www.arlima.net/>. Data dell'ultima consultazione: 07 novembre 2023.

Catalogue de la Bibliothèque Nationale de France: archives et manuscrits, consultabile in rete all'indirizzo <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>. Data dell'ultima consultazione: 07 novembre 2023.

Catalog of the Princeton University Library, consultabile in rete all'indirizzo <https://catalog.princeton.edu/catalog/>. Data dell'ultima consultazione: 07 novembre 2023.