



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*La veïssiés fier estor et pesant.*  
La tecnica d'urto frontale nella narrativa eroica d'oïl

Relatore  
Prof. Alvaro Barbieri

Laureanda  
Elisa Mosca  
n° matr.1166541 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

*Ai miei nonni*



Hadst thou liv'd when chivalry  
Lifted up her lance on high,  
Tell me what thou wouldst have been?

(John Keats, *Hadst thou liv'd in days of old*)



# SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	9
<b>1. IL FASCINO DEL CAVALIERE MONTATO E LE CONSEGUENZE DELLA CARICA A FONDO .....</b>	<b>15</b>
1.1 ARMI ED EQUIPAGGIAMENTO.....	15
1.1.1 <i>Il corredo militare nei testi e la questione della staffa</i> .....	21
1.1.2 <i>Altri preliminari</i> .....	28
1.2 URTO FRONTALE E PANTOCLASTIA.....	30
1.2.1 <i>Fasi della carica a fondo (il ruolo della coesione)</i> .....	30
1.2.2 <i>Il linguaggio formulare e l'espressione "pleine sa hanste"</i> .....	35
1.2.3 <i>Lo slancio del destriero : formule</i> .....	45
1.2.4 <i>"The battle formula"</i> .....	55
1. 3 CONCLUSIONI .....	85
<b>2. L'USO DI LA VEÏSSIEZ E LA RAPPRESENTAZIONE DEI DIORAMI DI MORTE .....</b>	<b>87</b>
2.1 L'ESPEDIENTE DELLE LASSE PARALLELE NELLA RESA DELLE LASSE DI COMBATTIMENTO .....	87
2.2 IL PANORAMA ÉPIQUE E I VERBI DELLA LUMINOSITÀ.....	97
2.2.1 <i>Esposizione e analisi dei dati raccolti</i> .....	101
2. 3 L'ESORDIO PRIMAVERILE E L'INIZIO DELLE CAMPAGNE MILITARI .....	107
2.3.1 <i>Esposizione e analisi dei dati raccolti</i> .....	109
2.3.2 <i>Bertran de Born, "il cantore delle armi"</i> .....	112
2.4 LA FORMULA LA VEÏSSIEZ .....	117
2.4.1 <i>Varianti</i> .....	135
2.4.2 <i>Ancora sul diorama di morte: il verde dell'erba e il rosso del sangue</i> .....	138
2.5 L'ASPETTO RITUALE E IL POTLATCH.....	144
2. 6 DECAPITAZIONE, FASCINAZIONE PER IL CRANIO E IL MOTIVO DELLA PALIZZATA SINISTRA.....	148

<b>3. LE AMBIGUITÀ DELLA ‘GUERRA-FESTA’ .....</b>	<b>155</b>
3. 1 TEMPO DEL SACRO, TEMPO DELLA FESTA, TEMPO DI GUERRA .....	155
3. 1. 1 <i>Punti di contatto tra guerra e festa</i> .....	161
3. 2 LA ‘GUERRA-FESTA’ E IL PIACERE DELLA BATTAGLIA NELLA LETTERATURA EROICA DEL MEDIOEVO DI FRANCIA .....	165
3.2.1 <i>La bellezza della battaglia e la “joie”</i> .....	172
3.2.2 <i>Uomini in battaglia: codardi e coraggiosi</i> .....	178
3. 3 LA GUERRA COME DIVERTIMENTO E LA PRATICA LUDICO-SPORTIVA DEL TORNEO .....	182
3. 3. 1 <i>“Behorder” e “deporter”. I passatempo dei cavalieri</i> .....	194
3. 4 LA GUERRA GIOVANE .....	198
3. 5 EVOLUZIONE E COSTANTI DELLA MENTALITÀ BELLICA OCCIDENTALE .....	202
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>211</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>213</b>
<b>RINGRAZIAMENTI .....</b>	<b>225</b>

## IMMAGINI

p. 15 – *figura 1*. Ricostruzione ispirata a un combattente franco del IX secolo.

p. 18 – *figura 2*. Effigie presente nella tomba di Jacquelin de Ferriere, nel nord della Francia, tardo XIII secolo.

p. 24 – *figura 3*. Odino a cavallo del suo destriero dotato di otto zampe, Sleipnir, presente nel manoscritto contenente l'opera *Melsteðs-Edda*: ms SÁM 66 (datato 1765-1766), f. 80v., Árni Magnússon Institute, Reykjavík, Iceland.

p. 28 – *figura 4*. Particolare dell'arazzo di Bayeux.

p. 29 – *figura 5*. Sella ornamentale del XIV secolo.

p. 32 – *figura 6*. Parte superiore di uno scrigno in avorio, inizio del XIV secolo, conservato al Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny di Parigi.

p. 87 – *figura 7*. Rappresentazione dell'episodio dello scontro di Roncisvalle nel manoscritto contenente l'opera *Miroir Historial* di Vincent de Beauvais: ms. f. fr. 314, f. 12v., della BNF di Parigi.





## INTRODUZIONE

L'argomento che si è scelto di affrontare in questo lavoro si situa nella cornice delle ricerche sulla narrativa cavalleresca antico-francese, ma al tempo stesso si inserisce nell'ambito degli studi di antropologia della guerra feudale e, più in generale, nel campo della polemologia comparata. Lo psicanalista americano James Hillman, nelle prime pagine del suo saggio *Un terribile amore per la guerra* (2004), ha percepito la necessità di difendere questa corrente di indagini, sostenendo il diritto al "piacere di pensare pensieri forti e di immaginare in libertà"<sup>1</sup> e riportando una statistica piuttosto suggestiva per dimostrare la sempre grande attualità di questo genere di studi. Infatti secondo i dati riferiti dallo studioso in circa 5600 anni di storia scritta si ha resoconto di circa 14600 guerre, è evidente a questo punto come essa sia una tematica universale e trasversale alla storia dell'umanità. La guerra è un'esperienza esclusiva della specie umana e caratterizza gran parte della vicenda di *Homo sapiens* sul pianeta: è innegabile quindi che possa essere utile cercare di fare ulteriore chiarezza su qualcosa che sia un elemento comune a uomini di epoche lontane tra di loro e appartenenti a culture diverse, e forse uno dei modi più efficaci per approfondire una tematica come questa è proprio immergersi in un argomento scomodo come il piacere, il perverso fascino della guerra, per dirla con le parole di Hillman: "scrivere di guerra rende più vicina la guerra, e anche la morte"<sup>2</sup> e che cosa vi è di più umano dell'esperienza continua della morte? È chiaro quindi perché valga la pena dilungarsi nello studio della guerra e di alcuni suoi aspetti peculiari.

Il contenuto di questo lavoro si concentra su alcuni aspetti molto precisi dell'universo bellico, prendendo in considerazione un periodo storico ben definito e la tecnica militare che più lo ha contraddistinto. La parabola storica presa in considerazione è quella dell'età feudale del Medioevo romanzo la cui figura-simbolo è, con ogni probabilità ancora al giorno d'oggi, quella del cavaliere. Il cavaliere medievale, l'ultimo della stirpe degli eroi a veder dedicate canzoni alle sue gesta, combatte in modo assai caratteristico, la sua è una guerra frontale e brutale combattuta in sella a rapidi destrieri. Molta della fascinazione che avvolge queste figure si deve al loro status di creature quasi leggendarie promosso dalla loro sovrastante verticalità imposta dal loro combattere

---

<sup>1</sup> HILLMAN J., *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005, p. 18.

<sup>2</sup> Ivi, p. 26.

montati a cavallo lanciandosi a tutta velocità contro la schiera nemica. La tecnica della carica a fondo a lancia tesa sarà analizzata a fondo nel corso del primo capitolo, durante il quale si cercherà di esaminare quella che è la resa di questo peculiare stile di combattimento all'interno della narrativa eroica d'*oïl* e quali siano gli espedienti adottati dagli autori per descrivere al meglio lo shock dell'impatto frontale tra due schiere compatte di cavalieri montati.

Il tema su cui questo lavoro intende concentrarsi ha richiesto un approccio misto che prende in prestito strutture e metodologie da varie discipline. Molte delle osservazioni e delle conclusioni ottenute discendono da un'analisi basata su un'operazione di schedatura di una serie di testi appartenenti alla letteratura eroica antico-francese. Una parte rilevante del lavoro si costruisce all'interno di una prospettiva letteraria fondata sull'esame ravvicinato delle opere escusse, ma l'articolazione dei contenuti si serve anche dell'applicazione di conoscenze di storia militare nella lettura e nell'interpretazione dei testi e di studi antropologici relativi al comportamento umano in contesti bellici di culture differenti (ad ogni modo l'ambito rimane strettamente indoeuropeo). L'analisi svolta quindi si è servita di vari approcci: ermeneutici, strettamente testuali, storici e infine anche antropologici.

Una fetta molto importante del lavoro è costituita da osservazioni circa la resa del motivo della carica a fondo a lancia tesa, già analizzato e utilmente suddiviso in fasi nel celebre studio *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (1955) di Jean Rychner: in particolare, dedica ampio spazio al modo in cui alcuni elementi costituenti questo *motif* ritornino con frequenza e con caratteristiche simili in testi differenti. Un altro motivo che verrà preso in considerazione, questa volta nel corso del secondo capitolo, è quello della descrizione del campo di battaglia prima che essa abbia luogo e a ostilità concluse. Questo secondo macro-motivo verrà ampliato fino a produrre una riflessione sulla rappresentazione dei diorami di morte nella produzione eroica antico francese. I motivi che verranno analizzati nel secondo capitolo sono strettamente collegati con quello della carica a fondo anche se dotati di caratteristiche indipendenti e peculiari, infatti il diorama di morte è solitamente presente in diretta correlazione con le conseguenze dello scontro frontale: lance in frantumi, elmi ammaccati, scudi spezzati, usberghi smagliati, corpi mutilati si ammucchiano spesso sul campo di battaglia al termine di una prima ondata di cariche o alla conclusione dello scontro. Infine il terzo capitolo raccoglierà

alcune riflessioni sulla vasta tematica della ‘guerra-festa’, stimulate dal medesimo *corpus* di testi, che avranno l’obiettivo di rendere ben visibile la complessità e l’attualità degli studi sulla guerra. Quest’ultima tematica, che molto deve al mondo medievale, è strettamente connessa con la rappresentazione del campo di battaglia, delle armate schierate in tutta la loro bellezza e permetterà di aprire un dialogo con le guerre moderne indagando brevemente l’enorme bacino della mentalità bellica occidentale, le sue evoluzioni e le sue costanti.

L’intento principale sarà quello di analizzare la formularità, la ricorrenza di alcune strutture, di alcune espressioni formulari, di alcune locuzioni e di alcuni verbi scelti dagli autori dei romanzi e dai cantori per descrivere l’impatto devastante dell’urto frontale provocato da una carica a ranghi serrati di cavalleria, dell’urto brutale che determina la frantumazione di vari componenti dell’equipaggiamento militare e spesso anche il disarcionamento violento dell’avversario. Dopo una breve introduzione riguardante che cosa fosse davvero questa tecnica nella realtà storica, si passerà a vederla messa in atto, nei modi più differenti, all’interno della letteratura eroica francese medievale, alla quale dobbiamo buona parte della lunga fascinazione per l’immaginario cavalleresco che ancora lascia traccia nel successo odierno del genere *fantasy* con le sue ambientazioni medievalesganti.

La metodologia applicata, come già accennato, intreccia nell’analisi stilistica ed ermeneutica, nozioni di storia militare e alcune note di antropologia della guerra feudale, mantenendo un costante *fil rouge* dipanato dal continuo riferimento ai testi. Si è scelto di fare un ampio uso di tabelle, costruite appositamente a partire dal materiale raccolto, che possano aiutare il lettore a visualizzare più facilmente alcuni degli elementi fondamentali, prime fra tutti le occorrenze di alcune espressioni formulari in opere differenti, ma anche l’uso ricorrente in determinate situazioni di alcuni verbi ben precisi, oppure la costanza nella presentazione di uno specifico motivo, come può essere quello introdotto dalla formula deittica *la veïssiéz*, da un testo all’altro.

Il *corpus* di testi è stato costruito in modo che potesse essere abbastanza ampio da fornire una certa autorità alle conclusioni che si sarebbero tratte, ma soprattutto si è cercato di ottenere un equilibrio tra il numero di *chansons de geste* e quello di romanzi coinvolti, in modo da approfondire un aspetto meno battuto dai vari studi sull’argomento,

ossia quello di eventuali punti di contatto o di differenze tra i due generi nella resa dei medesimi motivi. Si è scelto allora di mettere a confronto ravvicinato canzoni di gesta e romanzi impiegando lo stesso procedimento di schedatura e le stesse metodologie di analisi per entrambi. I testi presi in considerazione sono dieci *chansons de geste* dalle più conosciute ad alcune del ciclo dei vassalli ribelli e di Guglielmo d'Orange: *Aliscans*, *Entrée d'Espagne*, *Aspremont*, *Chanson de Guillaume*, *Girart de Roussillon*, *Chanson de Roland*, *Fierabras*, *Gormont et Isembart*, *Prise d'Orange* e *Raoul de Cambrai*; e dodici romanzi da quelli di materia antica ai più celebri lavori di Chrétien de Troyes: *Cligès*, *Erec et Enide*, *Yvain ou le chevalier au lion*, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, *Perceval ou la conte du Graal*; i romanzi di materia antica: il *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure e il *Roman de Thèbes*; il *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart; *Il bel cavaliere sconosciuto* di Renaut de Beaujeu; il *Roman d'Alexandre* attribuito ad Alexandre de Bernay e infine *Ille et Galeron* di Gautier D'Arras e *Galeran de Bretagne* di Renaut<sup>3</sup>. Il leggero sbilanciamento numerico in favore dei romanzi dipende dalla grande quantità di materiale fornita dalle *chansons*, un aspetto questo che ha suggerito in corso d'opera di ampliare leggermente l'analisi per quanto concerneva il *corpus* dei romanzi, notoriamente meno ricchi di espressioni formulari e meno soggetti a rigide regole stilistiche dettate alle canzoni di gesta dal loro profondo legame con uno stile ricorsivo e stereotipato che arieggia i modi dell'oralità. Alcune opere sono state più rivelatrici di altre. Un punto di partenza chiaramente imprescindibile è stata la *Chanson de Roland*, per la sua grande notorietà e per la grande mole di studi ad essa dedicati, dei quali alcuni toccano questi stessi contenuti. Molti spunti e conferme, in particolare riguardo al linguaggio formulare e al meccanismo delle lasse parallele e similari, sono giunti anche dal *Raoul de Cambrai* e da *Aliscans*. Sul fronte dei romanzi meno utili sono stati i romanzi di Chrétien de Troyes, caratterizzati da uno stile indubbiamente più raffinato ed elegante, ormai libero dai vincoli della stereotipia e in cui è di gran lunga più evidente la mano del poeta. I suoi cinque romanzi sono rimasti comunque un costante punto di riferimento, come accade per ogni lavoro che voglia trattare del cavaliere medievale e più in particolare di come la classe nobiliare amasse vedersi rappresentata,

---

<sup>3</sup> È bene qui sottolineare come si sia scelto di impiegare per il lavoro di schedatura e di analisi testuale edizioni non critiche, ma bensì edizioni facilmente reperibili e accessibili ai lettori, dotate di piccoli apparati esegetici e di traduzioni comunque attendibili al fine di favorire il dialogo con la disciplina storica e con i suoi rappresentanti, aspetto che si ritiene indispensabile e fondamentale in questo tipo di lavoro, in pieno accordo con l'opinione dello storico francese Jean Flori.

come si guardasse con nostalgia all'epoca d'oro della cavalleria. Un romanzo che invece si è rivelato di fondamentale aiuto è stato il *Roman d'Alexandre*, il quale conserva, forse più di ogni altro, punti di contatto con l'universo delle *chansons*. Anche se in fondo ogni testo ha contribuito in maniera decisiva allo sviluppo dell'analisi, apportando conferme o elementi innovativi al suo interno.

L'intento di fondo di questo lavoro è quello di mantenere lo svolgimento della trattazione costantemente aperto al confronto con le discipline storiche. Si è cercato di instaurare un intimo dialogo tra la filologia romanza e la storia militare al fine di favorire una migliore comprensione dei testi letterari, ma allo stesso tempo anche di quella che doveva essere la realtà storica effettiva del periodo, la vita quotidiana e lo spirito del Medioevo. Si è tentato quindi di aderire alla lezione dello storico francese Jean Flori, il quale riconosceva la grande potenzialità non ancora sfruttata a pieno dei testi letterari come ulteriore tipologia di fonti storiche che potrebbe aiutare a definire più accuratamente alcuni aspetti dell'epoca feudale, nonché a presentare una lettura a tutto tondo di quest'epoca storica, dei suoi protagonisti e della loro mentalità.



# 1. IL FASCINO DEL CAVALIERE MONTATO E LE CONSEGUENZE DELLA CARICA A FONDO

## 1. 1 ARMI ED EQUIPAGGIAMENTO

Prima di affrontare la distruzione delle panoplie dei guerrieri montati medievali e il conseguente scempio dei loro corpi, conseguenze della violenza dell'impatto di una carica di cavalleria condotta a tutta velocità a lancia tesa, è forse bene passare in esame



gli equipaggiamenti coinvolti nell'urto frontale e la loro effettiva presenza nei testi.

Un cavaliere era tale innanzitutto in quanto guerriero montato, la sua figura è quasi sempre immaginata mentre si erge al di sopra della sua cavalcatura con la quale va a costituire una inscindibile unità, definibile quasi centaurica, lanciata compatta a grande velocità verso il nemico. Ma non è soltanto il destriero che determina lo status di 'arma letale' del cavaliere.

Seguendo la descrizione dell'equipaggiamento del guerriero feudale, sostanzialmente un *miles* a cavallo con armamento pesante, proposta da Fabio Romanoni nel suo saggio *Armi, equipaggiamenti, tecnologie* presente nell'ultimo libro<sup>4</sup> curato da Aldo Settia e Paolo Grillo è possibile notare fin dal principio la centralità della lancia (ben più lunga di quella visibile

Figura 1

<sup>4</sup> GRILLO P. e SETTIA A. A. (a cura di), *Guerre ed eserciti nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2018, in particolare pp. 170-174 e 182-187, il volume, che si concentra sulla storia militare italiana medioevale, è stato presentato recentemente all'Università degli Studi di Padova il 4 ottobre 2019 durante la giornata di studi dedicata a *Guerre ed eserciti nel medioevo e nell'età moderna. Una nuova storiografia militare?*



nel fante della *figura 1*, ispirata a un combattente franco del IX secolo<sup>5</sup>). La lancia, a partire in particolare dal XII secolo, era costituita da una lunga asta di legno lunga tra i 3 e i 3.5 metri, preferibilmente di un legno flessibile e resistente come poteva essere quello del frassino, e culminante in una punta metallica affilata. Il particolare dell'uso del legno di frassino è testimoniato da diversi testi e la precisazione di questo materiale ricorre spesso come caratterizzazione dell'arma. Si incontra ad esempio all'interno dell'episodio che narra il sogno premonitore di Carlo Magno nella *Chanson de Roland* (v. 720), testo che ricorrerà con grande frequenza in questo lavoro data la sua peculiarità e l'abbondanza di studi di cui è protagonista. La precisazione della componente in legno di frassino delle lance si trova in diverse canzoni di gesta:

Entre ses poins teneit *sa hanste fraisnine* (*Chanson de Roland*, v. 720)

A grosse *aste de fraisne* [ne] chebil (*Girart de Roussillon*, v. 2713)

La a mainte *lance de fresne* (*Girart de Roussillon*, v. 5784)<sup>6</sup>

Ma anche nei romanzi:

Et *sa lance de fresne* froisse (*Cligès*, v. 3753)

Qui grosses erent [le lance che vanno in frantumi] et *de fresne* (*Yvain*, v. 6111)

Fer tranchant et *lance de fresne* (*Perceval*, v. 2202 e v. 2668)

El brueil de .M. *lances freisines* (*Roman de Troie*, v. 21342<sup>7</sup>)<sup>8</sup>.

Simili riferimenti al particolare del legno di frassino non sono esclusivi della letteratura eroica d'*oïl*, ma compaiono anche, per esempio, nella scandinava *Edda*

---

<sup>5</sup> *Figura 1*, tratta da DEAN B., *Handbook of arms and armor: European and Oriental, including William H. Riggs Collection*, the Metropolitan Museum of Art, New York 1921, p. 38 [disponibile anche all'indirizzo <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/28530> (consultato il 28 agosto 2019 h. 17.27)].

<sup>6</sup> Tutti i corsivi sono miei.

<sup>7</sup> Mentre al v. 22658 le lance sono invece in legno d'abete: *Tanz bruiz de lances de sapin*.

<sup>8</sup> Tutti i corsivi sono miei.

poetica. Nel *Carme Groenlandese di Attila* (*Atlakvidha in groenlenzka*, IX secolo) si riscontra un'interessante *kenning*, perifrasi caratteristica della produzione scaldica, alla strofa IV: *skafna aska* che viene resa nella traduzione da Piergiuseppe Scardigli<sup>9</sup> con 'levigati frassini' che vanno ad indicare proprio le lance (anche se in questo caso si tratta di lance decisamente meno lunghe di quelle coinvolte nella tecnica della carica a fondo). Un cenno curioso ai frassini si ha anche nel celebre poema anglosassone *Beowulf* dove a proposito di una serie di lance appoggiate al muro della sala si parla di *æscholt ufan græg* (v. 330) tradotto da Giuseppe Brunetti<sup>10</sup> con 'grigia selva di frassini'. Dopotutto anche nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes al v. 5608 le lance appaiono allo sguardo del narratore come un grande bosco in movimento: *les lances un grant bois resanblent*.

La lancia era spesso corredata anche di pennacchi colorati e vistosi, di gonfaloni, insegne o stendardi e poteva anche presentarsi con un rinforzo metallico all'estremità opposta a quella in cui si trovava la punta, ossia quella che avrebbe dovuto poggiare sull'arcione al momento della carica. È bene sottolineare che la lancia non era sotto nessun aspetto un'arma da getto, ben più ignobile da maneggiare per un cavaliere, ma bensì un'arma che richiedeva il contatto ravvicinato e diretto con il nemico. Ben lontana quindi dai giavellotti con cui in apertura del *Perceval* di Chrétien de Troyes il giovane valletto non ancora cavaliere si diletta<sup>11</sup>. La lancia poteva essere afferrata con tutte e due le mani, oppure direzionata con una mano soltanto lasciando così un braccio libero per lo scudo e l'estremità inferiore dell'asta andava assicurata all'arcione per un appoggio più resistente al momento dell'impatto, oltre che per una maggiore coesione d'insieme tra cavallo e cavaliere.

Di fondamentale importanza, e quasi mai assente nella letteratura eroica, era lo scudo. Armamento difensivo per eccellenza, solitamente destinato ad andare in pezzi subito dopo la lancia nei testi che verranno presi in esame, lo scudo è costituito da assi di legno rafforzate da ritagli di pelle, in cuoio e in alcuni casi al centro si trova una borchia, un umbone metallico per meglio sopportare e attutire l'urto. Prima dell'inizio della battaglia gli scudi venivano appesi al collo tramite delle corregge, poi negli istanti precedenti alla carica si posizionavano sul braccio sinistro con l'ausilio di lacci di cuoio.

---

<sup>9</sup> *Il Canzoniere Eddico*, Garzanti, Milano 2004. Nell'introduzione, sempre a cura di Piergiuseppe Scardigli, vi è anche un breve accenno molto interessante alla relazione tra linguaggio formulare e sfera sacrale. La sfera del sacro verrà presa in esame più avanti nel corso di questo lavoro.

<sup>10</sup> *Beowulf*, a cura di Gisueppe Brunetti, Carocci, Roma 2003.

<sup>11</sup> Cfr. vv. 95-99 nel *Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes.

Gli scudi, nel periodo qui considerato, erano per la maggior parte abbastanza grandi (come si può intuire in parte dalla *figura 2* del XIII secolo<sup>12</sup>) e si presentavano modellati a forma di mandorla o di goccia per una difesa più integrale possibile del corpo.

A proposito dello scudo forse è bene dare spazio a una breve digressione proponendo un piccolo cenno a una curiosità peculiare che è emersa nel corso del lavoro di schedatura. Nella *Chanson de Guillaume* (1140 circa) risalta, a livello terminologico, più di una volta la differenza di aggettivo usato accanto al sostantivo per ‘scudo’ quando portato dai soldati pagani piuttosto che dai cavalieri cristiani. I primi infatti vengono presentati in diversi combattimenti con in dotazione uno scudo in apparenza differente, almeno nella terminologia, da quello degli avversari. Lo scudo saraceno, stando all’aggettivo impiegato,

sembrerebbe infatti essere duplice, come suggerisce la denominazione: *duble targe*. Questo lascia spazio alla formulazione di tre ipotesi:

- I. l’introduzione di un simile elemento nell’equipaggiamento corrisponderebbe all’intento di mettere ulteriormente in risalto l’eccezionale maestria di Guillaume e degli altri cavalieri nel prevalere con successo su avversari così

Fig. 5.  
Tomb effigy of Jacquelin de Ferriere, North French, late 13th century. The Bashford Dean Memorial Collection (29.158.761). Sieur Jacquelin is represented in full mail armor; he has his hands slipped through slits in the wrists of the sleeves, letting his mail mittens dangle. His large knightly shield bears a canting device, horseshoes (fers-de-cheval) as a pun on Ferriere.



Figura 2

<sup>12</sup> *Figura 2*, effigie presente nella tomba di Jacquelin de Ferriere situata nel nord della Francia (*The Bashford Dean Memorial Collection*, 29.158.761), risalente al tardo XIII secolo. L’immagine rappresenta Jacquelin nella sua armatura completa, le sue mani passano attraverso le fessure dei polsi nelle maniche, lasciando così a penzolini i guanti di cotta di maglia, il suo grande scudo ricurvo ha un motivo a ferri di cavallo (*fers-de-cheval*), gioco di parole con Ferriere, tratta da NICKEL H. e PYHRR S. W. e TARASSUK L., *The Art of Chivalry. European Arms and Armor from The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1982, p.17. Il volume in questione è stato recentemente digitalizzato dal museo, insieme a molte altre opere relative alle arti figurative delle epoche più disparate, ed è disponibile all’indirizzo: [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The\\_Art\\_of\\_Chivalry\\_European\\_Arms\\_and\\_Armor\\_from\\_The\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art?Tag=&title=The%20Art%20of%20Chivalry&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Art_of_Chivalry_European_Arms_and_Armor_from_The_Metropolitan_Museum_of_Art?Tag=&title=The%20Art%20of%20Chivalry&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0) [consultato il 29 agosto 2019 h. 15.24].

ben provvisti di difese. Rachele Fassanelli in un saggio sul guerriero nell'*Entrée d'Espagne* accenna al fatto che il corredo militare saraceno è spesso descritto come fastoso e i cavalieri pagani vengono “magnificati a dismisura (...) più forte, più ricco e vigoroso sarà il nemico, più rimarchevole sarà la sua sconfitta finale e più eclatante il valore dei cristiani e la potenza di Dio che li sostiene”<sup>13</sup>;

- II. Potrebbe esprimere il desiderio di sottolineare la natura sleale dei fedeli di Maometto descrivendoli come dotati di maggiore protezione rispetto ai sempre leali cavalieri cristiani;
- III. Potrebbe infine trattarsi, assai improbabilmente, di una differenza di terminologia che rispecchi un'effettiva differenza nelle forme e nelle tipologie di questo componente dell'armamento difensivo.

Flori nel suo breve *excursus* sull'evoluzione dell'armamento cavalleresco tra XI e XV secolo<sup>14</sup> non fa cenno a un eventuale scudo duplice, ma usa il termine *targa* o *targia* per indicare lo scudo del XIII secolo che va riducendosi nelle sue dimensioni di pari passo con la comparsa dell'armatura a placche fino a presentarsi con un foro per il passaggio della lancia nel XIV secolo, non corrisponde quindi alla *doble targe* di cui si parla nella *Chanson de Guillaume*. Si è comunque ritenuto interessante riportare questa peculiarità relativa agli armamenti dato che è stata riscontrata esclusivamente in questa *chanson* e in maniera abbastanza sistematica. Compare per la prima volta nella descrizione di un impatto frontale ai vv. 320-322:

Point le cheval, il ne pot muer ne saille,  
E fiert un paen sur sa *doble targe*,  
*Tute li fent* de l'un ur desqu'a l'altre,<sup>15</sup>

qui *doble targe* viene reso nella traduzione di Andrea Fassò come “duplice scudo”. *Doble/doble targe* o *targe doble* compare 4 volte nel corso della canzone:

<i>doble targe</i>	v. 321
--------------------	--------

<sup>13</sup> FASSANELLI R., «*Armer se vont paiens*»: il guerriero in armi nell'*Entrée d'Espagne*, in «*La somma delle cose*». Studi in onore di Gianfelice Peron, Esedra, Padova 2018, pp. 137-150.

<sup>14</sup> FLORI J., *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999, pp. 102-108.

<sup>15</sup> Corsivi miei.

<i>duble targe</i>	v. 441 <sup>16</sup> e v. 1824 <sup>17</sup>
<i>targe duble</i>	v. 1835 <sup>18</sup>

e ogni volta in un contesto in cui finisce con l'essere preferibilmente spezzato a metà. Viene tagliato a metà da un bordo all'altro ai vv. 320-322, vv. 441-442 e vv. 1824-1826, mentre soltanto in un caso (vv. 1835-1842) il colpo viene arrestato dall'umbone metallico che doveva essere collocato nel centro. Si riscontra quindi una certa regolarità nelle fasi della sequenza: potente colpo allo scudo dell'avversario pagano e conseguente distruzione di esso (tagliato a metà da un fendente e poi frantumato) resa con *tote la fent / tote li freint* che descrive nella *chanson* anche la distruzione degli scudi dei cavalieri cristiani.

Ritornando all'*excursus* sull'equipaggiamento, Romanoni nella sua disanima prende in considerazione anche mazze, asce da guerra e martello d'arme, il quale non compare prima del '300, ma queste armi non compaiono tra gli equipaggiamenti a disposizione del nobile cavaliere della narrativa eroica antico francese. Grande rilevanza deve invece essere data alla spada, considerata topicamente l'arma cavalleresca per eccellenza, avvolta da un vero e proprio culto che affonda le sue radici nel mondo germanico da dove deriva anche l'usanza di attribuirle un nome (degli esempi possono essere le celebri *Escalibur* di Artù, *Durlindana* di Orlando e *Gramr* di Sigurðr) che non deve sembrare al lettore moderno molto insolita data la permanenza di questo *topos* anche nella letteratura *fantasy* moderna (si pensi ad esempio a *Narsil-Andúril* del *Signore degli Anelli* di J. R. R. Tolkien). Ma le spade si incontreranno con minore frequenza durante l'analisi della carica d'urto frontale dato che l'arma 'regina' in questo tipo di combattimento è senza ombra di dubbio la lancia lunga.

È fondamentale però tenere presente che i cavalieri non erano protetti soltanto dallo scudo, ma anche da altri elementi del corredo difensivo. Verrà nominato spesso ad

---

<sup>16</sup> *Chanson de Guillaume*, vv. 441-442: *Puis refert altre sur la duble targe, / Tote li freint de l'un ur desqu'a l'autre.*

<sup>17</sup> Ivi, vv. 1824-1826: *Fiert un paié sur la duble targe novele; / Tote li fent e froisse e encantele, / Sun bon halberc li desrunt e deserre.*

<sup>18</sup> Ivi, vv. 1835-1842 in cui compare tutto l'equipaggiamento coinvolto nello scontro: *Puis fert le terz sur la targe duble, / Tote la fent desus jusque a la bocle; / Les asteles l'en ferent suz la gule, / Sun grant espee al grever li met ultre / Que l'os del col li bruse e esmuille; / Tres ses esspalles l'enseigne li mist ultra; / Quant li gluz chai, la hanste li estruse; / A icel colp la bon espee mustre.*

esempio l'usbergo (visibile sempre nella *figura 2*) o una cotta di maglia che avevano il compito di fornire una prima protezione dalla perforazione, ma abbastanza leggera da non impedire i movimenti del cavaliere che ne era rivestito come da una tunica. Romanoni riporta che alla sua comparsa, intorno al XI secolo, questo pezzo dell'armamento era lungo quasi fino alle caviglie e che esso andò mano a mano accorciandosi nel corso del XIII secolo. Vennero anche ad aggiungersi muffole per la protezione delle mani, un cappuccio per riparare il capo e gambali in maglia di ferro. L'usbergo era sostanzialmente costituito da anelli di ferro intrecciati tra loro, oppure "meno frequentemente, da maglie piatte"<sup>19</sup> sovrapposte. Poteva anche essere ultimato con ulteriori coperture in cuoio.

Infine ultimo pezzo fondamentale dell'armamento del cavaliere pronto allo scontro frontale era senz'altro l'elmo, inizialmente ben diverso da quelli integrali, completamente chiusi e molto elaborati dal punto di vista artistico che si vedono solitamente nelle esposizioni di armi e armature dei vari musei e che sono da attribuire a periodi ben più tardi. L'elmo del X secolo era conico e spesso privo di nasale, bisogna attendere la fine del XII secolo per l'embrione di quello che sarà il noto elmo cilindrico dotato di nasale e, a partire dal XIII secolo, anche di visiera mobile.

### 1.1.1 Il corredo militare nei testi e la questione della staffa

Tutti questi elementi dell'equipaggiamento del buon cavaliere vengono toccati dalla letteratura eroica antico francese secondo moduli ricorsivi e uno stile formulare, in particolare quando vengono cantati negli istanti precedenti ad una battaglia, quando le schiere di cavalieri sono spesso presentate allineate sotto la luce del sole fra bandiere colorate e avvolte da un tonante fragore metallico. Sono i veri protagonisti di questo lavoro, ed è bene accennare a come venissero spesso introdotti in tutto il loro sfolgorio prima della loro devastazione nello scontro, in maniera quasi rituale. È il caso dell'equipaggiamento dell'esercito pagano nella *Chanson de Roland*:

Païen chevalchent par cez greignurs valees,  
*Halbercs* vestuz e (lur brunies dublees),  
*Healmes* lacez e ceintes lur *espees*,

---

<sup>19</sup> Cfr. nota 1, p. 185.

*Escuz as cols e lances adubees.*<sup>20</sup> (*Chanson de Roland*, vv.710-713)

[Per le gran valli cavalcano i pagani, / gli usberghi indosso, le corazze ben salde, / gli elmi allacciati, le spade cinte al fianco, / gli scudi al collo, le bandiere alle lance.<sup>21</sup>]

In questi pochi versi vengono toccati tutti gli elementi chiave dell'equipaggiamento (evidenziati in corsivo), ma questo non è valido soltanto per le *chansons de geste* – in cui spesso prevalgono visioni d'insieme di eserciti schierati o in movimento – ma compare anche nei romanzi di materia bretone o antica, dove invece si trovano piuttosto all'interno della descrizione di un solo cavaliere, un singolo eroe che si distingue per bravura bellica e grande bellezza:

Thideüs ist de la ramee,  
l'auberc vestu, ceinte l'espee,  
l'iaume lacié, l'escu au col:  
ne sembra pas vilain ne fol.  
Toute droite porte sa lance,  
mout par ot bele connoissance;  
uns esperons avoit es piez,  
a fin or, mout bien esmaillez;  
bien li sistrent si garnement,  
bon cheval ot et bel et gent;<sup>22</sup> (*Roman de Thèbes*, vv. 3559-3568)

[Tideo emerge dalla boscaglia, rivestito dall'usbergo, la spada al fianco, il proprio elmo allacciato, lo scudo al collo: non aveva l'aria di un rozzo o di uno stolto. Egli tiene ben dritta la sua lancia adornata con un magnifico gonfalone; aveva ai piedi degli speroni d'oro fino, con degli intarsi di smalto molto ricchi; il suo equipaggiamento gli stava molto bene, ed egli aveva un buon cavallo, bello e di razza.<sup>23</sup>]

---

<sup>20</sup> Corsivi miei.

<sup>21</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>22</sup> Qualcosa di simile si osserva anche ai vv. 4134-4141 del *Raoul de Cambrai* nei quali Gautier indossa tutti i componenti del proprio armamento. Mentre alla strofa XXXVI della canzone *Aliscans* si trova una presentazione dettagliata dell'armamento dell'avversario Aérofle, elenchi delle componenti del corredo militare si incontrano anche alle strofe LIV (vv. 2375-2378) e LVIII (vv. 2603-2606), mentre una descrizione dettagliata e completa del corredo militare si ha anche nella descrizione dell'addobbamento di Rainouart alla strofa CLXXXIV, in particolare ai vv. 8050-8083. Si vedano anche i vv. 707-726 dell'*Erec et Enide* e i vv. 1754-1760 di *Aspremont*. Per approfondire la questione delle formule del processo dell'armamento cfr. ARAGÓN FERNÁNDEZ A., *Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas de siglo XIII*, in "Studia in honorem prof. M. de Riquer", vol. 2, Quaderns Crema, Barcelona 1987, pp. 487-512.

<sup>23</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di F. Mora-Lebrun, Librairie Générale Française, Paris 1995.

in cui è molto chiara anche l'importanza della posizione della lancia quando il cavaliere si mette in moto: *Toute droite porte sa lance* (v. 3563).

Qualcosa di simile si incontra anche nel *Raoul de Cambrai*:

Et Gautelés ne c'est aseürez;  
a son ostel s'en est tantos alez,  
il vest l'auberc, tos fu l'elmes fermez,  
et saint l'espee au senestre costé.  
De plaine terre est el destrier Montez,  
puis pent l'escu a son senestre lez;  
li bons espieus ne fu pas oubliez,  
a trois clox d'or le confanon fermés.<sup>24</sup> (*Raoul de Cambrai*, vv. 4752-4759)

[ma Gautier non fornisce garanti: egli ritorna al suo alloggio il più velocemente possibile, indossa l'usbergo, allaccia l'elmo senza indugio e cinge la spada al suo fianco sinistro. Inforca il suo destriero in un sol balzo, poi assicura lo scudo al suo fianco sinistro. Non ha dimenticato la lancia solida alla quale il suo gonfalone è fissato da tre chiodi d'oro.<sup>25</sup>]

Non è soltanto l'armamento di cui sono dotati i cavalieri ad essere rilevante, ma anche quello dell'altro grande protagonista di questi episodi: il cavallo. In alcuni testi l'animale compare persino come essere pensante<sup>26</sup>, retaggio di una lunga tradizione mitico-letteraria di cavalli straordinari, da *Bucefalo* di Alessandro Magno a *Baiardo* di Rolando passando per la tradizione norrena con *Sleipnir*, maestoso cavallo dotato di otto zampe (vedi *Figura 3*), appartenente ad Óðinn e *Grani* fedele compagno di Sigurðr. Quest'ultimo è protagonista di uno scambio silenzioso con la moglie dell'eroe nordico, Gudrhun, all'interno del *Secondo Carme di Gudrhun* (*Gudhrúnarkviðha önnor*, metà X secolo):

Gecc ec grátandi                      við Grana rœða,

---

<sup>24</sup> Cfr. anche *Raoul de Cambrai*, vv. 6754-6760 e vv. 7549-7572.

<sup>25</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di W. Kibler, Librairie Générale Française, Paris 1996.

<sup>26</sup> Si veda a proposito *Aliscans*, vv. 599-607 in cui si tratta del cavallo di Guillaume e il v. 1164 dove si racconta come il destriero "l'entent" come un essere senziente: *Baucent l'entent, si commence a henir*. A proposito dell'ambivalenza del mito del cavallo straordinario cfr. il saggio *De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval: esquisse d'une configuration imaginaire* in DUBOST F., *La Merveille médiévale*, Champion, Paris 2016, pp. 291-299; mentre per abbondante materiale sul mondo norreno cfr. CHIESA ISNARDI G., *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991. In fondo anche i cavalli di Achille piangono la morte di Patroclo (*Iliade*, Libro XVII, vv. 426-440).



úrughlýra,                      íó frá ec spialla;  
 hnipnaði Grani þá,            drap í gras hofði;  
 íór þat vissi:                    eigendr né lifðot. (*Secondo carme di Gudrhun, str. 5*)

[Andai in lacrime                per parlare a Grani, / umide le guance            chiesi al destriero notizie. / Si  
 scosse Grani,                chinò nell'erba la testa: / lo sapeva il destriero,            non era in vita il padrone.<sup>27</sup>]



Figura 3<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004. Corsivi miei.

<sup>28</sup> *Melsteðs-Edda*, ms SÁM 66 (datato 1765-1766), f. 80v, Árni Magnússon Institute, Reykjavík, Iceland. Disponibile online nel sito dell'istituto (visionato il 6 gennaio 2020, h. 18.30): <http://english.arnastofnun.is>.

La fascinazione per il cavallo è molto antica e l'animale è da tempo oggetto di riti sacri, come quello vedico che prevede il suo sacrificio: l'*aśvamedha*, un rito molto complesso che poteva essere celebrato soltanto da un re che avesse sottomesso altri re<sup>29</sup>. Ma anche presso popoli europei vigevano simili rituali, come quello romano arcaico dell'*october equus*<sup>30</sup>. All'altezza del Medioevo prevale invece il ruolo di cavalcatura nobile e l'animale viene esaltato al pari degli eroi che lo cavalcano e di cui è mansueto compagno di avventure. Il ruolo del destriero del resto era chiave nelle manovre della carica a fondo.

L'importanza del destriero all'interno della tecnica di combattimento ad urto frontale è ben messa in evidenza, ad esempio, da un passo dell'*Entrée d'Espagne*.

Le bon destrier qi mout fu de grant estre,  
Covert de paile d'un chier color celestre:  
A aigles d'or estoit portreit a destre  
E a grifons parfilei a senestre.  
Les aubes furent d'une olifante beste  
E frans e *estriers* d'un chier or de Tolestre.<sup>31</sup> (*Entrée d'Espagne*, vv. 12587-12592).

In questo passo fa la sua comparsa un oggetto che è stato al centro di una serie di pubblicazioni circa l'origine della tecnica di combattimento tramite carica frontale a lancia tesa. L'introduzione dell'uso delle staffe (*estriers*) è stata da alcuni individuata come l'elemento chiave che ha permesso lo sviluppo della cavalleria all'interno degli eserciti a scapito della fanteria fino ad allora predominante. I cavalli sarebbero passati dall'essere degli efficaci mezzi di trasporto da una battaglia all'altra ad essere elevati al

---

<sup>29</sup> Il cavallo scelto veniva lasciato libero di scorrazzare, sotto scorta armata, per il regno per un periodo della durata di un anno. Trascorso il tempo prestabilito veniva bevuto il *soma*, bevanda sacra, e l'animale veniva soffocato. Il sacerdote che compiva l'operazione doveva poi espiarla in quanto l'azione si classificava come assassinio. All'orecchio del cavallo veniva sussurrata una formula del tipo: "io mando te dio fra gli dei" e la regina fingeva con l'animale un rapporto sessuale come se egli, ora dio, potesse darle un figlio. Il cavallo è stato a lungo considerato prototipo della fertilità maschile. Cardini ne *Alle radici della cavalleria medievale* osserva come nel *Rgveda*, raccolta di inni sacri vedici, quello appena descritto sia considerato il più sacro dei riti e come il cavallo si incontra in culture diverse sempre connesso intimamente con il ciclo di morte-rinascita-immortalità.

<sup>30</sup> Anche presso i Germani si ha traccia di riti simili connessi con il paganesimo: l'animale veniva massacrato e le sue carni venivano consumate dai partecipanti alla cerimonia.

<sup>31</sup> Cfr. anche vv. 7336-7339 del *Perceval* di Chrétien de Troyes: *Si s'afiche si duremant / Sor les estriès que il an ront / Le seneste tot an reont, / Et il a le destre guerpi*, tradotto da Agrati e Magini "s'appoggia sulle staffe con tanta forza che ne rompe la sinistra" mettendo ben in evidenza quanto fosse fondamentale il sostegno delle staffe durante la carica a fondo. Cfr. anche v. 872 dell'*Erec et Enide*. Corsivo mio.

rango di cavalcatura da guerra, impiegata nei momenti decisivi del combattimento. Per condurre una carica a lancia tesa è necessaria una grande coesione tra cavaliere e destriero, dato che la sua efficacia dipende proprio da questa unità centaurica lanciata a tutta velocità sul nemico. Questo grado di coesione secondo lo studioso L. White<sup>32</sup> venne raggiunto proprio grazie all'ausilio della staffa. La sua tesi prende avvio dall'osservazione che le rappresentazioni di cavalieri nell'antichità si presentano prive di elementi identificabili come staffe e che nemmeno il latino Vegezio, massima autorità militare del Medioevo occidentale e autore dell'*Epitoma rei militaris* (IV secolo), ne fa parola. La prima staffa completa secondo White sarebbe comparsa in Cina, per poi passare in Iran non prima del VII secolo. La staffa come la si conosce oggi si sarebbe evoluta da una originaria staffa indiana per alluce, trasformatasi poi in cinghia, poi in staffa lignea e infine metallica. White sembra essere convinto dell'arrivo di questo finimento in Occidente attraverso l'Asia centrale ipotizzando un passaggio dalla popolazione degli Avari (che potrebbero essere stati i primi ad impiegarle regolarmente intorno al VII secolo) ai Bizantini. Lo studioso passa in rassegna raffigurazioni di staffe nel corso dei vari secoli, soffermandosi anche sul rituale di sepoltura che prevedeva l'inumazione congiunta di cavallo e capo guerriero molto interessante anche se si pensa all'affiatamento richiesto dal blocco cavaliere-cavallo. Lo studioso conclude che la staffa dovrebbe essere giunta in Europa occidentale nell'VIII secolo e la collega alla contemporanea trasformazione delle armi e delle tecniche di combattimento (tra cui proprio quello a lancia in resta). White<sup>33</sup> infatti prosegue sostenendo che la "classe feudale del Medioevo europeo esisteva in quanto esistevano i cavalieri, *che combattevano in una particolare maniera resa possibile dalla staffa*"<sup>34</sup> legando così la peculiare tecnica di scontro all'impiego della staffa, elemento quest'ultimo sul quale non tutta la letteratura è concorde. Franco Cardini ne *Alle radici della cavalleria medievale* riflettendo sull'importanza della cavalleria e dell'immaginario cavalleresco per l'Occidente ricostruisce una parabola dell'uso della cavalleria pesante che dà minore rilievo al ruolo della staffa rispetto a quanto sostenuto da White. L'Occidente sarebbe debitore per quanto concerne l'introduzione della cavalleria pesante e del relativo profondo 'spirito di corpo'

---

<sup>32</sup> WHITE L. Jr., *Tecnica e società nel Medioevo*, Il saggiaiore, Milano 1967, pp. 29-49. A proposito del problema della staffa si veda anche CONTAMINE P., *La guerra nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 252-257.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 41-49.

<sup>34</sup> Ivi, p. 41, corsivo mio.

che andava sviluppandosi al suo interno ai Parti e ai Scito-Sarmati, popolazioni iraniche, dai quali passerà poi ai Germani orientali grazie a contatti diretti, per essere adottata in seguito anche dai Goti e arrivare infine al Medioevo europeo. Cardini prende in considerazione l'embrione della cavalleria: i guerrieri a cavallo delle steppe asiatiche le cui principali abilità erano proprio cavalcare e la lavorazione del ferro. Anche White aveva fatto cenno alla cultura delle steppe e a quanto messo in luce dall'archeologia sui 'popoli cavalieri' iranici, ma l'analisi di Cardini raggiunge una maggiore profondità andando a ricercare che cosa accomuni le diverse culture piuttosto che soffermarsi sulle loro differenze, come egli ritiene abbia invece operato White. Il respiro della narrazione di Cardini è decisamente di ampiezza indoeuropea e indaga proprio la curiosa unità centaurica di cavaliere e cavallo fin dalle steppe. Perché soffermarsi sulla staffa e perché rimuginare sull'origine del guerriero montato? Si potrebbe dare una risposta con le parole dello stesso Cardini: "per secoli l'uomo dell'Occidente rimarrà ammirato e atterrito dinanzi ai signori della guerra issati sui grandi e forti animali"<sup>35</sup>. Si tratta quindi di sensazioni e di una mentalità che si sono trascinate nella cultura indoeuropea per diversi secoli e che secondo White dovrebbero la maggior parte del loro successo all'introduzione della staffa, ma con ogni probabilità la questione è di gran lunga più complessa e affonda le sue radici anche (e soprattutto) nel possesso della terra, come acutamente osservato e ribadito in più di un'occasione da Georges Duby<sup>36</sup>. A questo punto forse è bene limitarsi ad osservare l'innegabile efficacia ed utilità della staffa<sup>37</sup> nella carica a lancia tesa, senza ritenere però che essa sia l'unico fattore incisivo all'origine di tanto successo ed efficacia.

---

<sup>35</sup> CARDINI F., *Alle radici della cavalleria medievale*, La nuova Italia, Scandicci 1997, p.8.

<sup>36</sup> Ad esempio in DUBY G., *Terra e nobiltà nel medio evo*, Società Editrice Internazionale, Torino 1971.

<sup>37</sup> Per l'importanza della staffa anche nel mondo anglosassone cfr. GRAHAM-CAMPBELL J., *Anglo-Scandinavian Equestrian Equipment in Eleventh Century England*, in CHIBNALL M., *Anglo-Norman Studies: proceedings of the Battle conference*, The Boydell Press, Woodbridge 1992.

### 1.1.2 Altri preliminari

Buona parte degli studi riguardanti armi e armature medievali<sup>38</sup> si apre con alcuni cenni sul celebre arazzo di Bayeux<sup>39</sup> (di cui un particolare che vede cavalleria opposta a fanteria è visibile in *figura 4*), databile tra il 1070 e il 1087, forse è bene soffermarvisi un attimo per ricapitolare gli elementi coinvolti nell'urto frontale e che verranno in esso mandati in mille pezzi.

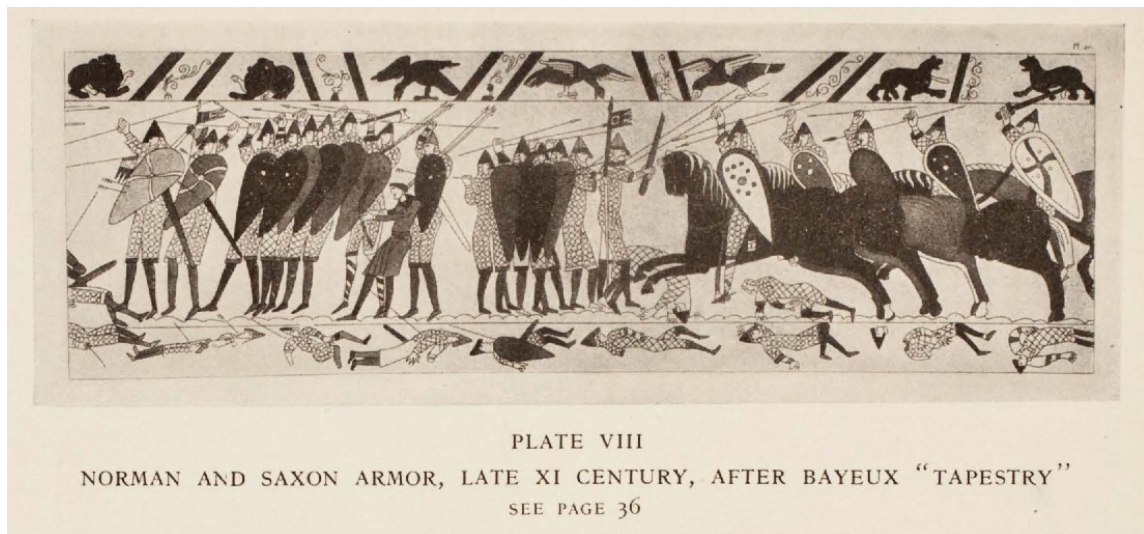


Figura 4<sup>40</sup>

Nell'arazzo è bene visibile la stilizzazione di una di queste cariche, infatti l'esercito di Guglielmo, impegnato nella celebre *battle of Britain* (la battaglia di Hastings del 1066), è senza dubbio rappresentato come un'armata di cavalieri, anche se il posizionamento delle lance non corrisponde a quello previsto per una carica a fondo (nell'immagine sul

<sup>38</sup> Ad esempio: il sopra citato studio di Graham-Campbell; NORMAN V., *The Medieval Soldier*; PEIRCE I., *The Knight, his Arms and Armour in the Eleventh and Twelfth Centuries* e persino PAYEN J. C., *Une poétique du genocide joyeux*.

<sup>39</sup> Per approfondire e approcciarsi all'argomento cfr. GAMESON R. (edited by), *The Study of the Bayeux Tapestry*, The Boydell Press, Woodbridge 1997.

<sup>40</sup> Particolare dell'arazzo di Bayeux tratto da DEAN B., *Handbook of arms and armor: European and Oriental, including William H. Riggs Collection*, the Metropolitan Museum of Art, New York 1921, p. 38 [disponibile anche al sito <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/28530> (consultato il 28 agosto 2019 h. 17.27)]. Per un'ottima riproduzione integrale dell'arazzo in alta definizione e un preciso commentario sulle sue iscrizioni cfr. *The Bayeux Tapestry, with introduction, description and commentary* by D. M. Wilson, Thames and Hudson, London 1985, il libro contiene la riproduzione di tutte le scene presenti nell'arazzo ed è la soluzione ideale per poter apprezzare al meglio la fattura, il fine lavoro e gli infiniti dettagli di questo prezioso manufatto.

lato destro si nota l'inclinazione dall'alto verso il basso delle armi, mentre la carica a lancia tesa necessitava di un posizionamento in orizzontale). È interessante tenere presente anche la leggenda riportata in alcune fonti (ad esempio da Guglielmo di Malmesbury nel *De gestis regum Anglorum* e da Wace nel *Roman de Rou*) che vorrebbe che prima del combattimento fosse stata intonata una versione della *Chanson de Roland*,

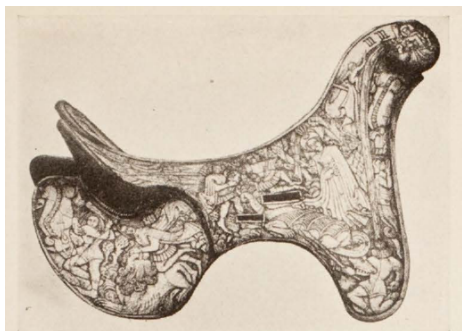


Figura 5

non a caso il ‘poema della lancia’ per antonomasia, per infondere coraggio tra le file normanne, rendendo se possibile ancora più adatto partire da questo celebre arazzo. In esso si possono notare molti degli elementi tipici della cavalleria feudale, in questo modo probabilmente sarà ancora più suggestivo immaginarli in seguito andare in frantumi nel momento di massima tensione dello shock frontale che verrà successivamente preso in esame. Sono presenti gli elmi conici, in questo caso spesso dotati di nasello; gli usberghi fatti di maglie di ferro intrecciate; staffe e morsi; lance, dotate in più di un caso di gonfalone, il quale viene spesso descritto mentre si srotola negli istanti precedenti al lancio al galoppo della cavalcatura; gli scudi a mandorla e infine le selle provviste di arcioni (meglio visibile nella *figura 5*: una sella del XIV secolo, non da battaglia, ma adatta in questo caso a far comprendere l'importante sporgenza dell'arcione) fondamentali per il mantenimento dell'equilibrio. Non a caso Ian Peirce ricorda incisivamente che “good equipment was as essential to the knight as sound training”<sup>41</sup>, infatti oltre che ad essere un'attività estremamente dispendiosa (da qui la chiara connessione con la società feudale e il possesso terriero), la cavalleria richiedeva anche un costante e intenso allenamento, si può dire con certezza che essa monopolizzava ogni aspetto della vita dei cavalieri.

I cavalieri non trasportavano da soli i propri armamenti, ma erano solitamente accompagnati – il che può apparire insolito dato il grande successo del mito (ben poco realistico) del cavaliere errante solitario<sup>42</sup> – da uno o anche più scudieri che badavano a un eventuale cavallo di riserva e ai palafreni che trasportavano l'equipaggiamento, come

<sup>41</sup> PEIRCE I., *The Knight, his Arms and Armour in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in HARPER-BILL C., *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood: papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, The Boydell Press, Woodbridge 1986, p. 153.

<sup>42</sup> I cavalieri si muovevano piuttosto in formazioni di più membri, secondo il celebre *compagnonnage*.

scudi e lance di scorta. Un esempio della presenza di lance di riserva si può trovare in questo breve passo estratto dal *Raoul de Cambrai* nell'ambito di un *single combat* tra due cavalieri:

A icel tans estoit acostumé  
qant dui baron orent en champ josté,  
chascuns avoit *deus bons espieus porté*; (...).<sup>43</sup> (*Raoul de Cambrai*, vv. 4239-4241)

[A quell tempo, il costume prevedeva che, quando due cavalieri si affrontava nella *joute*, ognuno portasse due buone lance.<sup>44</sup>]

Mentre nel *Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes si può incontrare la presenza fondamentale di scudieri e la dotazione di due scudi (e di più di un cavallo):

*Set escuiers mainne avoec lui*  
*Et set destriers et deus escuz.*<sup>45</sup> (*Perceval*, vv. 4804-4805)

Terminata questa breve parabola su armi ed equipaggiamenti che si incontreranno poi nei testi è possibile passare all'introduzione della carica a lancia tesa, tecnica regina della cavalleria feudale e vero e proprio emblema della guerra in Occidente.

## 1.2 URTO FRONTALE E PANTOCLASTIA

### 1.2.1 Fasi della carica a fondo (il ruolo della coesione)

Flori trattando delle tattiche cavalleresche nomina tre elementi<sup>46</sup> che dovevano trovarsi alla base di ogni azione di cavalleria:

1. La manovra richiedeva un piano preparato in precedenza;
2. “Rispetto collettivo per le consegne date dal comandante”;
3. Per ottenere una efficace coesione d'insieme era necessaria una ferrea disciplina.

---

<sup>43</sup> Corsivo mio.

<sup>44</sup> Traduzione mia basata su quella francese di W. Kibler, Librairie Générale Française, Paris 1996.

<sup>45</sup> Corsivi miei.

<sup>46</sup> FLORI J., *Op. Cit.*, p. 123.



Anche se chiaramente non sono soltanto questi gli aspetti che vengono messi subito in evidenza dall'incredibile potenza distruttiva e dalla maestosità luminosa della carica frontale a lancia tesa di un'intera schiera di cavalieri. Ma tutti i testi sottolineano la compattezza e la coesione, indispensabili per la buona riuscita dell'attacco. Nel descrivere questa particolare situazione vi sono alcuni termini ricorrenti, verbi, sostantivi, aggettivi, situazioni che si incontrano in opere differenti ed espressioni formulari che rimangono fedeli nel tempo e continuano a essere impiegate nella descrizione della carica e, in particolare, nelle conseguenze materiali dello scontro. Testo base da cui partire per le prime osservazioni e i primi passi all'interno dell'argomento è senza dubbio il classico di Jean Rychner *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs* (1955) in cui la descrizione dell'attacco viene efficacemente suddivisa in sette fasi, tutte riscontrate nel corso dell'analisi dei romanzi e delle *chansons*, che rendono più semplice il lavoro di individuazione delle sequenze formulari e delle situazioni in cui esse vengono impiegate. I sette elementi che secondo Rychner vanno a comporre il motivo nella sua interezza sono:

1. Dar di sprone al proprio cavallo.
2. Brandire la lancia.
3. Colpire.
4. Spezzare lo scudo dell'avversario.
5. Rompere il suo usbergo o la sua cotta di maglia.
6. Attraversargli il corpo con la lancia, o nel caso in cui si mancasse il bersaglio, ferirlo di striscio soltanto.
7. Abbatteolo giù dal suo cavallo, spesso morto.<sup>47</sup>

Già dalla lettura di questa suddivisione in fasi si può comprendere quali siano gli elementi in gioco nella carica e quale sia la sua potenza d'impatto distruttiva che pervade tutti i testi. Nel caso di un duello tra due cavalieri, questi si posizionavano a una certa distanza uno di fronte all'altro, entrambi a cavallo dei loro veloci destrieri, dopo che entrambi erano in posizione – e solitamente dopo essersi scambiati parole di sfida o ingiurie<sup>48</sup>, il celebre motivo della *vantance* precedente l'inizio della battaglia, tipico dei

---

<sup>47</sup> Traduzione (non letterale) mia da RYCHNER J., *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Société de publications romanes et françaises, Geneve/Lille 1955, p. 141.

<sup>48</sup> Come ad esempio si può vedere al v. 3462 del *Cligès* di Chrétien de Troyes: *De parole l'a assailli*.



guerrieri della tradizione germanica<sup>49</sup> – i cavalli venivano spronati ad avanzare alla massima velocità uno incontro all'altro senza rallentare minimamente mentre ci si avvicinava all'avversario. È immaginabile a questo punto quale doveva essere la violenza dell'impatto e il fragore del cozzo tra due animali corazzati lanciati a massima velocità e montati da cavalieri armati pesantemente di armi metalliche e dotati di una lunga lancia per tentare di disarcionare, ferire gravemente o uccidere l'avversario. I testi raccontano che ben poco dell'equipaggiamento sopravviveva a questo impatto e nel loro modo di descrivere è rintracciabile una certa ed innegabile fascinazione per l'elenco minuzioso di tutto ciò che rimaneva coinvolto in questa pantoclastia. Lo scontro avveniva preferibilmente in piena visibilità del pubblico del torneo (come nel coperchio del cofanetto in *figura 6*) o degli altri combattenti, a meno che la battaglia che rappresentata non fosse particolarmente cruenta e caotica.



Figura 6<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Nella lingua germanica la vanteria e l'insulto prima del combattimento sono rese con il termine *gelþ* ed altro non sono che una realizzazione dell'archetipica offesa dell'onore da parte di un avversario.

<sup>50</sup> Scigno in avorio dell'inizio del XIV secolo, di proprietà del Musée National du Moyen Age-Thermes de Cluny di Parigi (parzialmente ancora chiuso per restauri, ma il pezzo è visionabile nell'archivio fotografico del sito ufficiale del museo ([www.musee-moyenage.fr](http://www.musee-moyenage.fr)), consultato il 31 ottobre 2019 h. 20.35). All'interno del cerchio rosso, da me sovrainposto, è ben visibile lo scontro frontale tra due cavalieri, mentre tutto intorno sono disposti i vivaci spettatori del torneo.

La visibilità è un'altra delle componenti topiche di questo contesto, anche se storicamente il cavaliere che fosse uscito dai ranghi per andare incontro al nemico in solitaria sarebbe stato con ogni probabilità severamente punito (nel caso in cui fosse sopravvissuto allo scontro contro un'intera schiera), è di nuovo chiaro allora come fosse davvero molto raro per i cavalieri avventurarsi non accompagnati né tantomeno agire in solitaria durante una battaglia. La grande efficacia di questa tecnica risiede tutta nella compattezza della schiera, come in questo celebre passo del *Raoul de Cambrai*:

Si serré vont li baron chevalchant,  
se gatissiés sor les hiaumes un gant  
ne fust a terre d'une louee grant –  
desor les crupes des destriers auferant  
gisent li col et deriere et devant.<sup>51</sup> (*Raoul de Cambrai*, vv. 2233-2237)

[I baroni cavalcano in ranghi tanto serrati che se uno avesse gettato un guanto sopra i loro elmi, questo non sarebbe a terra prima che fosse stata percorsa una buona lega: le teste dei destrieri ardenti appoggiate sulle groppe dei cavalli che li precedono.<sup>52</sup>]

dove i ranghi sono serrati al punto tale da non permettere nemmeno a un guanto, se lanciato al di sopra dello schieramento, di cadere a terra se non dopo diverso tempo. I cavalli sono descritti mentre appoggiano le loro teste sulla cavalcatura che li precede rendendo impossibile persino a un singolo guanto di passare tra loro. Da questo passo è possibile dedurre piuttosto chiaramente quale doveva essere la vicinanza all'interno dello schieramento e quanto questa fosse indispensabile per la riuscita della carica. Qualcosa di simile si trova in molti dei testi presi in esame, come ad esempio in questo estratto dall'*Entrée d'Espagne*<sup>53</sup>:

Une riens lor vaili, q'il troverent un prés  
O il cevaucerent ensamble tut serez:  
Ce fu lor gran defanse al povoir, çe saciés.<sup>54</sup> (*Entrée d'Espagne*, vv. 9174-9176)

---

<sup>51</sup> Corsivi miei.

<sup>52</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di W. Kibler, Librairie Générale, Française, Paris 1996.

<sup>53</sup> Cfr. anche *Roman de Thebes* vv. 2779-2780, vv. 2786-2790 (in entrambi i casi si tratta di cavalli schierati a ranghi serrati per un gioco equestre), vv. 4871-4872; *Raoul de Cambrai* vv. 3092-3096 (eserciti schierati a ranghi serrati); *Roman d'Alexandre* vv. 966-997 (Et dist que bien les maint et sagement i aille / Et gart ne se desroit ne nus des rens ne saille,).

<sup>54</sup> Corsivo mio.

[Giovò loro il trovare una distesa erbosa / in cui poterono cavalcare insieme a ranghi serrati: / sappiate che ciò li protesse molto dalla pioggia.<sup>55</sup>]

in cui la grande compattezza permette ai cavalieri di ripararsi persino dalla pioggia. Un'immagine di grande efficacia si incontra anche nella canzone di *Girart de Roussillon* in apertura dell'episodio della battaglia di Vaubeton:

Dunc sorent li baron de son afar

Qu'en bataille campau a son pensar.

Prent l'ost a sosmover e a levar;

*Anc non vis tan menu unde de mar*

*Com viraz les enseignes au vent annar.* (*Girart de Roussillon*, vv. 2391-2395)

[I baroni compresero subito che voleva ingaggiare una battaglia fra schiere. L'armata si desta e si mette in movimento. Mai avreste visto onde del mare più serrate degli stendardi che fluttuavano al vento.<sup>56</sup>]

Senza questa incredibile vicinanza e compattezza tra i cavalieri molta dell'efficacia della tecnica verrebbe fondamentale persa, poiché se al momento dell'impatto il fronte non si fosse presentato unito, ma bensì disomogeneo e poco affiatato, la carica sarebbe risultata fatale per i cavalieri che non si sarebbero trovati nelle condizioni di opporre resistenza. Ecco perché vengono spesso presentati come una schiera unita, compatta e omogenea sia negli istanti di galoppo sfrenato sia nell'istante precedente l'impatto.

Non è una caratteristica che si riscontra soltanto nella letteratura eroica antico-francese, infatti di qualcosa di simile parlavano già alcuni autori latini a proposito dei "cavalieri catafratti", ossia guerrieri a cavallo armati in maniera pesante. Solitamente si trattava di guerrieri Sarmati, o più precisamente di Alani, appartenenti alla temuta cavalleria persiana. Il modo in cui vengono descritti ad esempio da Eliodoro nelle *Etiopiche* può risultare familiare: alcuni tratti sono i medesimi che si incontreranno nei

---

<sup>55</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

<sup>56</sup> Traduzione mia basata su quella francese di M. de Combarieu du Grès e G. Gouiran, Librairie Générale Française, Paris 1993. Corsivi miei. Il medesimo messaggio è veicolato nuovamente ai vv. 5302-5303 all'interno dell'episodio che narra la battaglia di Mont-Amele: *E set mile chevaus tant enserraç / Nos es om qui estende ne poin ne braç.*

testi medievali, come ad esempio la luminosità dell'esercito schierato e l'istante cruciale dell'impatto con il nemico.

(...) Il sontuoso apparato dei Persiani affascinava gli sguardi; le loro armature argentate e dorate illuminavano la pianura. Il sole si levò appena e i suoi raggi colpirono in faccia i Persiani. Si sparse dappertutto una luce indescrivibile che pareva sprizzare dalle armature stesse. (...) Al momento dello scontro abbandona le redini, dà di sprone e si lancia di gran carriera e con grande frastuono sul nemico, simile a un uomo di ferro o a una *statua tagliata in un sol blocco che si mette in movimento*<sup>57</sup>. Il *kontós* [lancia lunga da maneggiare a due mani], puntato orizzontalmente, spinge lontano la cuspidè; dalla parte del ferro esso è sostenuto da un laccio attaccato al collo del cavallo, mentre l'impugnatura è fissata alla sua groppa. In tal modo esso non cede all'urto, anzi aiuta la mano del cavaliere, che altro non fa se non dirigere il colpo. Egli si piega e s'inarca per procurare una più profonda ferita, e il suo slancio è così impetuoso ch'egli trapassa tutto quel che si trova dinanzi; spesso trapassa con un sol colpo due nemici alla volta.<sup>58</sup>

### 1.2.2 Il linguaggio formulare e l'espressione “*pleine sa hanste*”

Le varie fasi della carica a lancia tesa vengono variamente introdotte e toccate nei testi spesso attraverso l'impiego di espressioni formulari, a proposito Duggan in *The Song of Roland* parla di veri e propri *battle motifs*, composti da formule per ognuna delle diverse situazioni e fasi che devono essere espresse. Ma prima di procedere nell'analisi dei motivi e delle formule incontrate è utile chiedersi che cosa si intenda con espressione formulare. Il repertorio formulare è senza dubbio legato a doppio filo con l'origine orale delle narrazioni epiche<sup>59</sup>, in particolare per quanto riguarda in questo caso le *chansons*. Il legame con l'oralità è imprescindibile secondo Aragón Fernández e Fernández Cardo i quali infatti in apertura del loro lavoro sullo stile formulare affermano: “creemos que el estilo formulario es una marca de oralidad”<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Corsivo mio.

<sup>58</sup> Heliodori *Aethiopikon* IX, 15 in CARDINI F., *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>59</sup> Cfr. a proposito LORD A. B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1964.

<sup>60</sup> In ARAGÓN FERNÁNDEZ A. y FERNÁNDEZ CARDO J. M., *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1985, p. 13.

Paul Zumthor in *La presenza della voce*<sup>61</sup> interrogandosi sul ruolo dell'oralità nella poesia epica, la quale "fondamentalmente, racconta di un combattimento" (p. 128) a prescindere dalla cultura in cui si incontra, ritiene che avrebbe senso presupporre l'esistenza di un comune denominatore tra tutte le forme di canto epico, un modello ad esse soggiacente. Questo aspettato è stato definito dallo studioso *mouvance*, che viene accolta e definita con precisione anche dai due studiosi spagnoli sopra menzionati nell'introduzione del loro studio: "la literatura medieval estaría formada por un encabalgamiento constate de textos, cuya autonomía es restringida y que se interrelacionan por un movimiento intertextual continuo [la *mouvance*, per l'appunto]"<sup>62</sup>.

Zumthor si sofferma anche sulla lunghezza media – alquanto variabile – delle opere epiche, arrivando alla conclusione che più lunga è l'opera più è probabile che il cantore fosse uno specialista, un vero e proprio professionista del genere. Le *chansons de geste* rientrano nell'epica definita dallo studioso come "a predominanza 'storica'"<sup>63</sup>, in cui eventi storico-militari vanno a costituire una base malleabile per lo sviluppo del racconto. Di questi avvenimenti vengono prodotti continui rifacimenti narrativi nel tempo (un esempio tra i più celebri è di sicuro quello della disfatta della retroguardia dell'esercito di Carlo Magno a Roncisvalle avvenuta il 15 agosto 778 d. C.) seguendo una tecnica complessa che spesso richiede l'impiego di uno stile formulare che consiste nell'incastare nel discorso "frammenti ritmici e linguistici mutuati da altri enunciati preesistenti, appartenenti di norma allo stesso genere, e che rimandano l'ascoltatore [questi testi venivano redatti per essere cantati e ascoltati] a un universo semantico che gli è familiare"<sup>64</sup> e per quanto riguarda il repertorio di *chansons de geste* antico francesi, secondo lo studio di Zumthor, la densità formulare sarebbe di trenta/quaranta versi formulari su cento. È interessante osservare come lo studioso accenni al fatto che alcune di queste formule si riscontrino in generi diversi, proprio come accade con il *battle motif* presente anche nei romanzi. Infatti Zumthor distingue tra formule esterne e formule interne, le prime riscontrabili in diversi testi, mentre le seconde compaiono esclusivamente in un solo poema.

---

<sup>61</sup> ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984.

<sup>62</sup> ARAGÓN FERNÁNDEZ A. y FERNÁNDEZ CARDO J. M., *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>63</sup> ZUMTHOR P., *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>64</sup> ZUMTHOR P., *Op. Cit.*, p. 140.

Per dare una definizione di ‘formula’ sia Zumthor sia Nichols<sup>65</sup> partono dal lavoro di Milman Parry, grecista americano, che in *The Making of Homeric Verse* (edito da Adam Parry nel 1971) sostenne la teoria della pura oralità delle opere omeriche e ritenne la formula elemento centrale. Secondo Parry la formula è “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”<sup>66</sup>. Parry riteneva formula una sequenza di parole soltanto nel caso in cui questa si presentasse invariata e metricamente fissa, ma forse è bene non limitarla soltanto a un perfetto ordine di parole che si ripresenta sempre immutato, quanto piuttosto ampliarla – come ben si vedrà – a concetto di parole chiave rispettose della prosodia e di eventuali assonanze che ricompaiono nei medesimi contesti, all’interno dei soliti motivi, come si evince dallo studio di Joseph J. Duggan *The song of Roland: formulaic style and poetic craft*. Zumthor a questo proposito preferisce parlare di ‘espressioni formulaiche’ e più precisamente osserva che “la formule constitue une micro-unité d’action, apte à se combiner avec d’autres formules pour engendrer une séquence, que pourront orner diverses variations, de sorte que l’effet de répétition s’associe avec la plus grande diversité”<sup>67</sup>. Anche M. Windelberg e D. G. Miller ritengono superata la concezione di Parry nella loro carrellata in *How (Not) to Define the Epic Formula*<sup>68</sup> in cui passano in rassegna diverse teorie relative al linguaggio formulare, a partire dall’originaria convinzione che voleva le formule come semplici riempitivi di verso fino alla teoria di Michael Nagler che interpreta le varianti come degli allomorfi<sup>69</sup> di una formula base, la cosiddetta “*archeformula*” theory basata sulla grammatica generativa, quindi con le sue radici in ambito linguistico. I due studiosi accennano anche alla concezione di Kiparski la quale ipotizza la derivazione per processo analogico di formule simili da uno schema formulare, teoria anche questa radicata nella linguistica. Nella loro conclusione ribadiscono l’importanza di ammettere un certo grado di variazione nelle espressioni formulari dato che “in order to make the performance of interest (...) the poet may select

---

<sup>65</sup> In *Formulaic diction and composition in the Chanson of Roland*, The University of North Carolina Press, Valencia 1961.

<sup>66</sup> PARRY M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style*, in “Harvard Studies in Classical Philology” 41, 1930, p. 80.

<sup>67</sup> In ARAGÓN FERNÁNDEZ A. y FERNÁNDEZ CARDO J. M., *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1985, p. 21.

<sup>68</sup> In “Olifant” Vol. 8 n. 1, Fall 1980, pp. 29-50.

<sup>69</sup> Concezione abbracciata anche da Dominique Boutet in *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, p. 132.

a less-used variant or develop unique phrasing ... variation through adding, deleting, collapsing, or embellishing the subschemas [variazioni interne ai motivi, che sono quindi gli schemi da cui si lavora], scripts, or formulas”<sup>70</sup>. È interessante notare infine l’attenzione posta al fatto che “the lexical repetition sets up psychological expectations”<sup>71</sup>, anche se chiaramente sono diversi i fattori ad essere in gioco, specialmente in una composizione tanto debitrice al suo carattere orale.

“Formulaic language and oral composition are inseparably linked”<sup>72</sup>. È innegabile che la formularità dei componimenti debba molto al loro carattere primigenio di narrazioni orali, pertanto non sempre è facile individuare e stabilire quali siano le espressioni formulari all’interno di un testo. Prima di tutto per la lunghezza di alcuni canti epici, ma anche perché – come fin da subito mette in chiaro Duggan – non sempre è una scelta facile decidere quali estratti, quali campioni selezionare per meglio veicolare quanto si sta indagando. Lo studio di Duggan è particolarmente interessante e utile perché si sofferma con particolare attenzione sui versi che descrivono situazioni di *single combat*, le quali risultano curiosamente essere “on the average more formulaic than the entire poem”<sup>73</sup>. È bene tenere a mente che Duggan considera come formula esclusivamente “those emistichs repeated within a given poem in substantially the same form”<sup>74</sup>. Oltre alle *chansons* prende in esame, ad esempio, anche il *Roman d’Alexandre* che si rivela, anche ad una prima lettura, un’opera senza dubbio formulare. Duggan trae la conclusione che non vi sia alcuna relazione tra densità formulare e lunghezza o datazione dell’opera e questo assunto è bene tenere a mente nel procedere.

A proposito dell’epica francese medievale Zumthor sottolinea l’esistenza di tre livelli in costante relazione l’uno con l’altro: il livello del ritmo, quello del lessico e infine quello della sintassi, tutti elementi ovviamente sempre in gioco nelle descrizioni di cariche a lancia tesa e degli impatti.

---

<sup>70</sup> In “Olifant” Vol. 8 n. 1, Fall 1980, p. 49.

<sup>71</sup> WINDELBERG M. and MILLER G. D., *How (Not) to Define the Epic Formula*, in “Olifant” vol. 8 n. 1, Fall 1980, p. 43.

<sup>72</sup> DUGGAN J. J., *The song of Roland: formulaic style and poetic craft*, University of California Press, Berkeley 1973, p. 16.

<sup>73</sup> Ivi, p. 20.

<sup>74</sup> Ivi, p. 23. Duggan nel suo spoglio prende in considerazione i seguenti testi: *Couronnement de Louis*, *Chanson de Roland*, *Gormont et Isembart*, *Chanson de Guillaume*, *Charroi de Nimes*, *Prise d’Orange*, *Raoul de Cambrai*, *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Costantinople*, *Moniage de Guillaume*, *Siège de Barbastre*, *Buevon de Conmarchis*, *Roman d’Enéas*, *Roman d’Alexandre*.

Una delle espressioni formulari (si tratterà sempre di gruppi di parole dato che “one-word formulas’ are impossible”<sup>75</sup>) più nota e che compare spesso in molti dei testi presi in esame è *pleine sa hanste/pleine sa lance* (e minime variazioni). Questo gruppo di parole è stato anche l’oggetto di un saggio di Julian Harris: *Pleine Sa Hanste in the Chanson of Roland*<sup>76</sup>. È un’espressione curiosa e dalla non immediata interpretazione e di conseguenza di non semplice resa in traduzione. Solitamente è collocata nelle ultime fasi dello scontro iniziato dall’impatto tra i due destrieri e nel quale – come è facilmente predicibile – le lance non sono finite in frantumi dato che uno dei due contendenti finisce a terra disarcionato con sua grande vergogna da un colpo ben assestato di lancia, spesso morto, ma altre volte incolume. Nel caso in cui l’appiedato sia incolume l’avversario, nel pieno rispetto della migliore etica cavalleresca, dovrebbe scendere anch’egli a terra e proseguire così lo scontro sfoderando le spade. In questo modo il combattimento entra nella fase dell’*escremie*, della scherma vera e propria, lasciando da parte lo slancio della *joute*. Rimanere a piedi per un cavaliere rappresentava una grande onta, oltre ad essere un momento di delicato aumento della vulnerabilità. L’azione di disarcionamento tramite possente e mirato colpo di lancia è molto spesso resa con l’espressione formulare appena introdotta e che potrebbe essere interpretata secondo due sfumature differenti:

1. Rendendola con “con tutta la forza della sua lancia”, ponendo quindi l’accento sulla potenza dell’impatto del blocco cavaliere-cavallo, come la rende Godefroy<sup>77</sup> traducendola con “de tute force de sa lance”.
2. Interpretandola come “lo abbatte a terra di tutta la lunghezza della sua lancia”, attirando invece l’attenzione sulla caduta a lunga distanza dal cavallo, precisamente tanto distante quanto è lunga l’asta della lancia.

Una terza interpretazione è quella di Joseph Bédier che si limitava a vedervi un grande colpo di lancia, “à pleine hampe” come fedelmente riporta Harris nel suo breve saggio. Degna di nota è anche l’interpretazione puntuale data da David J. Ross il quale rifiuta ogni vaghezza dell’espressione sostenendo che:

---

<sup>75</sup>WINDELBERG M. and MILLER G. D., *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>76</sup> In *Essays Presented to Honor Alexander Schtuz. French and Provençal Lexicography*, edited by Urban T. Holmes and Kenneth R. Scholberg, Ohio State University Press 1964.

<sup>77</sup> Riportata da HARRIS J., *Op. Cit.*



Actually the phrase, far from being a vague, general expression for a heavy blow, or even a blow with outstretched lance, is a very precise and accurate one, describing an unhorsing of a particularly brilliant nature, an instance of handling of the weapon which was evidently much admired. *Hanste* is here an exact measure of length, a lance-length, and the nature of the action is this: the victor transfixes his opponent, lifts him bodily from the saddle, and deposits him on the ground *a full lance-length behind his horse*.<sup>78</sup>

Spesso nel secondo emistichio l'espressione è accompagnata da espressioni anch'esse definibili come formulari, come si cercherà ora di evidenziare prendendo in considerazione alcuni dei testi schedati.

OPERA	VERSO	FORMULA	CONTINUAZIONE
<b>Gormont et Isebart</b> <sup>79</sup>	v. 145	pleine sa lance	le sovi(n)e <sup>80</sup>
<b>Chanson de Roland</b> <sup>81</sup>	v.1204	Pleine sa hanste	del cheval l'abat mort
	v. 1229	Pleine sa hanste	l'abat mort des arçuns
	v. 1250	Pleine sa hanste	l'abat morte el chemin
	v. 1273	Pleine sa hanste	mort l'abat e(n la place)
	v.1287	Pleine sa hanste	el camp mort le tresturnet
	v.1295	Pleine sa hanste	l'abat mort de la sele
	v. 1541	Pleine sa hanste	el camp mort le tresturnet
<b>Chanson de Guillaume</b>	v. 1577	Pleine sa hanste,	l'abat mort des arçuns
	v. 2302	Pleine sa hanste	l'abat mort a tere
	v. 3137	Pleine sa hanste	l'abat mort del cheval <sup>82</sup>
	v. 1034 <sup>83</sup>	Toute plaine sa lance	l'abat mort en l'araine <sup>84</sup>

<sup>78</sup> ROSS D. J. A., *Pleine sa hanste*, in "Medium Ævum", vol. XX, Society for the Study of Medieval Languages, Oxford 1951, pp. 1-10.

<sup>79</sup> Fine XI secolo.

<sup>80</sup> Reso nella traduzione di A. Ghidoni con "con tutta la sua asta lo manda a terra di schiena".

<sup>81</sup> Sono tutte collocate all'ultimo verso di episodi di impatto che rappresentano la distruzione nel suo farsi, ad eccezione di quella al v. 1204 che è seguita da un ultimo verso di pantoclastia (v. 1205: *en dous meitiez li ad brisét le col*).

<sup>82</sup> Andrea Fassò traduce preferendo la seconda ipotesi, ossia "morto l'abbatte quanto è lunga la lancia", sia al v. 2302 sia al v. 3137. Anche in questo caso entrambi i versi sono gli ultimi di una sequenza di impatto (cfr. nota precedente).

<sup>83</sup> *Branche I*, tutti e tre i versi citati in tabella del *Roman d'Alexandre* appartengono alla prima branche.

<sup>84</sup> Anche Infurna e Mancini propendono per la seconda ipotesi traducendo il verso in questione così: "morto lo abbatte sulla sabbia quant'è lunga la lancia".

<b>Roman d'Alexandre</b>	v. 1103	Toute plaine sa lance	l'abat du cheval cras
	v. 1281	Toute plaine sa lance	l'abat du destrier rous
<b>Ille et Galeron</b>	v. 654	Plaine sa lance	jus l'envoie
	v. 5967	Plaine sa lance	jus l'envoie
	v. 6457	Plaine sa lance	contre val
<b>Raoul de Cambrai</b>	v. 2289	plaine sa lance <sup>85</sup>	l'abat mor en l'erbois
	v. 2551	plaine sa lance	l'abati en l'erbier
	v. 2577	plaine sa lance	l'abati mort sanglant
	v. 3795	plaine sa lance	l'abati de l'arson <sup>86</sup>
	v. 4799	plaine sa lance	l'abat en mi la pré

Per un totale di:

- 1 solo caso nel frammento di *Gormont et Isebart*;
- ben 8 casi nella *Chanson de Roland* di cui due casi di identità completa di verso: il v. 1229 è uguale al v. 1577 e il v. 1287 corrisponde al v. 1541;
- 2 casi, entrambi in ultimo verso di un episodio di impatto, nella *Chanson de Guillaume*;
- 3 casi nel *Roman d'Alexandre* dove compare con una variazione: l'aggiunta di *toute*;
- 3 casi nel romanzo del XII secolo *Ille et Galeron*, di cui due sovrapponibili: il v. 5967 è uguale al v. 6457. In tutte e tre le occorrenze l'espressione formulare segue un episodio di shock frontale tra due avversari o tra due schiere;
- infine 5 casi nel *Raoul de Cambrai*, quasi sempre anche qui a fine episodio.

A proposito del *Roman d'Alexandre* si segnalano altri due casi che veicolano un significato molto simile, ma che si presentano in maniera diversa. Al verso 1835 della *branche III* si legge: *Tant com hanste li dure l'abat mort en la pree* che Mancini e Infurna decidono di rendere con “con un colpo di lancia lo rovescia morto”. Al verso 1945, sempre all'interno della *branche III*, si trova un verso quasi sovrapponibile al precedente: *Tant com hanste li dure l'abat mort el chaumois* che i due studiosi traducono “con la sua lancia lo abbatte morto nella sterpaglia”. Anche questi due versi veicolano quella che è una delle principali conseguenze dell'impatto, ossia il fatto che uno dei due cavalieri

<sup>85</sup> Reso nell'edizione di Sarah Kay con “de toute la longueur de sa lance”, quindi anche in questo caso viene preferita la seconda ipotesi.

<sup>86</sup> Seguito da un ulteriore verso: *loing une toise del destrier aragon* (v. 3796).

coinvolti – è bene tenere a mente che nelle chansons anche le battaglie campali vengono narrate riportando diversi duelli tra due avversari – rimane appiedato o cade a terra morto dopo essere stato colpito in pieno dalla lancia che non era andata in pezzi nella prima fase dello scontro. Curiosamente qualcosa di molto simile si incontra nella chanson de geste *Aliscans* in cui al v. 5462 si legge: *Tant com tint lance l’abati mort sovin*, che viene tradotto da Andrée e Jean Subrenat “il le culbute, de toute la longueur de lance, mort à la renverse”. L’espressione formulare in questo caso è seguita da un ultimo verso conclusivo dell’episodio di scontro, il quale occupa i versi 5455-5463, e che rappresenta l’estrazione della lancia dal corpo esanime del nemico abbattuto con la presenza del particolare del pennone posto sulla punta dell’arma insanguinato.

La formula *pleine sa hanste/pleine sa lance* non compare mai invece nei romanzi di Chrétien de Troyes, nei quali si assiste quasi sempre alla rottura delle lance al primo impatto, esse si spezzano, vanno in frantumi con grande spettacolarità e nei casi in cui vanno a segno Chrétien non si serve di questa formula. L’espressione formulare non compare nemmeno in altri romanzi, come ad esempio nel *Roman de Thèbes* o ne *Il bel cavaliere sconosciuto* di Renaut de Beaujeu. Anche se comunque è possibile individuare delle espressioni che trasmettano la medesima immagine del cavaliere disarcionato. Nel *Perceval* di Chrétien de Troyes ad esempio al v. 4268 si ha *que del cheval l’a abatu*, mentre nel *Roman de Thèbes*, oltre a qualcosa di molto simile come al v. 1604<sup>87</sup>, è spesso veicolato da quella che sembra essere un’espressione formulare all’interno del componimento data la sua ricorrenza (che verrà ora illustrata): *mort le trebuche*.

<b>VERSO</b>	<b>ESPRESSIONE FORMULARE</b>	<b>CONTINUAZIONE VERSO</b>
v. 3656	mort le trebuche	du destrier
v. 4572	mort le trebuche	de la sele
v. 4748	mort le trebuche	de l’arçon

L’espressione si ripresenta nel corso del romanzo, ma invertita:

v. 4718	u gravier	mort le trebucha
---------	-----------	------------------

<sup>87</sup> *que du cheval l’ont abatu*.

v. 4756	du destrier	mort le trebucha
---------	-------------	------------------

Curiosamente la stessa espressione compare anche nel *Raoul de Cambrai*, nel quale si ha anche un'altra sfumatura di quanto comparso ai versi 1835 e 1945 della *branche III* del *Roman d'Alexandre*. Al verso 2320 si legge: *tant con tint l'anste l'abati mort sanglant*, e al v. 2331 si riscontra di nuovo l'espressione: *tant con tint l'anste l'abat mor el sablon*, entrambe sensibilmente simili a quelle incontrate nel romanzo di Alessandro. Il *Raoul de Cambrai* presentava una certa ricorrenza di *pleine sa lance*, quindi con il coinvolgimento esplicito della lancia, come nei due versi appena riportati, ma vi è anche una rilevante presenza dell'espressione *mort le trebuche* per veicolare l'immagine ricorrente del cavaliere disarcionato e ucciso.

VERSO	LOCUZIONE RICORRENTE	CONTINUAZIONE VERSO
v. 2359	mort le trebuche,	vers sa gente est guenchis
v. 2520	mort le trebuche,	«Cambrai! Va escriant: <sup>88</sup>
v. 2591	mort le trebuche	el pendant d'un vaucel
<b>v. 2799</b>	mort le trebuche	de la cele doree
<b>v. 3107</b>	mort le trebuche	de la cele doree
v. 3165	mort le trebuche	del destrier d'aragon
v. 3279	mort le trebuchet <sup>89</sup>	del bon destrier de pris
v. 3872	mort le trebuchet	del bon destrier corant
v. 4031	mort le trebuche;	li cris est esforcies

Nel caso dei versi 2799 e 3107 è bene prendere in considerazione anche quanto li precede:

vv. 2796- 2799	Desous la boucle li a fraite et troe[e], la vielle broigne rompue et despasnee;	vv. 3104- 3107	desoz la boucle l[i] a fraite et troee, la vielle broigne rompue et despanee,
----------------------	--	----------------------	--

<sup>88</sup> Solitamente nel *Raoul de Cambrai* dopo aver disarcionato un nemico il cavaliere grida qualcosa all'avversario abbattuto per essere udito da quanti sono vicino.

<sup>89</sup> È bene sottolineare che in questo caso lo scontro tra i due cavalli avviene mentre i cavalieri sono armati di spada, e non di lancia, ma l'effetto sembra essere il medesimo quindi si è deciso di riportarlo comunque.

	parmi les cors li a l'anste pasee – mort le trebuche de la cele doree.		parmi les cors li a l'anste passee – mort le trebuche de la cele doree.
--	---	--	---

è evidente che in questo caso il cantore del *Raoul* probabilmente riutilizzava per due volte la stessa sequenza di versi per descrivere la morte di un cavaliere che viene infilzato dalla punta della lancia e così disarcionato esanime dalla propria sella.

Da una veloce scorsa ai versi fino a questo punto incontrati si può dedurre l'importanza della locuzione *l'abat mort* e relative variazioni. La scelta di questo tipo di linguaggio veicola in modo efficace il risultato dello scontro frontale tra due cavalieri, nel quale l'obiettivo era proprio quello di disarcionare l'avversario in modo da renderlo inoffensivo e metterlo in posizione di svantaggio. La locuzione compare in quasi tutti i testi e quasi sempre come conseguenza di un colpo di lancia. Nella *Chanson de Roland* compare sette volte, come visto sopra, preceduta da *pleine sa hanste* (negli altri casi sembra prevalere *mort l'abat*<sup>90</sup>), quindi si potrebbe presupporre che nel suo insieme vada a costituire un'espressione formulare composta da [*pleine sa hanste + l'abat mort*] ed eventuali variazioni per concludere il verso come ad esempio *de la sele*. Lo stesso sembra essere valido anche per la *Chanson de Guillaume* e per il *Raoul de Cambrai*. Qualcosa di simile è rilevato da A. Aragón Fernández e J. M. Fernández Cardo nel loro saggio *Les traces des formules épiques dans le roman français du XIII<sup>e</sup> siècle : le combat individuel* (1982) in cui individuano una costante nella resa della morte in seguito a un *single combat* nelle *chansons* che prevede la presenza ricorrente dell'idea di 'buttar giù morto': [*toute pleine sa lance/tant com hanste li dure + 'buttar giù morto'*], proprio come emerso da quanto visto a proposito fino a questo punto. Nei romanzi invece osservano una maggiore articolazione del momento precedente il colpo definitivo, ad esempio con il cavaliere che scende da cavallo per finire l'avversario o per concedergli di fare richiesta di grazia, con una particolare fascinazione per i colpi diretti al capo e all'azione di slacciare i legacci dell'elmo del vinto. I due studiosi concludono che comunque nei romanzi è possibile individuare una “*survivances d'un style épique traditionnel, de permanence des formules, avec une grande fixité du lexique et des structures. Les formules se répètent presque exactement, dans un langage très stéréotypé et formulaire que le roman reçoit en héritage*”

<sup>90</sup> Ad esempio al v. 3619: *Que mort l'abat senz nule recouvrance.*

(p.463), quindi ha senso ricercare l'uso di gruppi formulari anche all'interno dei romanzi, anche se la loro presenza sarà decisamente meno densa, ma più distribuita in maniera omogenea all'interno del testo.

### 1.2.3 Lo slancio del destriero : formule<sup>91</sup>

Un altro insieme di locuzioni che sembra avere le carte in regola per essere classificato come espressione formulari appartiene invece ai frenetici movimenti iniziali della carica e va a delineare l'azione fondamentale di dar di sprone al cavallo, lasciarne andare le redini per potersi lanciare a tutta velocità contro l'avversario. Si tratta di un istante fondamentale e imprescindibile di questi episodi e che viene spesso reso in maniera molto simile da un testo all'altro, usando con frequenza in particolare i verbi *brocher* e *poindre*, oltre ad altre locuzioni che veicolano l'azione di sprono del cavallo, di slancio a tutta velocità verso l'avversario, il quale solitamente si muoveva con altrettanta rapidità di movimento.

I verbi e le espressioni formulari più rilevanti sono evidenziati da colori differenti.

OPERA	VERSO	CONTENUTO
<b>Gormont et Isembart</b>	v. 226	al bon cheval <b>lascha les resnes</b>
	v.341	Al rei Gormund <b>brochant</b> en vient
<b>Chanson de Roland</b>	v. 1197	Sun <b>cheval brochet</b> , <b>laissez curre</b> a esforz
	v. 1225	<b>Le cheval brochet</b> des priez esperuns [Oliviero]
	v. 1245	Sun <b>cheval brochet</b> des esperuns d'or fin [Turpino]
	v. 1281	E Anseïs <b>laiset le cheval curre</b>
	v. 1290	Sun <b>cheval brochet</b> , si li <b>laschet la resne</b> ,
	v. 1313	Le <b>cheval brochet</b> , vait ferir Olivier

<sup>91</sup> Un'attenta analisi dell'azione di *espolear el caballo* si può leggere anche ARAGÓN FERNÁNDEZ A. y FERNÁNDEZ CARDO J. M., *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII* alle pagine 25-44. I due studiosi svolgono uno studio approfondito anche degli epiteti, della loro frequenza e del loro uso come completamento del verso in caso di espressioni formulari che occupino soltanto il primo emistichio. Nel loro studio prendono in considerazione 18 *chansons de geste* che la critica data al XIII secolo, oltre a 4 romanzi in prosa e 5 romanzi in versi.

	v. 1325	Sun <b>cheval brochet</b> , si vait ferir Cher[n]uble <sup>92</sup>
	v. 1381	<b>Laschent lor reisnes</b> , <b>brochet</b> amdui a ait
	v. 1536	<b>Brochet le bien</b> , le frein li abandunet
	v. 1574	<b>Brochet le bien</b> des aguz esperuns
	v. 1582	<b>Sun cheval brochet</b> , si li curt ad esforz
	v. 1610	Sun bon cheval i ad fait esdemetre
	v. 1617	<b>Laschet la resne</b> , des esperuns <b>le brochet</b>
	v. 1657	Li arcevesque <b>brochet</b> par vasselage
	v. 1891	<b>Brochet le ben</b> , si vait ferir Bevon
	v. 1944	<b>Brochet le ben</b> des esperuns a or
	v. 3349	<b>Lascent les resnes</b> a lor cevals curanz
	v. 3350	<b>Brochent</b> a eit (dunc <b>laisent curre</b> Francs)
	v. 3353	E <b>cheval brochet</b> des esperuns d'or fin
	v. 3541	<b>Brochent</b> ad eit, lor cevals <b>laisent cure</b>
	v. 3877	<b>Brochent les bien</b> , tutes <b>les resnes lasquent</b>
<b>Il bel cavaliere sconosciuto</b>	v. 1141	Si laissent tost cevals aler
	v. 1415	<b>Chevals poignent</b> por tost aler
	v. 1761	Tant con ceval püent aler
	v. 2643	Molt aloient tost li ceval
	v. 2937	Cascuns d'esperonner ne fine
	v. 3016	Des esperons fiert le destrier
	v. 5623	Et <b>poignent les chevaux</b> andui
	v. 5661	Cil relaissent cevaus aler
	v. 5712	Le <b>chevale point</b> , l'anste brandist
	v. 5716	Li cevals met les pies a terre
	v. 5783	Des esperons au cheval donne
	v. 5878	A son ceval lasque le frain
<b>Chanson de Guillaume</b>	v. 320	<b>Point le cheval</b> , il ne pot muer ne saille
	v. 418	Le <b>cheval broiche</b> , vassalment le requist
	v. 1896	Ostad la raisne del destre pé devant

<sup>92</sup> In questo caso Roland carica brandendo Durlindana, la sua spada.

	v. 2125	Point Alderufe, dunc broche Willame
	v. 2299	Li quons Willame laisse cure sur destre
	v. 3133	Bertram laist cure l'alferant
<b>Prise d'Orange</b>	v. 1834	Le cheval broche des esperons tranchanz
<b>Roman de Thèbes</b>	v. 2786	Atant meuvent a esperon
	v. 3652	poignant en vet par mi la plaingne
	v. 4918	Et es chevaux esperons fichent
	vv. 5661- 5662	Touz ellessiez apoignant vint, onques ainçois resne ne tint [velocità e compattezza]
	v. 9697	Adont lessent chevax aler
	v. 9741	laschent les regnes de randon
<b>Entrée d'Espagne</b>	v. 12713	Pué brocerent a un sons d'olifant
	v. 12884	Dou bons civals a le resne guenchie
<b>Roman d'Alexandre</b>	v. 1026 <sup>93</sup>	Bucifal esperone si li lasche la raisne
	v. 1119 <sup>94</sup>	Caulus point le cheval ou durement se fie
	v. 1829 <sup>95</sup>	Il broche Bucifal toute une randonee
	v. 1886	Il broche le destrier, venus est cele part <sup>96</sup>
	v. 1950	A tant point le cheval, cele part est alés
	v. 1999	Il broche le destrier, qui molt le porte isnel
	v. 2047	Hurte des esperons le sor de Tabarie
	v. 2070	Et want Clins le voit, si broche Boniface
<b>Cligés</b>	v. 3565	Car durement broichent et poignant
	v. 3694	L'arrabi broche et esperone
	v. 3720	Le destrier broche ancontre lui
	v. 4670	Et cil lassent chevax aler
	v. 4778- 4779	Et cil dui poignant s'antrevient [reciprocità] Quanqu'il porent esperoner

<sup>93</sup> Branche I.

<sup>94</sup> Branche I.

<sup>95</sup> Branche III, come tutti i versi seguenti.

<sup>96</sup> Tradotto da Mancini-Infurna in questo modo: "lui sprona il suo destriero e corre ad affrontarlo".



	v. 4913	En mi le chanp vers lui se lance
<b>Erec et Enide</b> <sup>97</sup>	v. 866	Por assanbler les <b>chevax poignant</b>
	v. 2887	Li uns des autres deus s'eslesse
	v. 2889	Vers <b>Erec point</b> , si le menace
	v. 3023	<b>Lors point</b> Erec contre celui
	v. 3045	<b>Erec point</b> , si l'a ancontré
<b>Yvain ou le chevalier au lion</b> <sup>98</sup>	v. 2248	<b>Chevax poignent</b> , et lances beissent
	v. 3165	Et <b>point</b> por le pas desconbrer [Yvain all'interno di una mischia]
	v. 4478	Les trois ansamble vers lui <b>poignent</b>
<b>Lancelot ou le chevalier de la charrette</b>	v. 766	Lors met le cheval es galos
	v. 850	Puis <b>point</b> li uns ancontre l'autre
	v. 2687	<b>Point</b> li uns vers l'autre a bandon
	v. 3594	Et <b>poignant</b> si que deus braciees
	vv. 5001- 5002	Et li uns contre l'autre muet Tant con chevax porter le puet
	v. 5933	Et <b>lesse corre</b> antre deus rans.
	v. 5942	D'Irlande [figlio del re d'Irlanda], et <b>point</b> a grant desroi
	v. 5977	Son cheval, et fet une pointe
	v. 7020	<b>Lors broche son cheval</b> et <b>point</b> [qui <i>broche</i> sembra quasi rendere il prendere la rincorsa, lo slancio] Cfr. v. 3565 Cligès
	vv. 7023- 7024	Puis lessen l'uns vers l'autre corre Quan que cheval lor porent corre
<b>Perceval ou le conte du Graal</b>	v. 2200	<b>Et point</b> li uns ancontre l'autre
	v. 2666	<b>Et point</b> li uns ancontre l'autre

<sup>97</sup> Tende a prevalere la locuzione *s'antre vienent* che trasmette la reciprocità del movimento veloce dei cavalieri uno contro l'altro e che qui si è scelto di non riportare dato che l'attenzione è esclusivamente sull'azione singola di spronare il cavallo.

<sup>98</sup> Anche in questo romanzo di Chrétien de Troyes prevalgono locuzioni simili a *s'antrevirent*.

	v. 3918	Lors <b>lessent corre</b> les chevax
	v. 4256	Et li chevauus soz lui se lance
	v. 4263	Si li revint <b>poignant</b> ancontre
	vv. 4300- 4301	Et <b>point</b> des esperons d'acier Le cheval qui ne pas ne va lant
	v. 5513- 5514	Et mes sire Gauvains s'esmuet Tant com chevax porter le puet
	v. 7347- 7348	Et tote voies <b>vers lui brioche</b> Sor le cheval qui pas ne cloiche
	v. 8394	<b>Le cheval point</b> , l'escu anbrace
<b>Raoul de Cambrai</b>	v. 2164	L'enfes B[erniers] <b>lait corre</b> les galos
	v. 2285	B[erniers] <b>lait corre</b> son bon destrier norois
	v. 2294	Don't <b>laisent corre</b> de deus pars a eslois
	v. 2315	<b>le destrier brioche</b> qi li va rondonant
	v. 2324	Vuedes de Roie <b>lait corre</b> a esperon
	v. 2353	<b>le destrier broiche</b> , de grant ire embramis
	v. 2363	Ei vos G[ueris] <b>poignant</b> sor son destrier
	v. 2395	<b>Les destriers brioche[n]t</b> qi molt furent irais
	v. 2493	E vos Y[bert] a esperon <b>broichant</b>
	v. 2546	Desous <b>lui broiche</b> le bon corant destrier
	v. 2571	<b>Le destrier broche</b> – bien le va semonnant
	v. 2582	Raoul <b>lait coure</b> le bon destrier isnel
	v. 2631	<b>Les chevaux broichent</b> , chascuns d'aus c'en avance
	v. 2730	<b>Le cheval brioche</b> des esperons d'or mier
	v. 2777	Ibers <b>lait core</b> le bon destrier fascon
	v. 2793	G[ueris] <b>lait corre</b> par molt grant aïree
	v. 2912- 2913	par vertu <b>broiche</b> desuz lui l'auferrant, et R[ous] vient vers lui esperonant
	v. 3101	G[ueris] <b>lait coure</b> par molt grant alenee

	v. 3132	et G[ueris] <b>brioche</b> qant il l'a conneü
	v. 3156	G[ueris] <b>lait corre</b> le destrier de randon
	v. 3170	B[erniers] <b>lait corre</b> le bon destrier gascon
	v. 3257	Berniers <b>lait corre</b> , li prez, et li hardis
	v. 3788	<b>Le destrier brioche</b> qe li cort de randon
	v. 3866	Et G[ueris] <b>brioche</b> et tint tout nu le brant
	v. 3880	Desoz lui <b>broiche le bon destrier</b> corant
	v. 3893	<b>Le destrier broiche</b> , le frainc abandoné
	v. 4025	Gautiers <b>lait corre</b> , li preus et li legiers
	v. 4044	<b>Les destriers broiche[n]t</b> des esperons des pies
	v. 4231	Donc s'entreviene[n]t par si grant maltalant [reciprocità]
	v. 4266	<b>Le dest[r]ier brioche</b> , le frainc abandoné
	v. 4430	Qi lors veüst les bons <b>chevals broichier</b>
	v. 4464	G[ueris] <b>lait corre</b> le bon cheval isnel
	v. 4810	<b>le destrier brioche</b> , si a brandi l'espíé
	v. 4824	Le destrier hurte, si a le branc sachié
	v. 5742	Es vos B[ernier] <b>poignant</b> tout un laris
	v. 5926	[p]uis s'en torna <b>broichant</b> s'ataint celi
	v. 6784	Tant co chevax lor porent randoner
	v. 7589	<b>Le destrier broche</b> des esperons d'or mier
	v. 8442	d'anbedeus pars s'an vienent eslaissíés [reciprocità]
	v. 8486	Lors s'aentrelaissent et vienent fiereme[n]t [reciprocità]
<b>Aliscans</b>	v. 140	A icel mot a <b>brochié</b> le destrier
	v. 285	Ez vos Aroufle <b>poignant</b> de randonee
	v. 1122	<b>Le cheval broche</b> , <b>la resne li lacha</b>
	v. 1287	A icest mot ont tuit esperoné
	v. 1367	Li Sarrazins <b>point l'auferrant</b> crenu
	v. 1847	<b>Point Folatile</b> , qui plus cort de levriere

v. 1908	Vers le paien a le cheval hurté
v. 2616	Point Folatille, la resne li lacha
v. 5421	Tant com cheval corent de randonee
v. 5456	Il lesse corre tot le sablon perrin
v. 5746	Il lesse corre, vet ferir Elinant
v. 5820	Il lesse corre le destrier abrivé
v. 5913	Atante s'en tornent brochant a esperon
v. 5938	Li quens Bertran leit le cheval aler
v. 6027	Le destrier broche, si li vien tau devant
v. 6188	Desramez vient poignant toz irascuz
v. 6236	Le destrier broche, si entoise le brant
v. 7021	Point le destrier, qui randone menu
v. 7034	Point le cheval, si a traite l'espee
v. 8105	Et Renoart a hurté le destrier

Si è scelto di riportare anche alcune delle espressioni presenti nei romanzi che mettono in evidenza la simultaneità e la reciprocità del movimento, piuttosto che l'azione dello spronare il destriero, per porre l'attenzione su come situazioni molto simili (e in posizioni parallele all'interno dei rispettivi episodi) possano essere rese in maniera differente dagli autori romanzeschi, in linea con quanto sostenuto da Petit che non escludeva la compresenza di tradizione e arte 'personale' nei romanzi, nei quali si riscontra "un réel effort de variété et l'originalité imputable ... à l'art du romancier"<sup>99</sup>. Per quanto riguarda invece le espressioni formulari dalla precedente tabella si possono notare delle occorrenze interessanti:

- in *Gormont et Isembart* si ha soltanto un'occorrenza di *lascha les resnes* e il verbo *brocher* viene usato solamente in un caso;
- il caso della *Chanson de Roland* è più complesso. Il verbo *brocher* ha ben 18 occorrenze in situazioni simili, di cui 8 presentano *cheval brochet*, 5 [*brocher + le bien/les bien/le ben*] e 5 del solo verbo; 4 occorrenze invece dell'espressione [*laisser + curre*] di cui soltanto in quella al v. 1281 si ha 'le cheval' interposto tra *laiset* e *curre*; 5 occorrenze di

<sup>99</sup> PETIT A., *Naissance du roman*, in FASSANELLI R., *Op. Cit.*, p. 138.

[*lascher + la resne*]. L'unica eccezione nel modo di descrivere questa azione si ha al v. 1610, quindi si può sostenere che questa canzone faccia un uso esteso dello stile formulare viste anche le diverse corrispondenze tra versi interi come al v. 1225, v. 1245 e v. 3353 nei quali si ha una struttura simile: [*cheval brocher + speroni + caratterizzazione di questi esperuns*] (*esperuns* e relativa caratterizzazione compaiono anche ai versi 1574 e 1944 in cui la prima parte del verso è invece [*brocher + le ben*]). Ai versi 1313 e 1325 si ha una completa identità della struttura [*cheval broche + vait ferir + nome proprio*], le ultime due parti di questo modello si ritrovano anche al v. 1891 precedute da *brochet le ben*. Ci sono anche casi di interessante compresenza di espressioni formulari: al v. 1290, v. 1381 e v. 3877 si ha sia la presenza del verbo *brocher* sia di *lascher la resne*; al v. 1197, v. 3350 e v. 3541 si ha invece la combinazione di *cheval brochet/brochent* e *laissez/laisent curre*, in particolare gli ultimi due versi sono quasi sovrapponibili;

- nel romanzo *Il bel cavaliere sconosciuto* invece si incontra l'espressione [*cheval + poindre*] in 3 casi, di cui uno al v. 5712 in armonia con l'operazione di posizionamento della lancia (*l'anste brandist*). L'autore sembrerebbe preferire il verbo *aler* (di cui si hanno 4 occorrenze in questa situazione) per rendere l'azione di lasciar correre il cavallo verso lo scontro senza frenarlo;

- nella *Chanson de Guillaume* si hanno 2 occorrenze della struttura [*point + cheval/nome proprio del cavallo*], 2 dell'espressione *laisse/laist cure* con identità nelle strutture dei versi 2299 e 3133 riassumibile in [*nome proprio cavaliere + laisser cure + sostantivo comune per 'cavallo'*]. Si ha invece soltanto un'occorrenza di *cheval broiche* (v. 418) e l'uso del verbo *brocher* preceduto da [*point + nome proprio cavallo*] al v. 2125;

- una sola occorrenza di quest'azione in particolare nella *Prise d'Orange* dove si ha la struttura [*cheval broche + sostantivo come per 'speroni' + caratterizzazione di questi esperons*], come già emerso anche nella *Chanson de Roland*;

- il caso del *Roman de Thèbes* è più complesso. Si hanno soltanto due occorrenze del verbo *poindre*, ma da solo, non in una struttura particolare e soltanto un caso di [*lascher + les resnes*]. Negli altri casi riportati nella tabella è evidente già da una prima lettura come vi sia una maggiore varietà nel lessico e nelle strutture sintattiche rispetto alle *chansons*, proprio come ci si aspetterebbe da un romanzo dato che non si è più all'interno di una narrazione legata a doppio filo alla sua origine orale;

- al contrario il *Roman d'Alexandre* presenta un maggiore uso delle espressioni passate in rassegna fino a questo punto. Si ha un caso di [*lascher + la raisne*], due occorrenze di *point le cheval*, tre occorrenze di [*brocher + nome proprio del cavallo/sostantivo comune*] e una presenza del verbo *brocher* da solo;
- per quanto riguarda invece i romanzi della produzione di Chrétien de Troyes la questione è decisamente più elaborata. Nel *Cligés* si hanno tre occorrenze del verbo *brocher*, in due casi nella struttura [tipo di cavallo + *brocher*] e due occorrenze del verbo *poindre* (al v. 3565 in uso combinato con *brocher*), ma emerge anche l'uso del verbo *esperonner*. Nell'*Erec et Enide* invece si ha l'uso esclusivo del verbo *poindre* (4 occorrenze in questo tipo di azione), lo stesso si può dire per l'*Yvain* dove al v. 2248 viene fatto seguire da *et lances beissent*, la caratteristica operazione di abbassamento delle lance<sup>100</sup> che doveva avvenire in simultanea con lo slancio del cavallo. In questo romanzo l'uso del verbo *poindre* si alterna con la decisione di Chrétien di esprimere la reciprocità, o meglio la specularità, dei movimenti dei cavalieri fin dall'inizio dei loro scontri, prevalgono quindi senza dubbio espressioni indicanti questo concetto (spesso veicolate dai prefissi *entre-* o *antre-*). Nel *Lancelot* prevale di nuovo la varietà tipica dei romanzi anche nella descrizione di questo peculiare movimento iniziale, si hanno 4 occorrenze del verbo *poindre* di cui in due casi connesso alla resa di reciprocità, soltanto una invece di [*lasser + corre*] ma in un passaggio peculiare: il cavaliere nell'episodio in cui è collocato questo verso 'lascia correre' il suo destriero per raggiungere lo spazio tra le due schiere, nel pieno rispetto del paradigma romanzesco della visibilità (v. 5933). Nel romanzo si ha anche un'occorrenza della struttura già affrontata che prevede [nome proprio + *brocher* + sostantivo comune per 'cavallo'], anche se Chrétien sembra preferire l'uso di una struttura che metta in evidenza l'istante in cui i cavalli vengono lanciati al galoppo l'uno contro l'altro, quindi vi è una maggiore varietà, particolarmente evidente se messa a confronto con la formularità più rigida delle *chansons*. Nel *Perceval* si hanno 5 occorrenze di espressioni contenenti il verbo *poindre*, di cui due sovrapponibili ai versi 2200 e 2666 (indicanti la reciprocità del movimento) e una invece rientra nella struttura [*poindre* + sostantivo comune per 'speroni' + caratterizzazione di questi *esperons*]. Mentre soltanto in un caso

---

<sup>100</sup> Movimento introdotto successivamente nella tecnica d'urto frontale, a partire dalla seconda metà del XII secolo, cfr. JUSTEL VICENTE P., *El ataque con la lanza como motivo transgenérico: de la épica francesa a los libros de caballerías*, in *Atalaya* [en ligne], 15, 2015, consultato il 4 dicembre 2019 h. 16.12, p. 6.

comparire l'uso del verbo *brocher*. È innegabile il maggiore grado di variazione presente nei romanzi arturiani di Chrétien de Troyes;

- molto più utile nell'indagine di forme ricorrenti è invece il *Raoul de Cambrai* con le sue 13 occorrenze dell'espressione [*laisser + curre*] di cui 8 nella forma [nome proprio + *laisser + curre* + caratteristiche positive del cavallo]. Inoltre il verbo *brocher* ricorre ben 20 volte di cui 12 nella forma [sostantivo comune per 'cavallo' + *brocher*], 2 invece rientrano nella struttura invertita [*brocher* + sostantivo comune per 'cavallo'] e le restanti 6 sono casi in cui il verbo viene usato tendenzialmente di seguito al soggetto. Si possono individuare anche 2 occorrenze della struttura [soggetto + nome proprio + *poindre*]. Infine nonostante si tratti di una *chanson* compaiono diversi casi in cui viene espressa nella descrizione la reciprocità del movimento che sembra dirigersi verso una maggiore variazione lessicale e strutturale-sintattica;

- nella canzone *Aliscans* la componente formulare riguardante quest'azione è decisamente minore rispetto a quanto appena visto per il *Raoul*. Si sono riscontrate 5 occorrenze del verbo *brocher* di cui 3 inseribili nella struttura [sostantivo comune per 'cavallo' + *brocher*] e una corrispondente alla stessa struttura invertita. Per il verbo *poindre* si tratta di 6 occorrenze di cui 5 riconducibili alla struttura [*poindre* + nome proprio/sostantivo comune per 'cavallo']. Due casi invece della struttura [*la resne + lascher*] di cui l'espressione al v. 1122 si trova in combinazione con [sostantivo comune per 'cavallo' + *brocher*], mentre quella al v. 2616 con [*poindre* + nome proprio cavallo].

A questo punto si può osservare che vi sono tre tipi di espressioni formulari che tendono a prevalere, escludendo le espressioni che indicano reciprocità e slancio simultaneo dei cavalli dato che si trovano quasi esclusivamente nei romanzi. Le espressioni che sembrano ripetersi con maggiore frequenza sono [*cheval/destrier + brocher*], [*laisser* + sostantivo comune per 'redini'], [*laisser + curre*] e infine è rilevabile anche un uso molto diffuso del verbo *poindre* seguito dal nome proprio della cavalcatura o dal nome comune della specie animale, oppure impiegato anche in combinazione con il verbo *brocher* o altri. È interessante notare che nel loro saggio Windelberg e Miller<sup>101</sup> ritengono riconducibile alla 'formula modello' [*le cheval brochet*] anche forme come

---

<sup>101</sup> WINDELBERG M. and MILLER G. D., *How (Not) to Define the Epic Formula*, in "Olifant" vol. 8 n. 1, Fall 1980, pp. 29-50, disponibile all'indirizzo del sito ufficiale della rivista: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/olifant/article/view/19120> [consultato il 3 ottobre 2019, h. 10.30].

*point le cheval* (p. 40), andando quindi a sostenere la teoria che vorrebbe più flessibile il concetto di formula, rendendolo in grado di comprendere all'interno di una formula anche le diverse variazioni in cui si presenta, come ad esempio le diverse caratterizzazioni degli speroni che si possono trovare nella tabella precedente. Anche Duggan sottolinea la centralità del verbo *brocher* che viene impiegato come base “of the most of the formulas of riding, but additional expressions are employed”<sup>102</sup> e tra le altre espressioni formulari che si incontrano in queste situazioni cita proprio quella che prevede [*lascher* + sostantivo comune per ‘redini’], ma la sua analisi si concentra quasi esclusivamente sulle forme contenenti *brocher*, del resto in netta predominanza nella *Chanson de Roland*. Dopo queste osservazioni è possibile notare come in alcuni casi si è giunti ai medesimi aspetti messi in evidenza da Fernández e Cardo nel loro saggio citato in precedenza in cui per quanto concerne la sequenza che vede il cavaliere spronare il cavallo avevano individuato una predominanza dei verbi *brocher* e *poindre*, messi magari meno in evidenza da Rychner che si era concentrato maggiormente sullo scontro effettivo, oltre che sull’uso ricorrente di una struttura formale che prevede come primo elemento uno dei lessemi che designano l’animale, quindi *cheval* (predominante sugli altri nei romanzi), *destrier* e *aufferrant*, seguito per l’appunto da uno dei due verbi in questione. La formula termina poi con un’espressione che fa riferimento agli speroni, quella che sopra si è scelto di chiamare ‘caratterizzazione degli speroni’.

#### 1.2.4 “*The battle formula*”

Proseguendo nell’analisi delle espressioni formulari ricorrenti si entra nel vivo di quella che Duggan definiva *the battle formula*, molto diversa nella sua costituzione dalle formule, ad esempio, che introducono un discorso. Le formule che risultano impiegate nella descrizione di un urto frontale tra due o più cavalieri sono comuni a tutte le *chansons*, come anche le *speech formulas* ma quest’ultime secondo Duggan sarebbero decisamente meno significative a livello narrativo rispetto a quelle impiegate per descrivere i combattimenti, nonostante quelle introduttive del discorso siano diffuse “throughout the entire song [sempre a proposito della *Chanson de Roland*] and are (...) indispensable for describing a typical epic battle”<sup>103</sup>. Fino a qui è stato possibile

---

<sup>102</sup> DUGGAN J. J., *Op. cit.*, p. 41.

<sup>103</sup> Ivi, p. 113.



evidenziare anche un certo grado di variabilità all'interno delle espressioni formulari e anche diverse teorie sulle relazioni tra queste variabili. In linea con il pensiero di Duggan che “formulas are not rigidly fixed word sequences: changeable features in their structure allow them to fit together easily within the metrical pattern so as to facilitate storytelling even under the pressure of rapid delivery”, quindi in stretta relazione con l'esecuzione orale il cui ruolo Duggan spinge affinché il suo status poetico venga riconosciuto dai medievisti come eguale a quello della poesia strettamente scritta. Nel procedere si noterà una certa presenza di variabili che sarà poi possibile ricondurre a diverse strutture formulari principali come in parte si è visto per la prima fase che caratterizza la carica a fondo, l'azione di spronare il cavallo, che è stato possibile concentrare in tre espressioni prevalenti con il netto predominio delle forme contenenti il verbo *brocher*.

Allo sprono del cavallo, secondo la suddivisione in fasi operata da Rychner, segue l'atto di brandire la lancia immediatamente susseguito dal colpo e dalle sue conseguenze. È interessante osservare che Fernández e Cardo seguono una divisione in fasi leggermente diversa che fa dell'assalto un'unica sequenza suddivisa in quattro micro-sequenze che ne costituirebbero le operazioni in dettaglio. I due studiosi ritengono efficacemente il combattimento con lancia e quello con la spada come due varianti dello stesso *motif*, in linea anche con il pensiero di Rychner e Ashy-Beach<sup>104</sup>, come si può facilmente sostenere individuando i vari luoghi<sup>105</sup> dei componimenti in cui un assalto a cavallo è condotto dal cavaliere brandendo la spada invece che la lancia, ma ottiene le medesime conseguenze distruttive sul corredo difensivo. Casi di questo tipo, ossia in cui colpi di spada abbiano ottenuto lo stesso risultato, specialmente a livello delle espressioni e delle immagini usate, di quelli inferti tramite lancia, sono stati presi in considerazione senza ulteriori specificazioni dato che lo scopo è di indagare la frantumazione delle armi e lo scempio dei corpi determinati dalla carica a fondo, in linea anche con quanto sostenuto dagli studiosi citati in proposito. Quindi non si procederà a ulteriori diversificazioni nel caso in

---

<sup>104</sup> Un'attenta disanima degli studi esistenti relativi allo stile formulare in generale, al suo rapporto con l'oralità e alle sue evoluzioni in base ai diversi motivi si ha nel saggio complessivo di JUSTEL VICENTE P., *Estudios sobre el sistema formular en la épica francesa medieval*, in “BLO”, 3, 2013, pp. 101-138.

<sup>105</sup> Ad esempio cfr. *Roman d'Alexandre* vv. 1992-1995; *Raoul de Cambrai* vv. 2739-2746, vv. 3273-3279 (in cui compare anche l'espressione *mort le trebuche*, quindi l'avversario viene disarcionato esanime proprio come se il colpo ricevuto fosse quello di una lancia), vv. 4427-4439, vv. 4824-4830; *Aliscans* vv. 116-117, vv. 6027-6030, vv. 6236-6243.

cui un colpo di spada sferrato da un cavallo lanciato a grande velocità sortisca i medesimi effetti di uno portato con una lancia.

L'intento è di raccogliere diversi episodi da testi differenti ed osservare le modalità di descrizione di quella che era con ogni probabilità uno dei punti di maggiore interesse per il pubblico contemporaneo, per gli spettatori delle esibizioni dei *jongleurs* e in parte anche per i lettori dei romanzi. Gli scontri tra cavalieri, due a due oppure tra schiere, sono indubbiamente uno degli elementi imprescindibili in una narrazione della letteratura eroica antico-francese (e non solo).

Fernández e Cardo nel loro saggio dedicavano un'intera sequenza all'assalto dividendolo in quattro micro-sezioni:

- I. Impugnare le armi;
- II. Avvicinarsi all'avversario;
- III. Colpire;
- IV. Conseguenze sul corredo difensivo;

rimanendo sempre all'interno del motivo topico del *single combat*, ma scegliendo di scendere maggiormente nei dettagli rispetto ad esempio alla suddivisione in fasi proposta da Rychner che non prevedeva un'ulteriore sezione per l'avvicinamento al nemico che forse può risultare superflua e preferiva invece suddividere le varie parti che descrivono la distruzione e i danni all'armamento causati dal colpo e i suoi effetti sul corpo. Come procedere nell'analisi di queste espressioni è stato uno dei primi quesiti a cui ricercare risposta. Molti degli studiosi hanno scelto di elencare l'azione in questione e i versi o le lase in cui poteva essere individuata nelle varie opere (Rychner), altri hanno preferito costruire dei modelli che portassero a delle strutture abbastanza indicative di valori validi in generale (Ashy-Beach), altri infine elencando alcune espressioni e i versi in cui è possibile riscontrarle (Duggan), spesso scegliendo di concentrarsi in particolare sulla *Chanson de Roland*. Passare in rassegna testi molto differenti può permettere di allargare ulteriormente lo sguardo su questa questione, prendendo in considerazione anche i romanzi, dove i duelli abbondano. Probabilmente la cosa migliore è cercare di concentrarsi su quali verbi vengono impiegati per rendere la distruzione dei diversi elementi del corredo cavalleresco difensivo, oltre a quelli legati alla lacerazione della carne dell'avversario. Alvaro Barbieri nel terzo capitolo del suo *Angeli sterminatori* (2017) segue la campionatura lessicologica eseguita da G. Chandès (1986) sui romanzi

di Chrétien de Troyes per mettere in evidenza quali siano i termini di cui solitamente gli autori dei testi si servono per trasmettere nella sua interezza l'immaginario dell'impatto in tutta la sua potenza. Se ne ricava un vasto campionario di verbi che trasmettono la forza devastante dell'impatto attraverso immagini di frantumazione:

- i più ricorrenti sono: *ferir, tranchier, brisier, fandre, rompre, escarteler*;
- per la descrizione degli usberghi smagliati: *descloer, desmailler*. L'usbergo è inoltre spesso accompagnato da un epiteto, come osservano Fernández e Cardo, i quali aggiungono anche i verbi: *derompre, rompre, trancher, fausser*;
- per le lance che volano in pezzi: *froissier*. Fernández e Cardo pongono inoltre l'accento sul binomio *briser + voler* “variante qui insiste sur la brisure et les dégâts (en pieces, en tronçons, en esclas, en asteles” (p. 458);
- per gli arcioni spezzati: *depecier*;
- per i danni agli scudi: *desrompre, esclicer, esclater, piercer, troer*;
- per gli elmi: *fendre, couper, casser, trancher, abatre, embarrer, craventer, trebuchier*<sup>106</sup>;
- per “immagini di mutilazione, trafittura, amputazione e sventramento”<sup>107</sup>: *blecier, esmier, estancier, escerveler, dehachier, demincier, detaillier*, mentre Fernández e Cardo pongono l'accento anche sull'uso della struttura [*parmi le corps + pronome personale + mettre + arma*] sia nelle *chansons* sia nei romanzi.

#### 1.2.4.1 Esposizione dei dati

A questo punto si proseguirà ad analizzare alcuni testi in maniera analitica cercando di mettere in evidenza alcune peculiarità e di individuare quelle che sono le espressioni formulari ricorrenti e i verbi che le caratterizzano prendendo in considerazione episodi di carica a fondo nella loro interezza, senza però dilungarsi sulla fase di slancio dei cavalli già affrontata (cfr. *supra*). Fino a qui le *chansons de geste* sono state senza dubbio predominanti, ma per quanto riguarda la descrizione della carica a fondo e dei suoi effetti

---

<sup>106</sup> ARAGÓN FERNÁNDEZ A. e FERNÁNDEZ CARDOJ. M., *Les traces des formules épiques dans le roman française individual*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Mucchi, Modena 1984 citato, p. 451.

<sup>107</sup> BARBIERI A., *Angeli sterminatori*, Esedra, Padova 2017, p. 125.

sarà percepibile una maggiore formularità anche nei romanzi, persino in quelli di Chrétien de Troyes.

<b>OPERA</b>	<b>VERSI</b>	<b>VERBI</b>	<b>ELEMENTO COINVOLTO</b>
<b>Gormont et Isembart</b>	19-22	fiert	scudo
		peceie	=
		desmaelë e dement	usbergo
		passé	fianco
	44-46	occist e fiert e esboële	corpo
	50-56	fiert	scudo
		freint e eschantele	=
		brise par asteles	lancia
	70-72	fendre	scudo
		descuncendre	usbergo
	93-94	trencha	scudo + usbergo
	122-124	fiert	scudo
		freit e quassé	=
		rumpu e desafré	usbergo
	145-148	brise	lancia
	167-173	fret e malmis	scudo
		desmaelë e rumpi	usbergo
	226-233	fert	scudo
		freint e eschantele	=
		brise par asteles	lancia
	341-343	fiert	scudo
	390-398	trenchié	elmo + usbergo
	560-567	estrua x2	scudo
desafra		usbergo	
	1197-1205	<i>freint</i>	<i>scudo</i>

<b>Chanson de Roland</b>		<i>desclot</i> <sup>108</sup>	<i>usbergo</i>
		trenchet	petto
		briset	ossa
		desevret del dos	vertebre
	1225-1229	<i>freint</i>	<i>scudo</i>
		<i>derumpt</i>	<i>usbergo</i>
	1245-1250	<i>freinst</i>	<i>scudo</i>
		<i>descumfist</i>	<i>usbergo</i>
	1262-1267	freint	borchia dello scudo
		rumpt	usbergo
	1270-1273	freint	scudo
		desmailet	usbergo
	1275-1279	freinst	scudo
		trenchet	cuore, fegato, polmoni
	1281-1287	freint	scudo
		derumpit	usbergo
	1290-1295	freint e escantelet	scudo
		rumpit	cappuccio dell'usbergo
	1297-1302	trenchet	scudo
		romput	usbergo
	1304-1307	freinst	scudo
		descumfist	usbergo
	1313-1318	freint	scudo
		fruisset	lancia
1321-1323	fraite e perdue	lancia	

<sup>108</sup> Le celle che si presentano con caratteri corsivi al loro interno corrispondono nei testi a una struttura ricorrente che si esaminerà in seguito in cui il verso risulta suddiviso in due parti che descrivono la distruzione parallela di due elementi distinti del corredo militare o la lacerazione della carne del combattente, ognuno con il rispettivo verbo, una struttura binaria che contengono al suo interno due verbi riferenti a due diverse componenti si è così scelto di sottolineare nel momento dell'esposizione dei dati.

	1325-1334	freint	elmo
	1354-1356	freint	scudo
	1359	briset	lancia
	1574-1577	<i>freint</i>	<i>scudo</i>
		<i>derumpt</i>	<i>usbergo</i>
	1599-1602	trenchat	scudo
		rumput	usbergo
	1616-1622	freint	scudo
		desclose	usbergo
	1890-1894	<i>freint</i>	<i>scudo</i>
		<i>derumpt</i>	<i>usbergo</i>
	3361-3365	freint	scudo
		descunfite	usbergo
	3424-3428	freint	scudo
		desaffret	usbergo
	3447-3450	freint	scudo
		desrumpt	usbergo
	3481-3482	fruissent	lance [tra due schiere]
	3567-3576	fraités	scudi
		desvrerent	usberghi
		rumpent	cinghie delle selle
	3581-3586 [con spade]	trenchent	cuoio
		peceient	borchie degli scudi
		escarbunet [sprizzano scintille]	elmi
	3876-3881	fruissent e esquassent	scudi
		rumpent	usberghi
		depiecent	cinghie degli usberghi
	437-448	peçoie et astele	lancia

<b>Il bel cavaliere sconosciuto</b>		<i>perça</i>	<i>scudo</i>
		<i>desront</i>	<i>usbergo</i>
	1094-1097	fer font brisier et fust croisir	ferro e legno
	1104	fruissa	lancia
	1115-1117	frait et fendu	scudo
		malmis et fausé	usbergo
	1122-1128	ront et vait fausant	usbergo
	1415-1419	<i>fendent</i>	<i>scudi</i>
		<i>fausent</i>	<i>usberghi</i>
		des lances les esclices volent	lance in pezzi
	1429-1431	enbaré sont	elmi
		decopé	scudi
	1761-1765	croissir	scudi
		ronpent	cinghie e pettorali cavalli
	2131-2134	<i>ronpent</i>	<i>assi degli scudi</i>
		<i>brise</i>	<i>legno degli scudi</i>
	2155-2157	trecent et eclicent	scudi
		esfondrent et debrissent	elmi
		ronpent et desmaillent	usberghi
	2643-2646	brisses	lance
	2656-2660	froisse + esclices en font voler	lance in pezzi
	2683-2684	de l'anste fist les tros voler	lancia in pezzi
	3016-3026	li cuir [cuoio] ronpent et les ais [assi] fendent	scudi
		mailles ronpent	usberghi
	5623-5626	froisse	lancia
	5633-5634	estrousse	lancia

	5661-5664	brissié	gonfaloni
	5676-5678	<i>perce</i>	<i>scudo</i>
		<i>brises</i>	<i>lancia</i>
	5693-5696	<i>fendent</i>	<i>scudi</i>
		<i>escligent</i>	<i>elmi</i>
		esfondent et deslicent	scudi
	5712-5714	frait et fendu	scudo
	5715-5727	des lances volent contre mot les esclices et li tronçon	lance in pezzi
	5783-5788	percent et croissent	scudi
		brissent et froissent	lance
	5878-5888	perce et brisse	scudo
		de l'anste volent li quartier	lancia in pezzi
	5953-5956	fraist	lancia
	5986-6005	<i>brissent</i>	<i>lance</i>
		<i>fendent</i>	<i>scudi</i>
		percent et escantelent	scudi
		brissent	selle
		<i>ronpent</i>	<i>redini</i>
		<i>fraingnent</i>	<i>spade</i>
		froisseïs	lance
<b>Chanson de Guillaume</b>	320-322	fent [da una parte all'altra]	scudo
	418-421	<i>fruisse</i>	<i>scudo</i>
		<i>rumpi</i>	<i>usbergo</i>
		malmist	tre costole
	441-442	freint [da una parte all'altra]	scudo
	1824-1826	fent e froisse e escantele	scudo
		desrunt e deserre	usbergo
1829-1831	fent e fruisse e escantele	scudo	



		runt e desmaele	usbergo
	1835-1842	fent	scudo
		les asteles l'en ferent suz la goule <sup>109</sup>	gola
		bruse e esmuille	osso del collo
		estruse	lancia
	1920-1927	fiert	elmo
		trenchad	coscia
	2125-2132	freignent e deserrent	scudi
		desrumpent e desmaillent	usberghi
	2299-2302	<i>freinst</i>	<i>scudo</i>
		<i>deserre</i>	<i>usbergo</i>
	3133-3137	<i>freinst</i>	<i>scudo</i>
		<i>estroad</i>	<i>usbergo</i>
<b>Prise d'Orange</b>	120-123	brise	spina dorsale + tronco
	999-1000	les esclices en volent vers le ciel	lance in pezzi
	1059	les pointes fretes	lance
<b>Roman de Thèbes</b>	3651-3656	fraindre et partir	scudo
		fausser et desmailler	usbergo
	4571-4572	fiert	petto
	4579-4586	deront et desment	usbergo
	4653-4660	fent	scudo
		deront et desmaille	usbergo
	4713-4718	fet partir [da una parte all'altra]	scudo
		deront et desfrise	usbergo
		trencha	petto e cuore
4741-4748	peçoia et fent	scudo	

<sup>109</sup> Espressione particolare e dettagliata, quindi si è scelto di riportarla per intero.

		ront et desment	usbergo
	4753-4756	feint et pecie	scudo
	5561-5572	frait et fendu	scudo
		rompu et desmaillé	usbergo
	5715-5722	rompent et desmaillent	usberghi
	6363-6368	rompu	usbergo
	8718-8719	frete	lancia
		tote le li fent	scudo
	9751-9762	trenche + ront	elmo
		<i>froissent</i>	<i>lance</i>
		<i>fendent</i>	<i>scudi</i>
<b>Entrée d'Espagne</b>	10107-10109	peçoie	lancia
		trença	scudo + usbergo
		trance	carne + ossa
	12718-12724	trence	scudo + usbergo
	12884-12891	trenzés	orecchie
		frosie	scudo
12733-12735	au retorners ziterent li tronchun	lance	
<b>Roman d'Alexandre</b>	1025-1034	peçoie	lancia
		perciè	scudo + usbergo
		fausee	petto
		trenchié	vena (vicino al cuore)
	1079-1080	fendre et croissir	scudo
	1119-1123	frait et estroue	scudo
	1145-1150	peçoie	lancia
		trenche et fausse	usbergo
		enbat le branc	cervello
	1205-1207	percié	usbergo

		desrompu	maglie dell'usbergo
	1228-1233	trenchié	elemento elmo
	1293-1297	en deus li a fait	elmo
		deffait	scudo
	1548-1560 <sup>110</sup>	brisie	lancia
		estrauee et percie	scudo
		fausee et depecie	maglie dell'usbergo
		la lance li es tens es poins esclicie	lancia in pezzi
	1792-1795 <sup>111</sup>	<i>peçoient</i>	<i>lance</i>
		<i>et fendent</i>	<i>scudi</i>
	1814-1822	font failles	lance
		detrenchent	elmi + maglie degli usberghi
	1828-1835	peçoie et quassee	scudo
		esfondree	usbergo
		trenche	schiena
	1938-1945	trenche	scudo + correggia
	1950-1955	frais et troués	elmi e loro ornamenti
		brisies	lance
		tronçonés	ferri
	1992-1995	trenche	scudo
		desrompi	maglie dell'usbergo
		brisent	ventre
	2046-2050	torte et croissie	lancia

<sup>110</sup>Fino a questo punto i versi appartengono tutti alla *Branche I*.

<sup>111</sup> Da qui in poi gli episodi sono tutti tratti dalla *Branche III*.

	2070-2088	fent [com se li fust de glace]	scudo
		deslace	usbergo
<b>Cligès</b>	1901-1902	froisse	lancia
	1909-1911	estroner	lancia
		si que trestote esclice et fant	=
	1918-1920	fraites	lance
	3563-3573	<i>percent</i>	<i>scudi</i>
		<i>froissent</i>	<i>lance</i>
		<i>ronpent</i>	<i>cinghie</i>
		<i>trenchent</i>	<i>staffe</i>
	3575-3580	les lances volent an clices	lance in pezzi
	3748-3753	froisse	lancia
	4046-4049	brise	lancia
	4828-4834	ploient et arçonent	lance
	4848-4852	fandent et esquartelent	scudo
	4913-4925	flatissent	lance + scudi
		(esclices) et fanden et froissent	=
esloissent		arcioni	
ronpent		cinghie e finimenti	
<b>Erec et Enide</b>	862-873	piercent et croissent	scudi
		esclicient et froissent	lance
		depiecent	arcioni
	2154-2172	peçoierent	lance
	2202-2204	estrosse	lancia
	2878-2883	fraint et ront	petto
	2887-2897	la lance vola an tronçons	lancia in pezzi
	3023-3029	brise	vertebre cervicali = collo

		ronpent	staffe
	3032-3040	tranche	ossa e nervi
		froisse	lancia
	3778-3790	ronpent et fendent	scudi
		ronpent	maglie degli usberghi
	5935-5956	froisse	lance
<b>Yvain ou le chevalier au lion</b>	515-539	si qu'an pieces vola ma lance	lancia in pezzi
	813-821	percent	scudi
		desclicent	usberghi
		fendent et esclitent	lance
		et li tronçon olent an haut	lance in pezzi
	2246-2259	froissierent	lance
	4478-4485	froissier	lance
		fet quintainne	scudi
		freite	lance
	4492-4494	fraint	lancia
	6108-6122	froissent	lance
anbarré sont et fandu		elmi + scudi	
<b>Lancelot ou le chevalier de la charrette</b>	264-265	frez et peçoiez	arcione
	847-857	peçoie	lancia
	2226-2234	peçoie	lancia
	2397-2410	tranchant et flanbeant	l'un l'altro
		ront et frant et si depieced	scudo + elmo + usbergo
	2686-2695	ploient et arçonent	lance
		et anbedeus an piecesvolent	lance in pezzi
		dolent	scudi + elmi + usberghi

		tranchent les fuz, ronpent les fers	legno e ferro
	3590-3611	esclatent	lance
		ronpre	tutto l'equipaggiamento
		peçoient	arcioni
	5000-5007	des deus lances tres qu'anz es poinz	lance
	5940-5954	fraint et estrosse	lancia
	7020-7052	troez et perciez	scudi
<b>Perceval ou le conte du Graal</b>	2199-2219	froissent	scudi + lance
		et les esclaz / de lor lances voler an deus	lance in pezzi
	2443-2454	perce	petto + mammelle
		brise	braccio + collo
	2664-2675	trenchant	ferro e lance
		froissent	lance
	3918-3923	qu'il font de lor lances esteles	lance in pezzi
	4254-4268	peçoie	lancia
	4298-4313	brise	lancia
		esloche	collo
	5017-5026	peçaie	lancia
	5513-5518	et met sa lance an pieces tote	lancia in pezzi
	7347-7357	peçoie	lancia
passé		scudo	
quasse		usbergo	
<b>Raoul de Cambrai</b>	438-444	trouez [in due metà]	scudo
		desmailliés et fauseiz	usbergo

		fendus et troez	petto [della quintana]
	2352-2359	frait et malmis	scudo
	2386-2401	tranchier	braccia + petti + teste
		<i>ploie[n]t</i>	<i>lance</i>
		<i>porfende[n]t</i>	<i>assi degli scudi</i>
	2405-2413	trebuchier	ornamenti (pietre e fiori) dell'elmo <sup>112</sup>
		trancha	scudo
		doublier	usbergo
	2432-2437	fraindre et perkier	scudi
		brisier	lance
	2515-2520	craventant	ornamenti (fiori e pietre) dell'elmo
		trenche	usbergo
		porfendant	spalle
	2544-2551	fraindre et percier	scudo
		desrompre et desmaillier	usbergo
	2571-2577	porfendant	scudo
	2582-2591	rompi	usbergo
	2730-2746	fraindre et percier	scudo
		brisier	lance
		trebuchier	ornamenti (pietre e fiori) dell'elmo
		tranchier	parte della gamba
	2777-2782	perce	scudo
		fauce	maglie dell'usbergo
	2793-2799	fraite et troe[e]	scudo

<sup>112</sup> Gli ornamenti dell'elmo, ossia pietre preziose e fiori smaltati, vengono solitamente spaccati da un colpo di spada violento dato da un cavaliere montato.

		rompue et despasnee	usbergo
2910-2932		porfendant	scudo
		craventant	ornamenti (fiori e pietre) degli elmi
		couler	cervello
2968-2976		trebuchier	elmo
		trenche	usbergo
		en le cervele li fist le branc baignier	cervello cola
3101-3107		fraite et troee	scudo
		rompue et despanee	usbergo
3132-3137		percierent	scudo
3156-3165		trancha	scudo
3257-3263		frait et malmis	scudo
		trenche	usbergo
3273-3279		trenche	usbergo
3354-3356		frais	arcioni
3788-3796		perce	scudo
		fauce	maglie dell'usbergo
3866-3872		cravetant	ornamenti (fiori e pietre) dell'elmo
		trenche	usbergo
3880-3883		porfendant	scudo
3893-3899		frait et troé	scudo
		ronpu et despané	usbergo
4025-4031		<i>perce</i>	<i>scudo</i>
		<i>desmailliés</i>	<i>usbergo</i>
4044-4050		fraiz et perciés	scudo
		brisent	lance
4231-4235		porfendant	scudo



		brisent	lance
4266-4271		frait et estroé	scudo
		qe li espieu sont en tronson volé	lance in pezzi
4427-4439		fendre et percier	scudi
		desrompre et desmaillier	usbergo
4464-4471		trancha	torso + collo
		desrompi	parte usbergo
4794-4799		frais et troez	scudo
		rompus e despanés	usbergo
4810-4814		frait et percié	scudo
		rompu et desmaillié	usbergo
4824-4830		frait et trenchié	parte dell'elmo
		trancha	parte gamba
5742-5747		frait et malmis	scudo
6450-6459		frait et troet	scudo
		desrout et dessaffret	usbergo
6784-6788		perkier et troer	scudi
		desronpre et faucer	usbergo
		et de lor lances frent les trous voler	lance in pezzi
7589-7594		frais et perciér	scudi
		percier	scudi
8229-8234		brise	testa
		ronpi	carne
		enmi la place la cervelle en chaï	cervello cola
8442-8447		perciés	scudi
		desrous et desmailliés	usbergo
8486-8496		porfendant	scudi

		lors lances brisent, li trous volent au vant	lance in pezzi
		trainche	elmo + usbergo
		trainche	cavallo
<b>Aliscans</b>	116-117	troer et croissir	scudo
		derompre et desarcir	usbergo
	677-683	ne vaut une espaniere <sup>113</sup>	usbergo
	1191-1202	faussé	scudo + usbergo
		brise	lancia
	1367-1371	freit et fendu	scudo
		depecié et rompu	usbergo
	1543-1561	percié	scudi
		<i>percent</i>	<i>scudi</i>
		<i>faussa</i>	<i>usberghi</i>
		<i>rompent</i>	<i>cinghie</i>
		<i>quassa</i>	<i>petto</i>
	1908-1919	brisa	componenti dell'elmo
		percié et estroé	scudi
		<i>brisent</i>	<i>lance</i>
		<i>quassé</i>	<i>asta in legno delle lance</i>
	2108-2115	plus d'une toise sont li tronçon volé	lance in pezzi
		troer	scudo
	2616-2622	desrompre et desfrer	parte della cotta
		brissent + quassa	lance
5455-5463	peçoie	scudo	
	desront	usbergo	
		brisié et effondré	scudo

<sup>113</sup> Ma dato che locuzioni di questo tipo non descrivono alcun tipo di frantumazione non verranno ulteriormente prese in esame.

	5849-5854 <sup>114</sup>	rompu et despané	usbergo
		<i>ront</i>	<i>coste</i>
		<i>crevé</i>	<i>cuore</i>
	5858-5863	<i>perce</i>	<i>scudo</i>
		<i>faussé</i>	<i>usbergo</i>
	5913-5915	tranchent	testa
	6182-6187 tra schiere	<i>copent</i>	<i>elmi</i>
		<i>fendent</i>	<i>scudi</i>
	6236-6243	abatant	ornamenti (pietre e fiori) dell'elmo
		eschantelant	scudo
	6772-6776	tranche	elmo
		menue	usbergo
	7034-7040	fauxee	usbergo
		fendu	corpo

#### 1.2.4.2 Analisi dei dati

I verbi che più sembrano spiccare da questa breve esposizione di una parte dei dati raccolti sono i seguenti: *briser*, *depecier*, *desmailler*, *desrompre*, *fandre*, *fraindre*, *froissier*, *pecier*, *peçoier*, *rompre*, *trancher*. Tra questi quello che conta più occorrenze (ben 61 soltanto negli episodi appartenenti a questo insieme di testi) è senza dubbio *fraindre*, il quale viene usato prevalentemente per descrivere il grave danneggiamento subito dallo scudo che risulta spesso essere la prima delle componenti del corredo difensivo ad assorbire l'urto. Il verbo in qualche caso compare usato anche a proposito della rottura della lancia, ma per questa distruzione particolarmente spettacolare nelle descrizioni si preferisce usare il verbo *briser* che si potrebbe definire collegato a doppio filo con il materiale ligneo costituente parte delle armi, infatti si riscontra anche nella resa della frantumazione delle assi di legno che vanno a comporre la base degli scudi. Per la spettacolare messa in frantumi delle lance è usato con uguale frequenza anche il verbo

<sup>114</sup> In questo caso non si tratta dello scontro tra due cavalieri a cavallo, ma bensì dell'impatto tra un cavaliere montato e Rainouart appiedato che brandisce il suo *randel*. Si è scelto di riportarlo comunque dato che gli effetti sembrano essere sovrapponibili a quelli di una carica a fondo.

*froissier*, mentre il verbo *eschicier* appare meno spesso, ma in compenso è di grande efficacia figurativa, è un verbo che si potrebbe definire tecnico e specifico, descrive qualcosa che si sgretola in mille piccoli pezzi che volano in minuscole schegge nell'aria, quindi non dovrebbe sorprendere che le sue occorrenze siano di gran lunga minori di un verbo come *trancher*. A proposito del verbo *trancher* si può notare come esso non identifichi immediatamente un'unica componente del corredo militare, come accade ad esempio per *desmailler*, ma viene impiegato in modo piuttosto versatile per descrivere la distruzione di scudi e usberghi, elmi, staffe e lance, e persino nello scempio della carne. Invece l'appena citato *desmailler* si rivela caratterizzante esclusivamente le conseguenze dello scontro sull'usbergo o sulla cotta di maglia protettiva indossata dai cavalieri, spesso molti testi specificano che ad avere la peggio nello scontro sono proprio le maglie della corazza che in seguito ad un colpo di taglio procurato dalla punta della lancia o dalla lama di una spada finiscono per smagliarsi essendo solitamente costituite di cerchi inanellati l'uno all'altro. Anche un altro verbo si rivela essere peculiare della descrizione dello sfaldarsi dell'usbergo: *desrompre*, che, come il precedente *desmailler*, rende bene l'idea dell'armatura che subisce un trauma che finisce per determinarne l'inutilità dato che le sue maglie o le sue lamine non rimangono più saldamente unite. Il *Roman d'Alexandre* nell'uso di questo verbo precisa sempre la sua relazione con le maglie dell'usbergo<sup>115</sup>, come parte per il tutto, ma non solo, infatti contribuisce anche a creare un'immagine molto suggestiva che concentra l'attenzione del lettore sulla smagliatura della corazza anello per anello.

Un uso molto più ampio e vario ha invece il verbo *rompre* che descrive la generica distruzione di vari pezzi dell'armamento, anch'esso con una prevalenza nella figurazione degli usberghi, ma non solo, infatti si trova coinvolto anche nella resa del danneggiamento fatale di elementi dell'equipaggiamento del cavallo (cinghie, selle, finimenti), di scudi, elmi, lance e persino della persona del cavaliere. Due verbi che si sono rivelati invece piuttosto specifici, come è risultato essere per *desmailler*, sono *pecier* e *depecier*, entrambi rappresentano quasi esclusivamente lo sgretolamento degli scudi<sup>116</sup>. Qualcosa

---

<sup>115</sup> Ad esempio cfr. vv. 2106-2107: *Que il li a percié le hauberc jaserant, / Desrompu douze mailles trestot en un tenant*, tradotto efficacemente da Mancini e Infurna "e gli trapassa le maglie di ferro dell'usbergo / spezzandone dodici in un colpo solo".

<sup>116</sup> Nel *Raoul de Cambrai* il danneggiamento degli scudi viene regolarmente preceduto o seguito dall'espressione formulare: *desous la boucle*, espressione che ricorre anche negli altri testi, ma non con la stessa regolarità.

di simile si osserva anche per *fandre*, anch'esso relativo agli scudi, con qualche eccezione per lance e petto. Infine il verbo *peçoier*, meno frequente degli ultimi visti, ma altrettanto efficace per veicolare il trattamento riservato in particolare alle lance, con alcune occorrenze anche relative a scudi e arcioni.

Un altro mezzo che gli autori impiegano per veicolare l'idea di brutalità dello scontro è una descrizione della lunghezza di un verso, o al massimo di due, di un colpo magistrale e particolarmente cruento, solitamente di spada, che finisce per tagliare il corpo dell'avversario in due metà (proprio come solitamente accade per gli scudi), riservando spesso la stessa sorte anche alla cavalcatura. È possibile ritrovarlo ad esempio nel *Roman d'Alexandre* nella *Branche III*:

L'une moitiés du cors est a terre verses,

L'autre moitiés chaï a la terre delés. (*Roman d'Alexandre*, vv. 1970-1971)

[una metà del corpo è rovesciata a terra, / l'altra metà cade dall'altra parte<sup>117</sup>]

e lo stesso accade al re Poro verso la conclusione dell'opera, come si deduce da questo verso della *Branche III*:

Porris gist a la terre en deus moitiés caupés (*Roman d'Alexandre*, v. 4278)

[Porro giace a terra tagliato in due metà<sup>118</sup>]

Ma colpi tanto esaltanti e orribili non sono un'esclusiva di questo romanzo, si possono incontrare in gran copia nel *Gormont et Isembart* ai vv. 126-128, 183-184, 391-395 e anche la morte di Gautier nel *Raoul de Cambrai* ai vv. 8491-8496 espone un colpo di questo calibro, ma non sono chiaramente gli unici luoghi in cui si riscontrano.

È evidente che nessuno degli elementi costituenti l'armamento del cavaliere nella sua interezza rimane immacolato e intatto al momento dello scontro, anche se è innegabile che alcuni risultino essere più sfortunati di altri, è il caso di usberghi e scudi. Non dovrebbe allora sorprendere che questi due componenti sono i più ricorrenti all'interno

---

<sup>117</sup> Traduzione di M. Mancini e M. Infurna, BUR Rizzoli, Milano 2014.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

delle strutture che veicolano gli attimi frenetici e caotici della pantoclastia. Tra i vari espedienti usati dagli autori due in particolare sembrano spiccare. Il primo è quello che è stato messo in evidenza ponendo in corsivo le celle coinvolte nell'esposizione dei dati e il secondo è quello che si può riscontrare nella medesima esposizione nelle celle che contengono due verbi coordinati da un *et/e* e un unico elemento del corredo nell'apposita colonna.

Analizzando la prima struttura si può osservare che a prevalere è la combinata che prevede la distruzione coordinata di scudo e usbergo, con un'occorrenza di cinque casi, per esempio, nella *Chanson de Roland* di cui tre sovrapponibili (agli episodi individuati ai vv. 1225-1229, 1574-1577, 1890-1894) e di tre casi nella *Chanson de Guillaume*. In entrambe le *chansons* la combinata scudo e usbergo è l'unica presente. Diverso è il caso invece della canzone *Aliscans* dove si riscontra una varietà piuttosto sorprendente, anche se le due espressioni relative alla forma [scudo + usbergo] sono uguali (una in forma singolare, vv. 5858-5863, e una plurale, vv. 1543-1561). È comprensibile l'onnipresenza degli scudi, e in particolare del suo precedere quasi sempre l'usbergo in queste espressioni binarie, dato che logica vuole che esso sia l'elemento difensivo ad andare incontro per primo al colpo. Eppure non soltanto scudi e usberghi vengono rappresentati in questo modo, ma anche combinate di scudi e lance (e viceversa lance e scudi), scudi ed elmi, cinghie e selle, lance e rispettive aste in legno, coste e cuore, spade e scudi. Innegabile è l'emergere di una certa formularità nelle espressioni, ricorrenti da testo a testo e rotanti intorno a una manciata di verbi particolari. È il caso ad esempio delle citate espressioni binarie appartenenti alla *Chanson de Roland*:

L'escut li freint e l'osberc li derumpt (v. 1227, v. 1576, v. 1893)

ma anche di quelle rilevate in *Aliscans*:

L'escu li perce, le hauberc a faussé, (v. 5862)

Lor escuz percent et lor hauberz faussa, (v. 1552).

Ben diverso è invece il caso dei romanzi. *Il bel cavaliere sconosciuto* presenta una grande varietà di queste strutture binarie coordinate, ma nessuna sovrapponibile, mentre

i romanzi di Chrétien de Troyes non ne presentano alcuna occorrenza, con l'eccezione del *Cligès* che ne presenta due all'interno dell'episodio ai vv. 3563-3573 (riguardanti una scudi e lance e l'altra, cinghie e staffe). Ad ogni modo si potrebbe vedere nella composizione costante di questa struttura un modello formulare che viene rispettato e ripreso da autori diversi in testi differenti e che probabilmente doveva risultare familiare agli auditori delle *chansons*, ma anche in parte ai lettori dei romanzi, richiamando qui la suggestiva questione dell' "archeformula" proposta da Michael Nagler.

Diversa è invece la seconda struttura a cui si accennava in precedenza, ma anch'essa incredibilmente ricorrente nei testi, persino in quelli più ricercati e ricchi di varianti di Chrétien de Troyes. Ancora una volta lo scudo si conferma il protagonista all'interno di questo tipo di modelli, seguito a breve distanza dall'usbergo, mentre di gran lunga minore è l'occorrenza di lance (che spiccano in Chrétien), elmi, parti anatomiche e finimenti e simili. Anche in questa struttura coordinata è rilevabile un certo indubbio tasso di formularità con alcune espressioni che ricorrono invariate attraverso testi diversi:

Si-l fiert sur la tange novele,  
qu'il la li freint e eschantele (*Gormont et Isembart*, vv. 50-51)

si-l fert sur la targe novele,  
qu'il la li freint e eschantele: (*Gormont et Isembart*, vv. 231-232)

L'escut del col li freint e escantelet, (*Chanson de Roland*, v. 1292)

Tote li [lo scudo] fent e froisse e encantele, (*Chanson de Guillaume*, v. 1825, v. 1830)

Ma anche all'interno dello stesso testo è rilevabile una particolare attenzione per questo tipo di struttura. Vale la pena a questo punto soffermarsi sul *Raoul de Cambrai* che presenta una grande formularità a proposito. Vi sono delle espressioni, in cui è possibile notare la predominanza, in precedenza accennata, dello scudo, che ricorrono diverse volte nel corso del poema:

• [*desoz la boucle + fraindre + et + percier*] relativa allo scudo: 7 occorrenze (v. 2434, v. 2548, v. 2734, v. 4047, v. 4436, v. 4812, v. 7592).

- [*desoz la boucle + fraindre + et + troer*] relativa allo scudo: 7 occorrenze (v. 443, v. 2796, v. 3104, v. 3895, v. 4268, v. 4795, v. 6456), soltanto in 5 casi l'espressione si incontra preceduta da *desoz la boucle*.
- [*desoz la boucle + fraindre + et + malmettre*] relativa allo scudo: 3 occorrenze (v. 2356, v. 3261, v. 5745), sempre precedute da *desoz la boucle*.
- [aggettivo + sostantivo per 'usbergo' + *desrompre + et + desmaillier*]: 4 occorrenze (v. 2549, v. 4437, v. 4813, v. 8444), in 2 casi è assente l'aggettivo.
- [aggettivo + sostantivo per 'usbergo' + *rompre + et + despaner*]: 4 occorrenze (v. 2797, v. 3105, v. 3896, v. 4796, soltanto in quest'ultimo verso il sostantivo non è preceduto da un aggettivo).

Ma questi due espedienti non sono gli unici dai quali spicca l'effetto devastante dello scontro frontale. Gli autori si servono anche della stretta relazione con l'immaginario della forgia, della falegnameria e del ferro. La forgia, arte antica e legata nella letteratura europea a personaggi ambigui e misteriosi come i nani delle saghe nordiche (si pensi a Reginn, a Welund), richiama un'atmosfera di lavoro faticoso e duro, di strumenti pesanti che sbattono metodici sopra alle incudini, di mantici che animano fuochi pronti a scaldare l'anima dei metalli che andrà a costituire spade, punte di lance, elmi e scudi. Scintille incandescenti che sprizzano dai colpi sferrati con maestria dall'artigiano, padrone dei segreti della tecnica, e che ritornano alla memoria nel momento di narrare gli scontri sul campo di battaglia. Ed è allora che si legge di come al contatto tra spade ed elmi, tra scudi e punte di lance si generino delle scintille che ricordano proprio quelle che erano state presenti alla nascita di queste armi e che ora ritornano fedeli al momento del loro battesimo di sangue. All'immaginario della forgia appartiene anche il rumore infernale del cozzo degli armamenti, proprio come i martelli inclementi sulle incudini, così cadono i cavalieri disarcionati dai loro cavalli: con un incredibile chiasso metallico e con immenso disonore. Un pezzo che ben raccoglie quanto illustrato nelle ultime righe si può trovare nel *Cligès* di Chrétien de Troyes:

Il sanble a ces qui les esgardent  
 Que li haume espraignent et ardent,  
 Car quant les espees resailent,  
 Estanceles ardanz an saillent



Ausi come de fer qui fume,  
Que li fevres bat sor l'ancume,  
Quant li le tret de la faunarge. (*Cligès*, vv. 4057-4063)

[A chi guarda gli elmi sembrano / infuocarsi e ardere: / quando le spade colpiscono / ne schizzano scintille infuocate / così come il ferro fumante / che il fabbro batte sull'incudine / quando lo estrae dalla fornace.<sup>119</sup>]

Accenni a questa sfera si incontrano anche, per esempio, nella *Chanson de Roland*, nell'*Entrée d'Espagne*, dove l'immaginazione è prepotentemente trascinata all'interno della fucina del fabbro, e ne *Il bel cavaliere sconosciuto*:

Si fiert Tierri sur l'elme de Provence:  
Salt en li fous, que l'erbe en fait esprendre. (*Chanson de Roland*, vv. 3916-3917)

[Colpisce l'altro sull'elmo di Provenza; / e il fuoco sprizza, e l'erba se ne accende.<sup>120</sup>]

Cez lor espees tutes nües i mustrent,  
Sur cez escuz mult granzcolps s'entreduent,  
Trenchent les quirs e cez fuz ki sunt dubles;  
Cheent li clou, si peceient les bucles;  
Puis fierent il nud a nud sur lur bronies,  
Des helmes clers li f[o]us en escarbunet. (*Chanson de Roland*, vv. 3581-3586)

[Qui tutte nude le loro spade mostrano / e sugli scudi si scambiano gran colpi: / il cuoio e il legno ne tagliano ch'è doppio; / cadono i chiodi, si spezzano le borchie; / sulle corazze scoperti si percuotono: / scintille sprizzano dagli elmi luminosi.<sup>121</sup>]

Ansi fument les heumes par dessor  
Et par davant choume bouches de for. (*Entrée d'Espagne*, vv. 12992-12993)

[Gli elmi in alto e davanti fumano / come bocche di forno.<sup>122</sup>]

Sor les elmes tes cols feroient  
Que estinceles en voloient. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 2159-2160)

[Si colpivano sugli elmi con tale violenza / da farne sprizzare scintille.<sup>123</sup>]

---

<sup>119</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci editore, Roma 2012.

<sup>120</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

<sup>123</sup> Traduzione di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

Si può infine osservare che in fondo queste immagini governate dal luccichio delle scintille rientrano a pieno titolo all'interno dell'immaginario della luminosità che verrà ripreso nel secondo capitolo. Le scintille prodotte dall'attrito tra i pezzi dell'armatura generano brevi sprazzi di luce che non fanno altro che illuminare ulteriormente i lucidi elmi e mettere in risalto la letale bellezza del cavaliere in battaglia.

Anche la sfera tematica della falegnameria-carpenteria occupa un posto importante nella narrazione della frantumazione conseguente all'impatto. Le lance spesso non reggono la forza dell'urto e si spezzano facendo volare una miriade di schegge nell'aria. È innegabile che questa sia un'immagine particolarmente spettacolare, dotata di una grande efficacia scenica e raffigurativa, ma è anche un'espressione ricorrente in diversi testi che contribuisce a rendere il *motif* del combattimento tra cavalieri montati il più denso di formularità del repertorio narrativo antico-francese. Emerge con evidenza una forte relazione tra il verbo *voler* e i diversi sostantivi che sono impiegati per definire i frammenti delle lance (ad esempio *esclices* e *tronçons*), espediente di cui si sono serviti anche Chrétien de Troyes e Renaut de Beaujeu. In particolare nel romanzo di quest'ultimo<sup>124</sup> si riscontra un'innegabile formularità per quanto concerne questa peculiare immagine:

Des lances les esclices volent. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, v. 1419)

Que l'une lance l'autre froisse;

Les esclices en font voler (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 2658-2659)

De l'anste fist les tros voler. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, v. 2684)

Des lances volent contre mont

Les esclices et li tronçon. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 5726-5727)

---

<sup>124</sup> Ma espressioni del genere si possono incontrare anche nella *Prise d'Orange* (vv. 999-1000 *Bessent les lances de noielés espies / Que les esclices en volent vers le ciel.*), nel *Raoul de Cambrai* (v. 4271 *qe li espieu sont en tronson volé.*; v. 6788 *et de lor lances firent les trous voler.*; v. 8490 *lors lances brisent, li trous volent au vant.*), ma anche nei più elaborati romanzi di Chrétien de Troyes: *Erec et Enide* v.2894 *La lance vola an tronçons*; *Cligès* v. 3579 *Que les lances volent an clices.*; *Yvain* v. 530 *Si qu'an pieces vola ma lance*; *Lancelot* v. 2691 *Et anbedeus an pieces volent*; *Perceval* vv. 2218-2219 *Font les pieces et les esclaz / de lor lances voler an deus*. Compagno anche in altri testi, sempre con leggere variazioni veicolando sempre la medesima immagine, ma si sceglie ora di non dilungarsi ulteriormente.

De l'anste volent li quartier. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, v. 5888)

È interessante osservare che spesso questo verso segnala la chiusura dell'episodio della *joute*, infatti dopo la rottura delle lance, oramai inservibili, si passa solitamente ad estrarre la spada per poter continuare, solitamente appiedati, lo scontro.

Nello scontro ad avere la peggio come si è visto non sono soltanto gli elementi dell'armatura, ma anche i corpi dei combattenti finiscono per subire gravi traumi, lacerazioni e mutilazioni cruento. Non è raro che in seguito a un colpo feroce alla testa il cervello del sfortunato cavaliere venga descritto mentre cola a terra frammisto al sangue. Le parti anatomiche più soggette ai colpi sono i fianchi (la cui lacerazione è spesso descritta dal verbo *trancher*) e le coste, il busto è spesso vittima di trafittura letale ad opera di lance o spade. A proposito del tronco è possibile mettere in evidenza una certa ritualità nell'atto di infilzare l'avversario con la lancia. L'asta dell'arma è spesso rappresentata mentre attraversa da una parte all'altra il tronco dell'uomo con l'ausilio della formula *parmi le cors* e solitamente vi è un ulteriore dettaglio: il gonfalone attaccato alla punta della lancia viene descritto mentre sbuca dall'altra parte del corpo o mentre vi viene anch'esso conficcato, per lasciar trasparire così la violenza e la grande potenza che venivano fornite dalla velocità della carica a cavallo. La peculiarità del gonfalone che viene conficcato nel corpo del vinto insieme alla punta della lancia, per poi spuntare o meno dall'altra parte del busto grondante di sangue, emerge come colpo finale in più di uno degli episodi presenti in tabella e spesso si trova accompagnato all'espressione, ancora più frequente di quest'immagine e imprescindibile forse per la sua resa, *parmi le cors/par mi le cors/parmi le costes*. Le due espressioni si riscontrano abbinate in: *Roman de Thèbes* 4579-4586; *Raoul de Cambrai* 2582-2591, 4464-4471; *Aliscans* 5455-5463.

Eppure nonostante quanto visto finora non sempre lo scontro frontale tra due cavalieri terminava in una simile frenesia distruttiva. Vi sono diversi casi in cui ciò non avviene e pertanto come conseguenza dell'urto non si trova il resoconto di panoplie che finiscono in frantumi, specie quando lo scontro avviene tra pari, tra eroi di eguale valore. Per esempio nulla in frantumi si trova nei seguenti episodi: *Chanson de Roland* 1381-1385, 1536-1541, 3353-3357; *Il bel cavaliere sconosciuto* 1138-1144, 2937-2941;

*Roman de Thèbes* 1793-1808, 9740-9744; *Roman d'Alexandre* 1277-1281, 1886-1889, 1910-1914; *Cligès* 1309-1323, 3694-3698, 4670-4675, 4778-4783 (e nel quale si hanno anche tre casi in cui viene descritta soltanto l'azione di disarcionare l'avversario: 2915-2918, 3479-3482, 3544-3548); *Erec et Enide* 2137-2140, 3042-3050; *Yvain* 3154-3171 (descrizione di una mischia in cui curiosamente nulla è rappresentato nell'atto di andare in pezzi o essere tranciato in due metà); *Lancelot* 2388-2392, 5928-5933, 5976-5980; *Perceval* 8392-8403; *Raoul de Cambrai* 2164-2168, 2285-2289, 2294-2297, 2314-2320, 2324-2331, 2493-2496, 2630-2635, 3170-3173, 3185-3190, 5926-5930; *Aliscans* 140-143, 285-292, 1233-1238, 1287-1296, 1847-1852, 5746-5748, 5820-5822, 5938-5943, 6027-6030, 6188-6193, 7021-7023, 8105-8108.

Infine un'ultima caratteristica degli assalti, non rispettata in tutti i testi, è quella della reciprocità dei movimenti, come già si è visto per quanto concerne lo slancio dei cavalli, e dei colpi. È abbastanza evidente che la reciprocità tra gli assalti e i colpi scambiati tra i combattenti sia resa con maggiore frequenza nei romanzi, proprio come ci si aspetterebbe, ma emerge che non è del tutto assente nemmeno dalle *chansons*, anche se un parziale confronto tra testi mette in evidenza il netto sbilanciamento che ci si aspetterebbe di trovare:

- Canzoni di gesta. *Chanson de Guillaume* 2125-2132; *Raoul de Cambrai* 2432-2437, 3132-3137, 4231-4235, 8486-8496; *Aliscans* 1287-1852, 2616-2622.
- Romanzi. *Il bel cavaliere sconosciuto* 2937-2941; *Roman de Thèbes* 1793-1808, 5715-5722, 9740-9744; *Roman d'Alexandre* 1814-1822, 1910-1914; *Erec et Enide* 862-913, 2154-2172, 2887-2897, 3023-3029, 3032-3040, 3613-3628, 3778-3790, 5935-5956 (episodio della Gioia della Corte); *Cligès* 3563-3573, 3575-3580, 3748-3753, 4046-4049, 4778-4883, 4913-4925; *Yvain* 813-821 (contro Esclados, il difensore della fontana), 2246-2259 (scontro tra Keu e Yvain), 6108-6122 (scontro alla pari tra Galvano e Yvain); *Lancelot* 2388-2392, 2686-2695, 3590-3611, 5000-5007, 5940-5954, 7020-7052; *Perceval* 2199-2219, 2664-2575, 3918-3923.

Anche se, come ha osservato Antonio Saccone nella sua breve ma acuta analisi<sup>125</sup> nell'ambito della differenza evidenziata da Genette tra narrazione e descrizione, a

---

<sup>125</sup> SACCONI A., *Descrizione e azione: la singolar tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in LIBORIO M. (a cura di), *Le forme del romanzo medievale*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991, pp. 71-81.

prevalere non è la descrizione dei gesti reciproci dei cavalieri, dato che anche quest'ultima necessita, per non terminare in un'*impasse*, della descrizione di un colpo o di un movimento decisivo da parte di uno solo dei due cavalieri. Ad ogni modo è innegabile che nei romanzi, specie in quelli di Chrétien de Troyes, vi sia una maggiore attenzione alla resa della reciprocità dei combattimenti, a volte persino alla loro specularità<sup>126</sup>.

Romanzi e chansons non differiscono solamente in questo aspetto, ma anche nello spazio dedicato agli episodi di sistematica distruzione delle panoplie cavalleresche di cui si è trattato fino a qui. Il numero di versi che compongono le singole descrizioni oscilla, ma non di molto, da un testo all'altro. Ad esempio per la *Chanson de Roland* la media dei versi di cui sono composte le descrizioni di questi avvenimenti si aggira sui 5,6 versi per ogni episodio, molto simile è anche la situazione del *Raoul de Cambrai*, *chanson* che conta un elevato numero di episodi di questo tipo (ben 66) e la cui media si aggira anch'essa sui 5,5 versi per ogni descrizione. Per quanto riguarda i romanzi, in particolare quelli di Chrétien de Troyes, la questione è differente, si ha infatti a che fare in media con un numero ben più elevato di versi a fronte di una minore quantità di episodi del genere. I romanzi di Chrétien vanno dai 10,75 versi in media dell'*Erec et Enide* ai 11,8 del *Perceval*, passando per i 13,3 dell'*Yvain*. Ma anche romanzi come il *Roman de Thèbes* o il *Roman d'Alexandre* rivelano un numero leggermente più elevato di versi in media, rispettivamente 7,35 e 6,52, rispetto a quanto si ha invece per le *chansons*. I due generi protagonisti della letteratura antico francese si incontrano nella descrizione del motivo del combattimento e della battaglia, ma permane una netta distinzione in diversi dettagli tra i due. Ad ogni modo è stato possibile notare quello che Aragón Fernández e Fernández Cardo intendevano con "los autores de las novelas parecen encontrar natural describir las batallas en los términos en los que han sido cantadas durante siglos, con idénticos procedimientos y el mismo lenguaje"<sup>127</sup>, tra romanzi e canzoni vi sono profonde differenze, ma anche innegabili punti di incontro.

---

<sup>126</sup> Per approfondire questo aspetto cfr. MANCINI M., *Il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco. Guerra e Agone*, in PASERO N. e BARILLARI S. M. (a cura di), *Le voci del Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 169-187.

<sup>127</sup> ARAGÓN FERNÁNDEZ A. y FERNÁNDEZ CARDOJ. M., *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1985, p. 22. I due autori si muovono a partire da considerazioni generativiste e la loro tesi principale riguarda l'esistenza di un medesimo stile formulare che dall'epica medievale permane nel romanzo duecentesco, nelle sue strutture e nel suo linguaggio.

### 1. 3 CONCLUSIONI

Per concludere questo primo denso capitolo si è ritenuto efficace riportare per intero un episodio dal *Lancelot* di Chrétien de Troyes, un pezzo magistrale sia per la resa del motivo affrontato fino a questo punto sia per la dimensione del duello che vi è racchiusa. In questi versi tutto l'equipaggiamento finisce con il restare vittima della potenza dello shock dell'urto, racchiude tutti gli elementi peculiari visti fin qui.

Et cil font lors sanz demorance  
Arriere treire les genz totes,  
Et hurtent les escuz des cotes,  
S'ont les enarmes anbraciees  
Et poignant si que deus braciees  
Par mi les escuz s'antranbatente  
Des lances, si qu'eles esclatent  
Et esmiënt come brandon.  
Et li cheval tot de randon  
S'antrevienent que front a front  
Et piz a piz hurté se sont,  
Et li escu hurtent ansanble  
Et li hiaume, si qu'il resanble  
De l'escrois que il ont done  
Que il eüst molt fort toné,  
Qu'il n'i remest peitrax ne cengle,  
Estriés, ne resne, ne varengle  
A ronpre, et des seles peçoient  
Li arçon, qui molt fort estoient;  
Ne n'i ont pas grant honte eü  
Se il sont a terre cheü  
Des que trestot ce lor failli; (*Lancelot*, vv. 3590-3611)

[Senza altro indugio, I contendenti fanno trarre indietro la folla, urtano gli scudi con i gomiti, imbracciano le corregge e pungolano gli speroni in tal modo che si conficcano negli scudi due braccia di lancia, sì che le armi si spezzano e si sbriciolano come legna minuta. E i cavalli si scagliano l'uno contro l'altro a tutta forza, e si urtano fronte contro fronte e petto contro petto; gli scudi cozzano insieme, e anche gli elmi, sì che, dal fragore che hanno provocato, sembra che abbia tuonato forte. Non rimane né cinghia né pettorale, né staffa né redine, né pezzo di bardatura che non si rompa;

spezzano anche gli arcioni della sella, che pure erano molto resistenti. E poiché è venuta loro a mancare ogni cosa, non è certo con grande vergogna se sono caduti a terra.]<sup>128</sup>

Il brano, molto articolato rispetto a quelli che si incontrano nelle canzoni di gesta, poi prosegue tradizionalmente con l'*escremie* in cui brillano allo stesso modo la reciprocità e la specularità di colpi e movimenti.

Quanto emerge dai brani di questo tipo, oltre alla formularità dei versi e alla ricorrenza di certe immagini, è un'atmosfera ben precisa che sembra rimandare al registro della 'guerra-festa' e della distruzione quasi rituale di ricchezze e beni. Quest'ultimo aspetto ha un termine ben preciso per essere definito: si tratta del *potlach*, cerimonia che presenta una forma di distruzione rituale che verrà meglio definita e analizzata nel capitolo seguente che si occuperà dei diorami di morte, e in particolare della descrizione del campo di battaglia a scontro concluso. A tal proposito si cercherà anche di approfondire la questione del "génocide joyeux", definizione coniata da Payen a proposito della *Chanson de Roland*<sup>129</sup> passando anch'egli, come l'inizio di questo lavoro, per l'arazzo di Bayeux e concentrandosi sull'importanza della violenza nella narrazione epica, come si cercherà di mettere in evidenza nel prossimo capitolo, sempre senza trascurare la presenza dei medesimi motivi anche nei romanzi. Le conseguenze della carica a fondo compaiono anche all'interno dei versi che nei testi sono dedicati all'archetipo di *la veïssiez* che verrà preso in considerazione a breve. I dati relativi a questo *topos* non rientrano in quelli esposti fino qui dato che si è deciso che questa breve esposizione fosse specifica degli episodi strettamente descrittivi dello shock frontale della carica a fondo, questa tecnica di combattimento rimarrà pertanto un *fil rouge* anche nel prosieguo della trattazione.

---

<sup>128</sup> Traduzione di G. Agati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2016.

<sup>129</sup> PAYEN J. C., *Une Poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland*, in "Olifant" 6, 1979, pp. 226-236.

## 2. L'USO DI LA VEÏSSIEZ E LA RAPPRESENTAZIONE DEI DIORAMI DI MORTE

### 2.1 L'ESPEDIENTE DELLE LASSE PARALLELE NELLA RESA DELLE LASSE DI COMBATTIMENTO

Dopo l'analisi dettagliata e mirata sullo stile formulare del capitolo precedente è forse bene aprire il nuovo capitolo con una visione d'insieme di uno di questi episodi che vedono protagonista assoluta la tecnica d'urto frontale, in modo da poter mettere in evidenza il funzionamento delle relazioni tra le lasse e il loro grado di stereotipia. Il brano scelto, tratto dal celebre episodio di Roncisvalle (vedi *figura 7*<sup>130</sup>) della *Chanson de Roland*, ha la fortunata caratteristica di rendere palese la struttura del meccanismo delle lasse parallele, ossia di lasse che ripresentano una dopo l'altra la medesima sequenza di azioni veicolate dalle medesime



Figura 7

espressioni formulari, tecnica non esclusiva di questa *chanson*, ma presente anche – come si avrà occasione di accennare – in canzoni come il *Raoul de Cambrai*, *Aliscans* e *Aspremont*. Il poema, come sottolineato a più riprese da Cesare Segre nella sua introduzione alla *Canzone di Orlando* (edizione Rizzoli 1985), è interamente costruito secondo principi di specularità e parallelismo che prevalgono sia nella trama (con le

<sup>130</sup> Tratta da Vincent de Beauvais, *Miroir Historial*, ms. f. fr. 314, f. 12v, della BNF, disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451115j/f1.planchecontact>, consultato il 12 dicembre, h. 15.27.



celebri corrispondenze tra mondo cristiano e mondo pagano) sia a livello formale dove “il gusto medievale per la *variatio* e la *repetitio* presiede alla concatenazione dei moduli costruttivi, delle lasse” (p.15). La forza suggestiva dell’opera sta, secondo Segre, proprio nel “contrasto tra l’apparente staticità dell’esposizione per lasse e il forte dinamismo sprigionato” (p. 15).

La lassa è un microcosmo particolare che vede costituirsi al suo interno un’unità tematica e infatti, secondo Benozzo<sup>131</sup>, tende a riferire di un singolo evento come può essere quello della morte di un guerriero. Il concetto che se ne deduce è che un solo evento, o meglio un’unica azione (sia essa individuale o collettiva), si snoda all’interno di un’unica lassa in modo che la narrazione non sia altro che il dislocarsi di queste lasse una dopo l’altra. Benozzo, confrontando il poema antico gallese scritto in neo-brittonico arcaico *Gododdin* (VI secolo, 987 versi) con la *Chanson de Roland* con l’intento di dimostrare che la lassa non sia un’invenzione romanza, arriva a mettere in evidenza l’importanza delle lasse similari e parallele nella costruzione della canzone, azzardando persino che tutte le disposizioni delle lasse potrebbero rivelarsi accettabili, non esisterebbe quindi un ordine che se applicato darebbe luogo a non-senso della trama. Questa “disposizione catalogica aperta” (p. 163) sarebbe, sempre secondo l’autore, uno strumento stilistico residuo di un modo di raccontare puramente epico e sarebbero questi nuclei di azioni incastonate in un’unica lassa ad essere i principali fattori dell’organizzazione del testo, quelli che potrebbero sussistere anche autonomamente, ossia i nuclei originari della *chanson*. Dalla breve analisi di Benozzo emerge come fondamentale la sequenza di questi “blocchi statici” costituiti dalle lasse parallele e similari che vengono assemblati dando così origine al “potere incantatorio” (p. 166) dell’epica. Prima di tutto queste lasse sarebbero l’espressione del massimo valore eroico individuale, che precederebbe allora l’ideale di collettività solitamente associato con il mondo delle *chansons*. Questo emerge dal passo citato integralmente, però è bene ricordare che tale insieme di lasse rende conto di uno scontro collettivo tra retroguardia franca e i campioni dell’armata saracena anche se narrato attraverso un susseguirsi di combattimenti singolari.

---

<sup>131</sup> BENOZZO F., *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal Gododdin alla Chanson de Roland. Per una ridefinizione del genere epico medievale*, in “Studi mediolatini e volgari”, volume XLVII, Pacini Editore, Pisa 2001, pp. 153-167.

In questo lungo estratto si assiste al primo violento scontro tra la retroguardia dell'esercito franco e la potenza saracena guidata da Marsilio al passo di Roncisvalle. I paladini di Carlo Magno affrontano in successione i dodici Pari dell'esercito saraceno, sconfiggendone dieci. I saraceni affrontano i cavalieri cristiani nello stesso ordine – e ritornano qui specularità e parallelismo – con cui erano stati introdotti nelle lasse LXIX-LXXVIII. Lo scontro viene scomposto in dodici combattimenti singolari, pertanto non si è spettatori di un impatto tra due schiere ma di diversi scontri uno contro uno che ricalcano nell'esposizione formale l'uno le articolazioni e i movimenti dell'altro.

Li niés Marsilie, il ad num Aelroth;  
Tut premereins chevalchet devant l'ost.  
De noz Franceis vait disant si mals moz:  
Feluns Franceis, hoi justerez as noz.  
Traït vos ad ki a garder vos out;  
Fols est li reis ki vos laissat as porz.  
Enquoi perdrat France dulce sun los,  
Charles li magnes le desre braz del cors. –  
Quant l'ot Rollant, Deus! si grant doel en out!  
Sun cheval brochet, laiset curre a esforz,  
Vait le ferir li quens quanquë il pout.  
L'escut li freint e l'osberc li desclot,  
Trenchet le piz, si li briset les os,  
Tute l'eschine li desevert del dos:  
Od sun espiét l'anme li getet fors;  
Enpeint le ben, fait li brandir le cors,  
Pleine sa hanste de cheval l'abat mort:  
En dous meitiez li ad brisé le col.  
Ne leserat, ço dit, que n'i parolt:  
Ultre!, culvert, Carles n'est mie fol,  
Ne traïsun unkes amer ne volt.  
Il fist que proz qu'il nus laisad as porz:  
Oi n'en perdrat France dulce sun los.  
Ferez i, Francs, nostre est li premiers colps!  
Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort. –

Un duc I est, si ad num Falsaron;

Icil er<t> frere al rei Marsiliun.  
Il tint la tere Dat[ha]n e [Abir]un;  
Suz cel nen at plus encrisme felun.  
Entre dous oils mult out large le front,  
Grant demi pied mesurer i pout hom.  
Asez ad doel quant vit mort sun nevold;  
Ist de la prese, si se met en bandun,  
E s[i] escriet l'enseigne paienor.  
Envers Franceis est mult cuntrarius:  
Enquoi perdrat France dulce s'onur! –  
Ot le Oliver, si n ad mult grant irur.  
Le cheval borchet des oriez esperuns,  
Vait le ferir en guise de baron.  
L'escut li freint e l'osberc li derumpt,  
El cors li met les pans del gunfanun,  
Pleine sa hanste l'abat mort des arçuns.  
Guardet a tere, veit gesir le glutun,  
Si li ad dit par mult fiere raison:  
De voz manaces, culvert, jo n'ai essoign.  
Ferez i, Francs, kart res ben les veintrum! –  
Munjoie! – escriet, ço est l'enseigne Carlun.

Uns reis i est, si ad num Corsablix,  
Barbarins est, d'un estra<n>ge païs,  
Si apelad le<s> autres Sarrazins:  
Ceste bataille, ben la puum tenir,  
Kar de Franceis i ad assez petit.  
Cels ki ci sunt devum avoir mult vil,  
Ja pur Charl[un] n'i ert un sol guarit:  
Or est le jur qu'els estuvrat murir. –  
Ben l'entendit li arc<e>vesques Turpin;  
Suz ciel brochet des esperuns d'or fin:  
Par grant vertut si l'est alét ferir.  
L'escut li freinst, l'osberc li descumfist,  
Sun grant espiét par mi le cors li mist,  
Empeint le ben, que m[ul]t le fait brandir,  
Pleine sa hanste l'abat mort el chemin.

Guardet a [t]ere, veit le glutun gesir;  
Ne laisserat que n'i parolt, ço dit:  
Culvert paien, vos i avez mentit!  
Carles, mi sire, nus est guarant tuz dis;  
Nostre Franceis n'unt talent de fuir.  
Voz cumpaignuns feruns trestuz restifs:  
Nuvele mort vos est[uvra]t susfrir.  
Ferez, Franceis, nul de vus ne s'ublité!  
Cist premer colp est nostre, Due mercit. –  
Munjoie! – escriet por le campo retenir.

E [Gerins] fiert Malprimis de Brigal;  
Sis bons escuz un denier ne li valt:  
Tute li freint la bucle de cristal,  
L'une meitiét li turnet cuntreval;  
L'osberc li rumpt entrsquë a la charn,  
Sun bon espiét enz el cors li enbat.  
Li paiens chet cuntreval a un quat;  
L'anme de lui en portet Sathanas.

E sis cumpainz Gerers fiert l'amurafle,  
L'escut li freint e l'osberc li desmailet;  
Sun bon espiét li me[t] en la curaille,  
Empeint le bien, par mi le cors li passet,  
Pleine sa hanste, mort l'abat e[n la place].  
Dist Oli[v]er: – Gente est nostre bataille. –

Sansun li dux vait ferir l'almaçur,  
L'escut li freinst, ki est ad or e a flurs.  
Li bons osbercs ne li est guarant prod:  
Trenchet le coer, le firie e le pulmun,  
Que «mort» l'abat, qui qu'en peist u qui nun.  
Dist l'arcevesque: – Cist colp est de baron! –

E Anseïs laiset le cheval curre,  
Si vait ferir Turgis de Turteluse:  
L'escut li freint desuz l'oree bucle,

De sun osberc li derumpit les doubles,  
Del bon espiét el cors, tut le fer li mist ultre,  
Pleine sa hanste el camp mort le tresturnet.  
Ço dist Rollant: – Cist col pest de produme! –

Et Engeliers, li Guascuinz de Burdele,  
Sun cheval brochet, si li laschet la resne,  
Si vait ferir Escremiz de Valterne.  
L’escut del col li freint e escantelet,  
De sun osberc li rumpit la ventaille,  
Si·l fiert el piz entre les dous furceles;  
Pleine sa hanste l’abat mort de la sele.  
Aprés li dist: – Turnét estes a perdre! –

E [Ostes] fie<rt> un paien, Estorgans,  
Sur sun escut en la pene devant,  
Que tut li trenchet le vermeil e le blanc;  
De sun osberc li ad rumput les pans,  
El cors li met sun bon espiét tre<chant>,  
Que mort l’abat de sun cheval curant.  
Aprés li dist: – Ja n’i avrez guarant! –

E Berenger, il fiert [E]stramariz:  
L’escut li freinst, l’osberc li descumfist,  
Sun fort es[pié]t par mi le cors li mist,  
Que mort l’abat entre mil Sarrazins.  
Des .XII. pers li .X. en sunt ocis;  
Ne mes que dous n’en i ad remés vifs:

Ço est Chernubles e li quens Margariz. (*Chanson de Roland*, vv. 1188-1310)

[Ora il nipote di Marsilio Aelrotte / cavalca a tutto il suo esercito in fronte. / Dei nostri Franchi va parlando per onta: / “Franchi felloni, lotterete con noi. / Per difensore aveste un traditore. / Il re che ai valichi vi lasciò soli è un folle. / Oggi la Francia perderà la sua gloria, / e il braccio destro re Carlo del suo corpo”. / Quando ode Orlando, Dio, che dolor ne prova! / Sprona il cavallo, con forza lo fa correre, / e va a colpire Aelrotte più che può. / Scudo gl’infrange ed usbergo gli rompe, / il petto gli apre e gli frantuma l’ossa, / tutte le vertebre gli separa dal dorso, / gli getta l’anima con il suo spiedo fuori, / ben gliel’affonda, sicché gli scuote il corpo, / con tutta l’asta giù lo scavalca morto: / in due metà l’ha spezzato nel collo. / Non lascerà però di dirgli ancora: / “Va’, miserabile! Re Carlo non è un folle, /

né mai gli piacque d'essere un traditore. / Se ci lasciò ai valichi, fu un prode, / né perderà la Francia oggi la gloria. / Colpite, Franchi: è nostro il primo colpo! / Di fronte a noi questi poltroni han torto". // Un duca v'era di nome Falsarone: / era fratello di Marsilio e signore / della contrada di Datane e Abirone. / Non v'era al mondo un peggiore fellone. / Tra gli occhi aveva così larga la fronte, / che misurava un mezzo piede buono. / Assai si dolse per il nipote morto, / uscì di folla, tra l'armi si gettò, / e a urlare il grido pagano incominciò. / Verso i Francesi pieno era di livore: / "Oggi la Francia dovrà perdere l'onore!" / L'udì Oliviero e assai se ne sdegnò, / punse il cavallo con gli speroni d'oro, / e andò a colpirlo come un vero barone. / Scudo gl'infrange ed usbergo gli rompe, / gl'infilza i lembi del gonfalone in corpo, / con tutta l'asta l'abbatte dall'arcione. / Guardò per terra, giacer vide il poltrone, / e gli parlò con un fiero discorso: / "Vile, le vostre minacce non m'importano. / Colpite, Franchi, ché nostra è la vittoria!" / E getta il grido del re Carlo: "Mongioia!". // Un re v'è pure che ha nome Corsabligi: / è d'un paese remoto, un Barberino. / Egli si volse agli altri Saracini: / "Questa battaglia sostener ci è possibile, / perché di Franchi c'è un numero assai piccolo. / Quelli che stanno qui teniamoli a vili. / Carlo a nessuno potrà salvar la vita: / è il giorno questo che debbono morire". / E l'arcivescovo, che ben l'udì, Turpino, / nessuno al mondo odia così deciso: / con i suoi sproni d'oro il cavallo stimola, / e con gran forza si slancia per colpirlo. / Scudo gl'infrange, usbergo gli sconfigge, / in mezzo al corpo il suo spiedo gl'infligge, / ben ve l'affonda, sicché il corpo vacilla, / con tutta l'asta l'abbatte sul cammino. / A terra guarda, giacere vede il vile; / però non lascia di parlargli, e gli dice: / "Vile pagano, voi avete mentito! / Carlo, il mio re, è sempre stato il nostro ausilio, / né i nostri Franchi pensano di fuggire. / Faremo i vostri restare tutti qui. / Un'altra morte vi toccherà soffrire. / Colpite, Franchi! Siate tutti ben vigili! / Il primo colpo è nostro, grazie a Dio!" / Grida: "Mongioia!", ché vuole in campo vincere. // Su Malprimigi di Berbegallo or va / Gerino e nulla lo scudo a questo vale: / tutta gl'infrange la borchia di cristallo, / e una metà per terra gliela manda; / l'usbergo rompe sino a toccar la carne, / il buono spiedo dentro il corpo gli caccia: / cade il pagano a terra tutto a un tratto. / L'anima via si porta Satanasso. // Contro l'emiro va Geriero, il compagno: / scudo gl'infrange e usbergo gli dismaglia, / il buono spiedo nei visceri gli pianta, / ben gliel'affonda e il corpo gli trapassa, / con tutta l'asta morto a terra l'abbatte. / Disse Oliviero: "È una bella battaglia!" // Sansone il duca colpisce l'almansore: / gl'infrange subito lo scudo d'oro e a fiori, / né il buon usbergo gran difesa gli oppone: / gli tagli il cuore, il fegato e il polmone; / l'abbatte morto, ne soffrano oppur no. / Disse Turpino: "Che colpo da barone!" // Ora Anseigi a tutta briglia sprona, / e su Turgiso corre di Tortelosa: / prima lo scudo sotto la borchia d'oro, / sino alla stoffa poi l'usbergo gli rompe, / e il buono spiedo gl'infilza dentro il corpo, / ben gliel'affonda e il ferro manda fuori: / con tutta l'asta lo rovescia giù morto. / Orlando dice: "Questo è colpo da prode!" // Ed Engeliere, guascone di Bordela, / sprona il cavallo, gli abbandona le redini, / ed Escremigi va a ferir di Valterna. / Gl'infrange al collo lo scudo e lo fa a pezzi, / ed il cappuccio gli rompe dell'usbergo: / fra le clavicole lo colpisce nel petto: / con tutta l'asta l'abbatte dalla sella. Dopo gli disse: "Venuto siete a perdervi!" // E Otton colpisce un pagano, Estorgante, / sopra lo scudo nel cuoio che sta avanti, / e tutto taglia il vermiglio ed il bianco; / poi

dell'usbergo i lembi via gli lacera, / gli pianta in corpo il suo spiedo affilato, / morto l'abbatte dal rapido cavallo. / Dopo gli disse: "Nessuno più vi salva!" // E Berengario colpisce Estramarigi: / scudo gl'infrange, usbergo gli sconfigga, / in mezzo al corpo il suo spiedo gl'infligge, / l'abbatte morto tra mille Saracini. / Sono dei dodici Pari [dei saraceni] già dieci uccisi; / non più di due ne son rimasti vivi: / sono Chernublo e il conte Margarigi.]<sup>132</sup>

I paladini cristiani (Orlando, che uccide Aelrotte, Oliviero, che ha la meglio su Falsarone, l'arcivescovo Turpino, Gerino, Geriero, Sansone, Anseigi, Engeliero, Ottone, Berengario) si battono qui con i corrispondenti pagani in lasse in cui predominano un'applicazione sistematica e piuttosto regolare dello stile formulare e il montaggio di diverse lasse parallele caratterizzate da un elevato tasso di stereotipia, la quale viene qui sfruttata all'interno di quello che si rivela essere il suo habitat naturale: la lasse di combattimento. Lo scontro proseguirà poi con un ulteriore attacco di Margarigi che metterà in seria difficoltà Oliviero, i paladini prima di essere sopraffatti avranno ancora diverse occasioni per sfoderare e fare mostra del proprio valore guerriero. Dopo le prime due ondate di assalti la battaglia infuria a Roncisvalle (*merveilluse e cumune*, v. 1320) e molti saraceni giacciono privi di vita riversi sul terreno (*païen sunt morz a millers e a fuls*, v. 1439). Ma sfortunatamente per la retroguardia al comando di Orlando seguiranno altre tre ondate di assalti (lasse CXII-CXXVI) condotte da Marsilio in persona, delle quali in particolare il quinto e ultimo impatto si rivelerà tragicamente fatale per i cavalieri cristiani che ne verranno decimati. A partire dai vv. [1622-1624] si incominceranno a vedere gli effetti devastanti e cupamente luttuosi dello scontro resi con l'ausilio dell'espressione formulare e archetipica *la veïssiez*:

La veïssiez si grant d'olor de gent,

Tant hume mort e nasfrét e sanglent!

L'un gist sur l'autre e envers e adenz. (*Chanson de Roland*, vv. [1622-1624])

[Quanto dolore si poteva vedere, / morti e feriti, tutti di sangue pieni! / L'uno sull'altro giacciono proni o riversi.<sup>133</sup>]

Il luogo dove si è tenuta l'imboscata si presenta disseminato di cadaveri di entrambe le parti, e soltanto a questo punto Orlando si risolve a suonare l'olifante, anche

---

<sup>132</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 1985.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

se tragicamente oramai gli eroi sono consapevoli che nessun soccorso tempestivo potrà salvarli e la drammaticità della canzone subisce in questa fase un innegabile intensificamento. Orlando e i compagni superstiti si preparano all'ultima eroica resistenza.

Il meccanismo delle lasse parallele<sup>134</sup> che emerge dal lungo brano riportato per intero è uno degli espedienti a disposizione dell'autore per descrivere una sequenza di combattimento e rientra a pieno titolo in quella che Boutet definisce "l'esthétique de la répétition"<sup>135</sup>. Simili sequenze di testo si incontrano anche nel *Raoul de Cambrai*, ad esempio ai vv. 2285-2500 (lasse CXXII-CXXX) molto vicini nelle loro sequenze di movimenti e di azioni alle lasse che raccontano il primo assalto alla retroguardia nella *Chanson de Roland*. Anche in questa sezione del *Raoul*, canzone nella quale è elevata l'importanza della percezione del dinamismo da parte del lettore – come acutamente osservato da Patricia Harris Stäblein nel suo saggio *Catastrophe Theory in Reading Narrative: A Way to Figure Out Raoul de Cambrai and its Rôle in the Lyrics of Bertran de Born* (in "Olifant" 1980) – che si trova spesso in contrasto con una staticità formulare a cui contribuisce proprio il meccanismo delle lasse parallele. I cavalieri avanzano spronando i loro cavalli in violenti assalti uno contro uno. Il combattimento generale risulta anche in questo caso scomposto in sequenze di combattimenti singoli che si richiamano l'un l'altro grazie al linguaggio formulare e alla ripetizione delle medesime azioni. Ad iniziare da Bernier che si scontra con il cavaliere di Avalois, il quale finisce a terra disarcionato, si assiste ad una serie di scontri che seguono le stesse linee guida: carica a piena velocità contro l'avversario che viene puntualmente disarcionato, quindi conseguente esclamazione trionfante (con ad esempio l'invocazione di Saint-Quentin) e un'incitazione generale rivolta al resto dei compagni. Poco più sotto la scena che aveva visto protagonista Bernier si ripete con Ybert che carica il suo corrispondente avversario, Fromont, il quale viene abbattuto e il cavaliere trionfante invoca Saint-Quentin e incita i compagni d'arme. Le lasse di questo tipo nel *Raoul* tendono ad essere separate da intermezzi che spostano lo sguardo sulla battaglia nel suo complesso, ampliando la visuale all'inezia dello scontro con i suoi suoni e colori peculiari.

---

<sup>134</sup> Per approfondire la questione cfr. HEINEMANN E. A., *L'art métrique de la chanson de geste*, Droz, Genève 1993.

<sup>135</sup> BOUTET D., *La chanson de geste*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, p. 138.



Qualcosa di molto simile si incontra anche alle lasse XLII-LVIII di *Aliscans* dove è coinvolta nuovamente la descrizione di sequenze di combattimento che vedono ancora una volta il resoconto di impatti uno contro uno ed esclamazioni a gran voce da parte del vincitore. Ma la tecnica delle lasse parallele non è riservata esclusivamente alla descrizione di scontri militari, bensì compare anche in altri momenti tipici dell'epica come quelli dei consigli tra nobili e comandante/imperatore. Solitamente le lasse di questo tipo si aprono con un *cliché* ricorrente, come ad esempio alle lasse 50-59 di *Aspremont* che riportano un incontro tra degli ambasciatori saraceni e Carlo Magno, il quale finisce con l'emettere degli ordini di mobilitazione per i suoi feudatari più importanti. Questo meccanismo non si limita a rendere rigidamente aspetti stereotipati, ad esempio la carica a fondo è innegabilmente suscettibile di disparate variazioni di repertorio. Ma, come sottolinea Boutet a proposito di *Aliscans*, le sequenze stereotipate permettono di ampliare la narrazione, di rispondere alla necessità di *amplificatio* del racconto e permettono infine di “mettre en valeur l'unanimité dans la diversité”<sup>136</sup>.

All'estetica della ripetizione è riconducibile anche il motivo ben più complesso del *panorama épique*<sup>137</sup> che sempre secondo Boutet può andare ad integrare altri motivi, ad esempio:

- delle *dévastations*;
- della *mêlée*;
- dei *chevaliers sous les armes*;
- di un *planctus*;
- all'interno di una *reverdie*, di un'evocazione della primavera.

La maggior parte di questi motivi verranno presi in considerazione nella loro totalità, in particolare quello che vede il diorama epico articolarsi come rappresentazione delle devastanti condizioni del campo di battaglia in conseguenza alla feroce violenza dello scontro, ma non prima di aver approfondito la descrizione affascinata dell'armata schierata e degli accampamenti ricchi di colori come affreschi e di suoni, di voci come in un giorno di festa.

---

<sup>136</sup> BOUTET D., *Op. Cit.*, p. 144.

<sup>137</sup> BOUTET D., *Op. Cit.*, p. 137, comprende anche la classificazione del motivo del 'panorama epico' che segue.

## 2.2 IL PANORAMA ÉPIQUE E I VERBI DELLA LUMINOSITÀ

La resa di quello che Keegan definisce il ‘pezzo da battaglia’<sup>138</sup>, ossia il resoconto di un’azione bellica, segue delle strutture ricorrenti nelle *chansons de geste* e in parte anche nei romanzi, come è stato possibile mettere in evidenza già nel primo capitolo per quanto riguarda la descrizione della *mounted shock charge* e nel paragrafo precedente soffermandosi sul meccanismo ripetitivo delle lasse parallele. L’impiego di formularità e rigide regolarità non si arresta però esclusivamente in queste occasioni, ma si incontra anche nella dettagliata rappresentazione del campo di battaglia, sia negli attimi precedenti allo scontro (con il raduno delle varie sezioni dell’esercito e uno sguardo d’insieme dei rispettivi accampamenti) sia nel lugubre dopo-*mêlée*.

Prima della battaglia e dell’impatto frontale è quasi palpabile la grande ammirazione degli osservatori per la bellezza dello spettacolo dai mille colori che si apre davanti ai loro occhi. L’occhio del narratore indugia sulla veduta quasi come se fosse mosso da un vero e proprio campo lungo cinematografico, spesso questa visione viene comunicata passando per lo sguardo di un personaggio posizionato strategicamente in un punto sopraelevato. È il caso, ad esempio, di Alessandro Magno nel *Roman d’Alexandre*, dove l’eroe osserva dall’alto il posizionamento e il dar battaglia della propria armata<sup>139</sup>.

L’osservazione dello schierarsi dell’esercito e del combattimento dall’alto è un motivo ricorrente in canzoni di gesta e romanzi. Un passo che rende molto bene quello di cui si tratterà nelle prossime pagine si trova in *Aliscans*:

Dame Guiborc fu en la tor montee,  
Devers senestre a sa chiere torneee.  
Voit tante ensaigne vers le ciel ventelee,  
Et tant vert elme, meinte targe bandee,  
Et tante lance, meinte broigne safree,  
Et tante enseigne de poile gironee.  
Cil bon destrier ont grant fierté done.  
Sonent cil cor par mout grant aïree.  
Des armes est la terre estancelee.

---

<sup>138</sup> KEEGAN J., *Il volto della battaglia*, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 34-44.

<sup>139</sup> vv. 1823-11824 della *Branche III: Quant Alixandres vit la bataille en la pree, - / Molt par fu grans la presse quant ele fu jostee*.

Rengié chevaucent a bataille nommee. (Aliscans, vv. 4230-4239)

[Dama Guiborc, salita fino alla cima della torre, si volta verso sinistra e vede la moltitudine di stendardi sventolanti verso il cielo, di elmi lucenti, di scudi decorati con fasce, di lacne, di usberghi decorati con filo d'oro, di insegne di seta con i lati appuntiti. I buoni cavalli hanno dato il meglio del loro vigore, i corni ecchaggiano distintamente, le armate cavalcano in schiere ordinate per la battaglia decisiva.<sup>140</sup>]

In questo breve brano emerge anche il *motif* assai frequente dello 'sguardo dall'alto' dalle mura del castello, da una finestra o da palchi e tribune rialzate che danno sul terreno predisposto per il torneo o affacciate sull'accampamento. La presenza di un pubblico è profondamente connaturata e intrinseca alla mentalità bellica medievale. L'essere visti rende un atto eroico degno di essere compiuto perché in questo modo ne resterà memoria, non ha alcun senso distinguersi dalla massa di combattenti se non c'è nessuno presente per cogliere l'unicità e l'eccezionalità del gesto. Gli eroi si battono in piena luce, nello spazio nudo e scoperto tra due schieramenti, di fronte a mura gremite di spettatori e, soprattutto, di dame. Anche il concetto della luminosità è senza dubbio interconnesso con quello dell'essere visti, si può cominciare così a comprendere la grande importanza della visibilità per il cavaliere che si batte in tutta la sua bellezza di fronte a un pubblico di spettatori che deve essere il più numeroso possibile. Tutti questi elementi sono ulteriori sfumature del *panorama épique*, definito tale originariamente da Jean Frappier<sup>141</sup> che lo identificava come uno dei motivi ricorrenti nelle *chansons*. Si incontra anche nei romanzi, basti pensare alla sequenza che vede protagonista Ginevra e le sue direttive a Lancillotto mano a mano che lo osserva battersi nel torneo che lei osserva dall'alto degli spalti nell'omonima opera di Chrétien de Troyes, senza dimenticare il celebre episodio della Gioia della Corte in *Erec et Enide*<sup>142</sup>. Un altro romanzo che fa grande uso dell'espedito dello sguardo dall'alto, in particolare da parte delle dame è il *Roman de Thèbes*: vv. 4600-4602, vv. 6341-6343, vv. 8655-8666; ma anche ne *Il bel cavaliere sconosciuto* vi sono passi simili: vv. 2107-2111 e vv. 2116-2120; nel *Lancelot* di Chrétien ai vv. 1632-1636, vv. 2720-2722, vv. 3516-3519 e v. 5813 (con la locuzione

---

<sup>140</sup> Traduzione mia basata su quella francese di A. e J. Subrenat, Champion, Paris 2007.

<sup>141</sup> FRAPPIER J., *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, vol. I, Sedes, Paris 1955, pp. 111-112.

<sup>142</sup> Si veda anche *Cligès* vv. 1440-1442, ove però lo spettacolo che gli assediati potranno scorgere dall'alto sarà più macabro (aspetto che verrà approfondito in seguito): *Et dit que il seront detret, / Tant qu'antor le chastel seront / Et que cil dedanz verront* che S. Bianchini traduce: "e dichiara che saranno squartati / intorno al castello così che / gli assediati possano vedere".

*des loges*, uno dei luoghi da cui si guarda al torneo); e infine nell'*Yvain* di Chrétien ai vv. 3186-3192 e vv. 4247-4248.

Il ruolo della folla, secondo Gérard Chandès<sup>143</sup>, è proprio quello di fungere da strumento di amplificazione del gesto eroico, aumenta la portata dell'*exploit* eroico: “l’image de foule combine les valeurs dramatiques attachées au motif du regard et la pression symbolique qui émane de la multiciplité animée” (p. 226).

A proposito di questo espediente letterario, che doveva avere certo un proprio corrispettivo anche nella realtà effettiva del torneo, Jean-Pierre Martin parla di “vue de la fenêtre”<sup>144</sup> e individua sei *clichés*, che ricordano nella loro struttura le fasi definite da Rychner per il combattimento montato, che vanno a costituirlo:

- I. Salire su un’altura.
- II. Dirigere il proprio sguardo.
- III. Scorgere una moltitudine in armi, il più delle volte si tratta di nemici.
- IV. Reagire a tale vista (paura, dolore, gioia, etc).
- V. Scendere dalla posizione sopraelevata.
- VI. Rivolgersi ai propri compagni e rendere conto di quanto appena visto [magari con un discorso articolato].<sup>145</sup>

e che solitamente si incontrano realizzati proprio in quest’ordine. Il *panorama épique*, secondo Martin, sarebbe anche un’ottima soluzione da parte degli autori per fornire un punto focale.

È bene porre l’accento a questo punto sulle reazioni di fronte allo spettacolo maestoso di un’armata schierata o accampata. Spesso la descrizione di simili visioni lascia ben poco spazio ai sentimenti di paura o di panico, quella che sembra emergere appare essere invece una forma di profonda ammirazione e quasi di estasi contemplativa. Le armate schierate in tutta la loro massima pompa sono belle. Molto semplicemente. La descrizione dettagliata da parte degli autori doveva incontrare il soddisfacimento e il gusto del pubblico data la loro presenza ricorrente all’interno delle narrazioni. L’elemento che subito spicca in questo tipo di descrizioni è il piacere che deriva dall’indugiare sulla

---

<sup>143</sup> CHANDÈS G., *Le serpent, la femme et l’épée*, Rodopi, Amsterdam 1986, pp. 225-248.

<sup>144</sup> MARTIN J.-P., “Vue de la fenêtre” ou “panorama épique”: structures rhétoriques et fonction narratives, pp. 859-878, in *Au carrefour des routes d’Europe: la chanson de geste. Tome II*, Nouvelle édition [en ligne], Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1987. Disponibile all’indirizzo: <http://books.openedition.org/pup/2360>, visionato il 15 ottobre h. 18.41.

<sup>145</sup> MARTIN J.-P., *Op. Cit.*, p. 861. La traduzione (non letterale) dal francese è mia.

luminosità, sui riflessi dorati ed argentei delle armi illuminate dai raggi del sole. Lo scintillio delle armi al sole è spesso utilizzato dagli autori come espediente per introdurre un'armata schierata in lontananza, oppure un accampamento con i suoi mille colori, i suoi standardi srotolati al vento, il tintinnio degli usberghi e delle spade e il vociare chiassoso dei guerrieri. Non è un caso che ad alcuni autori verrà in mente il paragone con una festosa giornata di fiera, come si approfondirà nell'ultimo capitolo. È interessante notare che i testi più diversi nella descrizione di queste visioni d'insieme dell'esercito utilizzano in gran maggioranza i medesimi verbi che veicolano tutti un'immagine dorata, qualcosa che illumina lo spazio circostante, che brilla – quasi accecante – di fronte allo sguardo ammirato e intimorito degli osservatori. Questi verbi contribuiscono a veicolare un immaginario dalla bellezza quasi sovranaturale, ma al tempo stesso, in profondo contrasto, rimane come la presenza latente della lugubre promessa di morte che queste schiere emanano nonostante la loro meraviglia apparente. È sufficiente leggere alcuni versi dalla *Chanson de Guillaume* per potersi rendere conto che non vi è soltanto luminosa bellezza, ma anche una promessa di morte che viene puntualmente mantenuta e allora dall'alto non resta che osservare la devastazione e il lugubre paesaggio che si apre allo sguardo straziato del sopravvissuto<sup>146</sup> che si lascia andare a toccanti dimostrazioni di lutto e dolore.

Vivien garde par mi une champaigne;  
Devant ses oilz vit la fere cunpaigne,  
Del mielz de France pur grant bataille faire.  
Mult en vit de els gisir a tere;  
Dunc tort ses mains, tire sun chef e sa barbe,  
Plure de ses oilz, si li moille sa face. (*Chanson de Guillaume*, vv. 473-478)

[Viviano volge lo sguardo alla pianura. / Davanti ai suoi occhi è la fiera compagnia / dei più valenti guerrieri di Francia. / Molti di loro vede giacere a terra; / si torce le mani, si strappa i capelli e la barba, / piange dagli occhi, gli si bagna la faccia.<sup>147</sup>]

---

<sup>146</sup> Per approfondire la tematica del sopravvissuto cfr. CANETTI E., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2010, pp. 247-301.

<sup>147</sup> Traduzione di A. Fassò, *Nuove Pratiche*, Torino 1995.

Per il momento si sceglie di lasciare l'aspetto più lugubre e luttuoso di queste esposizioni per concentrarsi sull'analisi della resa della luminosità, dei verbi relativi alla luce protagonisti delle descrizioni di armi e armature.

### 2.2.1 Esposizione e analisi dei dati raccolti

Nei testi presi in esame, selezionati con l'intento di ottenere una campionatura che fosse abbastanza vasta ed equilibrata tra *chansons* e romanzi, sono emersi, a proposito dei verbi impiegati per la rappresentazione della luminosità delle armi e della totalità dell'esercito schierato sotto il sole (solitamente in una pianura priva di ostacoli che permette un'eccellente visibilità all'osservatore), alcuni dati ricorrenti.

- Nelle canzoni di gesta:

OPERA	VERSI	VERBO	NOTE
<b>Chanson de Roland</b>	1002-1003	reflamboyer	Le armi brillano al sole.
	1031-1033	luire	Si riferisce a elmi d'oro.
	1041-1043	luire	La retroguardia scorge da una posizione sopraelevata il bagliore emanato dalle armature saracene.
	1452-1453	luire	/
	1807-1811	reuire	Costrutto esemplare che descrive la bellezza dell'esercito.
<b>Chanson de Guillaume</b>	235-239	reflambir	Bellezza dell'armata saracena. La terra trema al suo avanzare.
	1730-1733	esclargir	<i>Les armes esclargist</i> perché sono illuminate dal sole.
<b>Raoul de Cambrai</b>	335-340	/	Aggettivo: <i>resplendissant</i> , relativo alle lance.
	992-994	luire + étinceler	Bellezza dell'esercito.
	1880-1882	reuire	Le armi brillano. Compare anche l'aggettivo: <i>cler</i> .
<b>Aliscans</b>	499-504	reuire + reflamboyer	Abbondanza di colori e suoni, mentre gli elmi brillano al sole.
	3623-3627	brillier	Si riferisce agli stendardi.

	4348-4353	/	Sostantivo <i>clartez</i> per indicare la luminosità delle armi.
	4957-4963	luire + reflamboyer	L'armata è vista dall'alto, i verbi fanno riferimento agli elmi sotto il sole. I cavalli nitriscono.
<b>Aspremont</b>	2465-2466	/	Aggettivi relativi agli elmi: <i>clers</i> + <i>flanboiant</i> , mentre le insegne sventolano.
	3232-3233	reuire	Mentre le insegne sventolano.
	6471-6475	/	Aggettivo relativo allo scintillio delle maglie degli usberghi e degli elmi: <i>luisant</i> .
<b>Fierabras</b>	5763-5764	esclairer	Armi e luccichio dorato.
<b>Girart de Roussillon</b>	2619-2622	/	Sostantivi: <i>lumor</i> + <i>resplendor</i>
	6514-6517	/	Carica e bellezza delle armi. Gli sono significativamente descritti come bianchi e argento.
	7061-7065	resplendir	Persino gli elmi dei morti mandano dei bagliori.
	9097-9101	reuire	Le armi scintillano e i gonfaloni vengono dispiegati al vento.

• Nei romanzi:

<b>OPERA</b>	<b>VERSI</b>	<b>VERBO</b>	<b>NOTE</b>
<b>Il bel cavaliere sconosciuto</b>	5594-5611	reflamboyer	Descrizione della bellezza del torneo: aggettivo per gli elmi è <i>cler</i> mentre gli scudi rifulgono al sole.
<b>Roman de Thèbes</b>	9683-9684	/	Sostantivo: <i>clarté</i> relativo ai riflessi emanati dalla schiera che finiscono per illuminare anche la campagna circostante.
<b>Cligès</b>	1260-1264	reflamboyer	Relativo alla luminosità dei colori che illuminano con la loro vivacità la piana circostante.
	1703-1706	luire + reuire	Si tratta di un riflesso lunare, la luce pallida della luna si riflette su degli scudi.

<b>Roman d'Alexandre</b>	4914-4923 <sup>148</sup>	reflamboyer	Il sole colpisce gli elmi dell'armata schierata provocando una visione meravigliosa.
	5174-5177 <sup>149</sup>	luire	Emerge la bellezza dell'esercito in movimento: tutti i vari componenti del corredo militare brillano illuminati dai raggi del sole.
<b>Perceval</b>	128-138	reluire	Lucentezza delle armi dei cinque cavalieri che vengono descritte impiegando la coppia sinonimica di aggettivi: <i>clers et luisanz</i> . Le lance e gli scudi sono oggetti terribilmente affascinanti per il valletto che li vede per la prima volta illuminate dal sole.
<b>Roman de Troie</b>	15613-15615	resplendir	Splendore dello schieramento, l'aggettivo per gli elmi è <i>cler</i> e tutto l'esercito illumina la campagna circostante
	21335-21340	reluire	Si riferisce alle insegne che sventolano illuminate dal sole e che nei versi seguenti si ritroveranno inzuppate di sangue.
	22599-22608	réclarcir	Gonfalon dispiegati, metalli preziosi, il tutto inonda di luce la campagna circostante.
<b>Galeran de Bretagne</b>	5550-5571	flamboyer	Visione d'insieme. Usato anche l'aggettivo <i>cler</i> .
<b>Roman de la Rose</b>	2584-2589	/	Prima della battaglia: usberghi bianchi, armi nuove e lucenti.

Da questa breve esposizione di dati si può dedurre che i verbi più frequentemente utilizzati per veicolare l'immagine di luminosità e in particolare lo scintillio delle armi al sole sono *luire* e *reluire*, seguiti da *reflamboyer* e in minore misura da *resplendir*. Ma non sono soltanto questi verbi ad avere un ruolo chiave nell'articolazione di questi motivi, emerge infatti chiaramente anche la grande rilevanza dell'aggettivo *cler*, il quale

<sup>148</sup> Branche III.

<sup>149</sup> Branche III.



contribuisce a risolvere al meglio l'immaginario di vivace luminosità e incredibile chiarore che avvolge il presentarsi sul campo dell'armata. L'immaginario della luminosità non si limita esclusivamente a questo aspetto della narrazione, ma bensì si incontra anche all'interno di altri motivi come puntualmente messo in evidenza da André Crépin nel suo saggio relativo alla *clarté* nella *Chanson de Roland*, ma le cui conclusioni sembrano applicabili anche a quanto emerge dai dati raccolti in una campionatura più vasta come questa<sup>150</sup>. In particolare, a proposito del motivo che viene qui analizzato – quello della visione dell'esercito schierato – sono importanti le sue considerazioni relative all'uso dell'aggettivo *cler* accompagnato da altri aggettivi, come ad esempio *blanc*, *flambius*, *vermeill* e *sanglant*, per la resa della luminosità delle armi portate dai cavalieri sostenendo che “les notations de couleur renforcent l'idéologie de la clarté”<sup>151</sup>. Crépin fornisce anche una precisa classificazione dei motivi<sup>152</sup> in cui si trova coinvolto l'aggettivo *cler* e che può essere utile riportare qui dato che alcuni si potranno riconoscere nel corso dell'analisi:

- I. *Motif du «sang de blessure»*, rappresentato spesso nell'atto di colare “par exemple sur l'herbe verte” (particolare questo sul quale ci si concentrerà nel prosieguo di questo capitolo);
- II. *Motif de «l'éclat des armes»* che vede coinvolti anche altri aggettivi indicanti varie gradazioni di colori e di luminosità, “les heaumes et les épées sont éclatants à cause de l'or qui les rehausse, du sang qui les couvre, de leur entrechoc, du soleil qui y reluit”, ogni particolare contribuisce a valorizzare questo motivo;
- III. *Motif de «l'éclat du jour»*, anch'esso collegato al tema dei preparativi in vista del combattimento<sup>153</sup> e da cui spesso emerge un peculiare contrasto tra la bellezza luminosa della giornata e i risvolti mortali che essa avrà al suo termine, di grandissima efficacia tragico-drammatica;

---

<sup>150</sup> *Formule, motif et thème: la clarté dans la Chanson de Roland*, in TYSENS M. et THIRY C., *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII Congrès international de la Société Rencesvals, Liège, 28 août – 4 septembre 1976*, Les Belles Lettres, Paris 1978, pp. 345-359.

<sup>151</sup> CRÉPIN A., *Op. Cit.*, p. 356.

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 351-352.

<sup>153</sup> Cfr. ad esempio *Chanson de Guillaume*, vv. 1730-1733: *Clers fu li jorz e bels fu li matins; / Li soleiz raie qui les armes esclargist; / Les raies ferent sur la targe dan Gui; / Mult tendrement plret des oilz de sun vis* (“Chiaro fu il giorno e bello fu il mattino; / splende il sole che fa le armi lucenti; / i raggi battono sullo scudo di Gui; / teneramente piange dagli occhi del viso”. Traduzione di A. Fassò, Pratiche, Torino 1995).

- IV. *Motif de la «clarté de certains sons»*, riguarda i suoni (clangore delle armi, nitriti di cavalli e scalpiccio di zoccoli) che preannunciano l'avvicinamento di un'armata o il suo radunarsi, oppure il classico aprirsi del combattimento;
- V. *Motif du «visage sans équivoque»* subordinato chiaramente al ritratto dell'eroe in cui l'aggettivo *cler* si trova spesso accompagnato all'aggettivo *riant*.

Di questi motivi almeno tre sono direttamente collegati alla visione generale dell'esercito radunato o del suo accampamento multicolore, che sia esso visto da una posizione sopraelevata o dispiegarsi all'orizzonte nello spazio libero del campo di battaglia. All'interno della visione d'insieme dell'armata è fondamentale anche la compresenza di colori e suoni che lavorano all'unisono per trasmettere un'immagine che si rivelerà essere al tempo stesso di grande armonia – negli istanti precedenti allo scontro – per poi sfociare nel turbine caotico della violenza non appena i cavalli verranno slanciati al galoppo.

Prima di proseguire nel racconto del fascino mortale della visione delle schiere armate può essere interessante porre l'attenzione a un dettaglio che ricorre in testi diversi e distanti nel tempo, quello del riflesso lunare, articolazione ulteriore del *topos* del 'notturno'. Non appena si pensa a questo elemento della narrazione eroica non possono non sovvenire alla mente i delicati versi del *liber IX* dell'*Eneide* di Virgilio in cui è racchiusa la drammatica vicenda di Eurialo e Niso:

Iamque propinquabant castris muroque subibant,  
cum procul hos laeue flectentis limite cernunt  
et galea Euryalum sublustri noctis in umbra  
prodidit immemorem radiisque aduersa refulsit. (*Eneide, Liber IX*, vv. 371-374)

[E già s'avvicinavano all'accampamento e scorrevano sotto il muro, / quando di lontano scorgono quelli, che piegano dal lato sinistro, / e l'elmo nell'ombra baluginante della notte tradì / l'incauto Eurialo, e riverberò battuto da un raggio di luce.<sup>154</sup>]

in cui i raggi lunari sono carichi di una tragicità ben lontana dalla semplice pallida luce della luna che illumina tenuamente scudi ed elmi nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, veicolando però un simile senso di delicata bellezza.

Molt lor est la lune nuisanz,

---

<sup>154</sup> Nella traduzione di R. Scarcia, BUR Rizzoli, Milano 2008.

Qui luist sor les escuz luisanz,  
Et li haume molt lor renuisent,  
Qui contre la lune reluisent: (*Cligès*, vv. 1703-1706)

[e la luna fa loro gran danno / rilucendo sugli scudi lucenti, / come fanno gran danno gli elmi / che rilucono sotto la luna;<sup>155</sup>]

Ma il riflesso lunare non rimane confinato alla tradizione latina o a quella romanza, si incontra infatti anche nel *Carme di Volundr* (*Völundarkvidha*, IX secolo), facente parte del *Canzoniere Eddico*, un cenno allo scintillare degli scudi alla luce fioca della luna:

nóttom fóro seggir,      negldar vóro brynior,  
scildir blico þeira      við inn scarða mána. (*Völundarkvidha*, str. 6)

[uomini si misero in cammino nottetempo      con indosso corazze chiodate. / Scintillavano i loro scudi      alla luce della luna calante.<sup>156</sup>].

Nemmeno lo scintillio prezioso delle armi è un espediente esclusivo della narrativa eroica d'*oïl*, come si può dedurre dal celebre *Carme della profezia della Veggente*, la *Vǫluspá* (X secolo) in cui si incontra un verso che recita “splende sulla spada il sole degli dei in battaglia”<sup>157</sup> (*scínn af sverði      sól valtíva*, str. 52), ma anche nel meno celebre *Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr* (*Helgkvidha Hunddingsbana in fyrri*, della metà del XI secolo) compare un cenno al tenue bagliore delle lance alla luce delle faville dei fulmini:

Brynior vóro þeira      blóði stocnar.  
Enn af geirom      geislar stóðo. (*Helgkvidha Hunddingsbana in fyrri*, str. 15)

[Cosparse erano le loro cotte      di sangue a chiazze / e dalle lance      procedevano bagliori.<sup>158</sup>].

---

<sup>155</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

<sup>156</sup> Traduzione di P. Scardigli, Mondadori, Milano 2004.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

In fondo, per quanto riguarda il passo del riflesso lunare tratto dal *Cligès* di Chrétien, si tratta di una variazione sul tema generale della visione e in particolare del *motif* dello scintillio delle armi.

L'immaginario della luminosità è collegato, secondo Gérard Chandès nel suo capitolo dedicato all'*angelisme du combat* e anche con la verticalità del cavaliere, o sarebbe meglio dire con la sua visibilità, la quale dipende visceralmente dalla sua posizione eretta. Mantenere la verticalità è per il cavaliere montato segno e fonte di forza, infatti "l'obsession est d'éviter la chute, se préserver de connaître la lourde horizontalité du corps abattu, abandonné à la terre et à ses maléfices, préfiguration ou écho de la pesanteur chthonienne"<sup>159</sup>. E proprio la verticalità viene esaltata dagli espedienti della resa della luce proiettata sul cavaliere e sulle sue armi, "le symbolisme ascensionnel du héros debut (...) au sein de la constellation spectaculaire, en image lumineuse"<sup>160</sup>, ma questo simbolismo non rimane relegato al microcosmo della luminosità, bensì si incontra anche nel *topos* del paesaggio primaverile dove a trionfare sarà la vivacità del colore verde, spesso accompagnato dal, e al tempo stesso contrapposto al, colore rosso. Del *topos* della primavera e della compresenza-contrapposizione di rosso e verde si parlerà a breve.

## 2. 3 L'ESORDIO PRIMAVERILE E L'INIZIO DELLE CAMPAGNE MILITARI

Il colore verde, il brillare del sole sulle armi e in generale la grande luminosità emersa nel paragrafo precedente è inscindibilmente collegata alla stagione, al periodo dell'anno in cui in linea di massima si svolgono battaglie e adunate e si muovono gli eserciti. L'apertura delle campagne militari, il raduno delle varie componenti dell'esercito in un determinato luogo, i consigli bellici e infine l'avanzare dell'armata e di tutte le sue appendici sono tutti elementi profondamente legati alla stagionalità e più precisamente ai cicli agrari. Messo ben in evidenza da Aldo Settia nel suo capitolo *Tempi di guerra ne Rapine, assedi, battaglie* (2002) il periodo in cui si dà inizio ad ogni genere di ostilità è quasi sempre lo stesso: la primavera, infatti "le necessità pratiche che presiedevano

---

<sup>159</sup> CHANDÈS G., *Le serpent, la femme et l'épée*, Rodopi, Amsterdam 1986, p. 215.

<sup>160</sup> Ivi, p. 218.

all'organizzazione di una campagna militare consigliavano di escludere, sinché possibile, ogni condizione estrema: la temperatura doveva consentire di vivere all'addiaccio o sotto le tende, era opportuno muoversi su strade sgombre da neve e da fango, era bene che gli animali da trasporto disponessero di foraggio fresco, che i mari e i fiumi fossero navigabili con sicurezza e che le giornate fossero sufficientemente lunghe, *tutte condizioni che non si verificano prima dell'avanzata della primavera*<sup>161</sup>. Particolarmente prediletti erano il mese di maggio e quello di giugno, come emergerà anche dall'analisi dei testi letterari. Settia sostiene che la partenza per la guerra possa essere paragonata con sicurezza a quella per un viaggio, come i pellegrini e i mercanti erano mossi dall'arrivare della bella stagione, così i re e i grandi feudatari convocavano i propri eserciti a primavera inoltrata, quando l'erba era verde e fresca e le temperature più miti. È bene notare che questo era particolarmente indicato per le brevi campagne militari medievali che consistevano più che altro in rapide razzie e *raid* contro le popolazioni più vicine per impadronirsi delle loro risorse, anche se questo aspetto trova raramente spazio nella letteratura che narra le imprese eroiche dei cavalieri. È abbastanza semplice comprendere a questo punto l'espressione di Cardini "bel maggio guerriero"<sup>162</sup>

Questi aspetti dell'effettiva condotta di guerra in epoca storica hanno un preciso e puntuale corrispettivo nelle opere di narrazione, si tratta dell'esordio primaverile, vero e proprio *topos* a tutti gli effetti che consiste nell'apertura della *chanson* o del romanzo o anche soltanto di un determinato episodio con una descrizione solitamente idilliaca della bella stagione, del rigoglio della natura, dello sbocciare dei fiori, tutte metafore dell'inizio di qualcosa di nuovo. Spesso infatti un esordio primaverile accompagna l'inizio di una campagna militare o di un torneo, la natura si risveglia e i cavalieri intraprendono una nuova impresa. L'arrivo della bella stagione è pertanto sinonimo di inizio, che sia esso inizio dell'intero racconto, di una campagna militare, di nuovi sentimenti amorosi, di un torneo o di un nuovo episodio all'interno della trama.

Si è scelto di indagare la presenza o meno di questo espediente in *chansons* e romanzi e di raccogliere i dati raccolti in due tabelle che rendano conto anche dell'ampiezza riservata a questi episodi che possono occupare un solo verso o essere di

---

<sup>161</sup> SETTIA A., *Rapine, assedi, battaglie*, Laterza, Bari 2002, p. 213. Corsivo mio.

<sup>162</sup> CARDINI F., *Quell'antica festa crudele*, Sansoni Editore, Firenze 1982, p. 345.

maggior lunghezza e molto dettagliati e che cosa inizi nel testo dopo la descrizione del risveglio della natura. Curiosamente nelle canzoni di gesta *Aliscans*, *Aspremont*, *Raoul de Cambrai* e *Fierabras* non sembrano comparire rappresentazioni di questo tipo della bella stagione.

Il mese che ricorre senza ombra di dubbio con più frequenza è il mese di maggio, quindi non proprio agli esordi del tempo primaverile, ma piuttosto a stagione inoltrata quando c'è grande abbondanza di erba per foraggiare i destrieri e il terreno è reso più stabile dalla fine delle piogge più pesanti che lo avrebbe reso incerto e fangoso (come accadde nella celebre battaglia di Azincourt svoltasi infatti in autunno, il 25 ottobre 1415). Un terreno bagnato e fangoso si sarebbe rivelato deleterio per dei cavalieri montati e armati pesantemente, infatti il loro peso non indifferente li avrebbe condannati con ogni probabilità a cadere rovinosamente o a rimanere incagliati privandoli così di uno dei loro vantaggi fondamentali: la velocità di manovra.

### 2.3.1 Esposizione e analisi dei dati raccolti

Ora verranno passati velocemente in rassegna gli esordi primaverili incontrati nel processo di schedatura, indicando l'ampiezza in versi che ogni episodio occupa, il primo verso introduttivo e una breve annotazione sul contenuto, ad esempio accennando quale operazione ha inizio con l'arrivo della bella stagione. Ci si può così rendere conto che spesso l'esordio primaverile è motore di avvio della narrazione o di apertura di un nuovo episodio nel mezzo di essa, come nel caso dell'episodio delle fontane nella *branche III* del *Roman d'Alexandre* (vv. 3017-3021).

- Nelle canzoni di gesta:

OPERA	VERSI	TOTALE VERSI	PRIMO VERSO ED EVENTUALI NOTE
<b>Chanson de Roland</b>	2628-2629	2	<i>Co est en mai, al premer jur d'estéd.</i> Primo giorno di maggio.
<b>Prise d'Orange</b>	39-51	13	<i>Ce fu en mai, el novel tens d'esté.</i> La chanson si apre in pieno maggio accompagnata dal risveglio della natura che riprende vigore/riacquista

			bellezza e dalla partenza di Guglielmo.
<b>Entrée d'Espagne</b>	255-258	4	<i>Ce li a mois de mai et la douce seison.</i> Decisione di radunare l'esercito nei prossimi tre mesi, la partenza è decretata per agosto.
<b>Girart de Roussillon</b>	30-32	3	<i>Ce fu a Pentecoste, el printaz gai.</i> Apertura della canzone e delle operazioni nel mese di maggio.
	2387-2395	9	<i>Ce fua deluns, quan l'aube appar.</i> Inizio delle ostilità della battaglia di Vaubeton nel giorno di lunedì nel rigoglio della bella stagione.
	5028-5034	7	<i>Aiso fo en estat, el mes d'abri.</i> Nel mese di aprile si ha l'inizio delle ostilità che aprono la battaglia di Mont-Amele.
	7111	1	<i>Iste bataille fu el tans de mai.</i> La battaglia che determina la sconfitta di Girart ha luogo nel mese di maggio.

• Nei romanzi:

<b>OPERA</b>	<b>VERSI</b>	<b>TOTALE VERSI</b>	<b>PRIMO VERSO ED EVENTUALI NOTE</b>
<b>Roman d'Alexandre</b>	117-120 <sup>163</sup>	4	<i>Ce fu el mois de may, un poi devant l'issue.</i> L'erba ridiventa verde e Alessandro muove la sua armata in apertura della <i>branche III</i> .
	3017- 3021 <sup>164</sup>	5	<i>Ce fu el mois de mai, que li tans renovele.</i> Mese di maggio: Alessandro e i suoi uomini si mettono in movimento verso le fontane.
<b>Perceval</b>	69-73	5	<i>Ce fu au tans qu'arbre florissent.</i> Apertura del romanzo con la bella stagione: risveglio e fioritura dell'ambiente naturale.
<b>Roman de Troie</b>	953-961	9	<i>Quant vint contre le temps novel.</i> Partenza degli Argonauti con la bella stagione: sbocciano i fiori, spunta l'erba fresca e soffia un vento dolce.

<sup>163</sup> Apre la *Branche III*.

<sup>164</sup> *Branche III*.

	22599-22608	10	<i>En juing, quant sunt plus lonc li jor.</i> Riapertura delle ostilità in giugno con il bel tempo (all'interno dell'episodio della ventesima battaglia di Troia) sottolineato da immagini di grande luminosità e bellezza.
<b>Galeran de Bretagne</b>	1983-1999	17	<i>Ung pou après le jour de may.</i> I due protagonisti si incontrano nel mese di maggio, viene descritto l'inizio della bella stagione.

Nella descrizione di questi scorci di risveglio della natura spicca con prepotenza l'uso del colore verde della vegetazione rigogliosa, della luce, del cinguettio degli uccelli e dello sbocciare dei fiori, tutti elementi che contribuiscono a veicolare l'idea del risvegliarsi dell'ambiente naturale. La guerra era a tutti gli effetti una pratica stagionale.

Un brano che bene può aiutare a comprendere l'efficacia di questo tipo di descrizione si trova nel *Roman de Troie* dove precede la partenza degli Argonauti.

Quant vint contre le temps novel,  
Que doucement chentent oisel,  
Que la flors pareist, blanche e bel,  
E l'erbe est verz, fresche e novele,  
Quant li vergier sunt gent flori  
E de lur fueilles revesti,  
L'aure douce vente e söeef,  
Doncs fist Jason traire sa nef  
Dedenz la mer, ne tarja plus. (*Roman de Troie*, vv. 953-961)

[Con il giungere della primavera, il momento in cui gli uccelli cantano con dolcezza, in cui compaiono i fiori, bianchi e belli, in cui l'erba diventa verde, tutta fresca, novella, in cui un leggero zefiro soffia delicatamente, Giasone, senza ulteriori indugi, fece mettere la sua barca in acqua.<sup>165</sup>]

Non è rara la contrapposizione tra la bellezza della stagione novella e la brutalità degli scontri che si incontreranno nel prosieguo della narrazione.

<sup>165</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di E. Baumgartner e F. Viellard, Librairie Générale Française, Paris 1998.



La tecnica dell'esordio primaverile non è esclusiva della narrativa eroica d'*oïl*, ma compare anche nella lirica trobadorica in lingua provenzale e uso efficace e contraddittorio ne fa il trovatore Bertran de Born.

### 2.3.2 Bertran de Born, "il cantore delle armi"<sup>166</sup>

Bertran de Born (ca 1159-1215), inserito da Dante nell'*Inferno* e riconosciuto da lui come il miglior cantore delle armi, propone delle innovazioni nel genere della *canso* dedicata alla *dompna* amata, ma è dai suoi sirventesi che traspare la brutalità di un'epoca violenta, che spesso viene dimenticata leggendo le canzoni d'amore più note dei trovatori provenzali. Erede della signoria di Autafort in Périgord, il trovatore doveva conoscere molto bene la vita del cavaliere ed essendo le sue terre esposte a continue minacce doveva avere una conoscenza diretta, da testimone oculare, della violenza dell'età medievale, e forse proprio per questo la guerra trova così spesso spazio nei suoi sirventesi. Divenne, dopo un breve periodo di contrasto, vassallo e amico del re d'Inghilterra Riccardo Cuor di Leone e indirizzò spesso i suoi versi polemici contro l'avversario del sovrano, il re di Francia Filippo Augusto. Trascorse infine i suoi ultimi anni rinunciando a tutti i suoi beni e ritirandosi in un monastero cistercense. Nel trattare le tematiche belliche Bertran de Born esclude dalla lirica la presenza della donna e l'attesa della bella stagione è trepidante più che per il rinnovarsi dei sentimenti amorosi per lo spettacolo esaltante e pericoloso che riserva il movimento degli eserciti pronti a scontrarsi, a razzare, a devastare cittadine e villaggi. In Bertran sono compresenti due delle tematiche protagoniste di questo capitolo: la scenografia maestosa costituita dalle armate schierate in tutto il loro splendore, in aperta visibilità e l'esordio primaverile collegato all'apertura delle attività belliche.

Un componimento provenzale molto noto: *Be-m platz lo gais temps de pascor*, è stato a lungo inserito nella produzione di Bertran, anche se con ogni probabilità non è a lui attribuibile, ma che si sceglie qui di riportare comunque per intero data la sua celebrità e attinenza al tema trattato in queste pagine. Nel componimento si incontrano entrambi i motivi sopra ribaditi, è un vero e proprio "inno panico alla «primavera feroce»"<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Così definito da Lucia Lazzarini nei paragrafi dedicati al trovatore ne *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena 2001, pp. 111-114.

<sup>167</sup> Così lo introduce Cardini ne *Quell'antica festa crudele*, Sansoni Editore, Firenze 1982, p. 331.

Bem platz lo gais temps de pascor  
Que fai folhas e flors venir,  
E platz mi quant aug la baudor  
Dels auzels que fan retentir  
Lor chan per lo boschatge,  
E platz mi quan vei per los pratz  
Tendas e pabalhos fermatz,  
E ai grant alegratge  
Quan vei per champanha renjatz  
Chavaliers e chavaus armatz.

E platz mi quan li coredor  
Fan las gens e l'aver fugir,  
E platz mi quan vei après lor  
Granré d'armatz ensems venir,  
E platz mi en mon coratge  
Quan vei fortz chastels assetjatz  
Els barris rotz e esfondratz  
E vei l'ost el ribatge  
Qu'es tot entorn claus de fossatz  
Ab lissas de fortz pals seratz.

E altresim platz de senhor  
Quant es premiers a l'envazir  
En chaval armatz, sens temor,  
Qu'aissi fai los seus enardir  
Ab valen vassalatge,  
E pois que l'estorns es mesclatz,  
Chascus deu esser acesmatz  
E segrel d'agradatge,  
Que nuls om non es re prezatz  
Tro qu'a maintz colps pres e donatz.

Massas e brans elms de color  
Escutz trauchar e desgarnir  
Veirem a l'intrar de l'estor

E maintz vassals ensems ferir,  
Dont anaran aratge  
Chaval dels mortz e dels nafraz;  
E quante er en l'estorn entratz  
Chascus om de paratge,  
No pens mas d'asclar chaps e bratz,  
Que mais val mortz que vius sobratz.

Eus dic que tan no m'a sabor  
Manjar ni beure ni dormir  
Com a quant aug cridar: *A lor!*  
D'ambas las partz, e aug ennir  
Chavaus voitz per l'ombratge,  
E aug cridar: *Aidatz! aidatz!*  
E vei chazer per los fossatz  
Paucs e grans per l'erbatge,  
E vei los mortz que pels costatz  
An los tronzos ab los sendatz.

Baro, metetz en gatge  
Chastels e vilas e ciutat  
Enanz qu'usquecs nous guerrejatz.

Papiols, d'agradatge  
Ad Oc-e-No t'en vai viatz  
E dijas li que trop estai en patz.

[Mi piace molto il tempo gaio della primavera, quando compaiono foglie e fiori; mi piace quando sento l'allegria degli uccelli che fanno risuonare il loro canto attraverso il bosco; mi piace quando scorgo tende e padiglioni eretti sui prati; e provo una grande felicità, quando vedo cavalieri e cavalli in armi schierati sul campo. // Mi piace quando gli esploratori mettono in fuga persone e cavalcature, e mi piace quando vedo una grande moltitudine di uomini armati inseguirli a loro volta, e mi fa piacere nel profondo del mio cuore quando osservo solide fortezze sotto assedio e le mura brecciate e in frantumi, e vedo l'esercito sulla riva, circondato da fossati, e palizzate di robusti pali serrati l'uno all'altro. // E mi piace anche quando un signore attacca per primo montato sul proprio cavallo, armato, impavido: poiché così ispira valoroso coraggio ai suoi uomini. Quando la battaglia è ingaggiata, ognuno deve essere pronto a seguirlo volentieri, dato che nessuno viene rispettato prima che abbia ricevuto e dato molti colpi. // All'inizio del combattimento potremo vedere mazze e spade, elmi ricchi

di colori, scudi spezzati e in frantumi, e molti vassalli che colpiscono insieme, così che i cavalli dei caduti e dei feriti vagheranno senza meta. E quando entra nella mischia, lascia che ogni nobile pensi soltanto a fare a pezzi teste e braccia, poiché un uomo morto vale di più di un perdente in vita. // Vi dico che mangiare, bere o dormire non mi procurano lo stesso piacere di quando odo entrambi gli schieramenti urlare “Prendeteli!” e sento cavalli privi di cavaliere schiantarsi nell’ombra, e sento uomini urlare “Aiuto! Aiuto!” E vedo il piccolo e il forte rovinare nei fossati erbosi, e osservo i caduti con lance scheggiate, adorne di pennoni, che li attraversano. // Baroni, impegnate i vostri castelli, villaggi o città prima di smettere di muovere guerra! // Papiol, raggiungi allegramente e con rapidità il Signor Si-e-No e digli che sta troppo in pace.<sup>168]</sup>

La prima strofa, come puntualmente osservato da Mancini, propone al lettore un ‘campo lungo’, quasi come se il poeta passasse in rassegna l’accampamento in un giorno di primavera “con una macchina da presa che scorre lentamente, senza stacchi”<sup>169</sup>. Ed è già in questa prima strofa che si può notare la compresenza della bellezza della stagione e della meraviglia estatica provata dall’osservatore davanti allo spettacolo dell’accampamento militare. Con questa prima descrizione di elementi statici, continua Mancini, si va creando un clima di *suspense* e nell’aria sembra aleggiare una palpitante “attesa di azioni”<sup>170</sup> che viene soddisfatta dalla seconda strofa dove il trovatore rappresenta la battaglia in corso. E dopo lo slancio d’attacco descritto nella terza strofa ecco che si apre finalmente alla rappresentazione degli effetti devastanti della battaglia, del diorama di morte. A proposito della quarta strofa infatti Mancini parla di “diapositive di morte” (p. 139) ed è qui che si possono ritrovare quegli elementi della pantoclastia orgiastica delle armi che erano stati analizzati nel loro stile formulare nel capitolo I: *massas e brans, elms de color / escutz trauchar e desgarnir*. La devastazione degli equipaggiamenti lascia infine spazio allo strazio sonoro, espediente magistralmente impiegato dall’autore, alle urla di battaglia, i nitriti e lo scalpitare degli zoccoli dei cavalli per culminare in una “concitata sinestesia di vista e di udito” (p. 139) fino a che la voce del poeta stesso afferma la sua decisione di abbracciare l’aspetto gioioso della guerra.

---

<sup>168</sup> Traduzione mia.

<sup>169</sup> MANCINI M., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, il Mulino, Bologna 1993, p. 136. Cfr. a proposito anche GOUIRAN G., *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, in *La violence dans le monde medieval*, CUER MA Université de Provence, Aix-en-Provence 1994, pp. 237-247 e ID., *L’amour et la guerre*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985. Per l’uso della contraddizione, dell’antitesi nei trovatori può essere di utile consultazione il saggio di MANCINI M., *Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn*, in *Quaderni del circolo filologico padovano*, Liviana Editrice, Padova 1975.

<sup>170</sup> MANCINI M., *Metafora feudale*, il Mulino, Bologna 1993, p. 137.

Prevale infatti la sfera del *plazer*, anche se in apparenza la tematica bellica può apparire come sospesa tra *nuech* (accumulo di situazioni e sensazioni negative, contemplazione luttuosa) e *plazer* (rende conto di uno stato euforico ed esaltato), ma anche a livello lessicale è il secondo a prevalere. È curioso l'impiego di un incipit di questo tipo in un componimento interamente dedicato al cosmo della guerra, dato che questa tipologia di esordi viene intrinsecamente collegata con l'espansione del sentimento amoroso; oppure la bellezza del risveglio della natura e la gioia che solitamente porta con sé vengono messi in contrasto con il sentire dell'io poetante che ha subito una profonda delusione d'amore. Ma in questo componimento si instaura un legame molto forte tra l'esordio della bella stagione, l'inizio del componimento stesso e l'inizio di una campagna bellica. L'accento viene posto sulle energie vitali pronte ad esplodere nello scontro, latenti come la promessa di morte di un'armata splendidamente schierata. Elementi questi che ritornano puntualmente, ad esempio, negli episodi presenti in tabella del *Girart de Roussillon* in cui gli eserciti si muovono quasi sempre in momenti che parlano di inizi, con un nesso tra la nuova stagione e l'inizio delle attività militari. Quello analizzato fino a qui è un *topos* che sarà ampiamente articolato nella narrativa romanza, al punto da poter essere richiamato anche soltanto con dettagli minimali, anche in un solo verso (v. 7111, *Girart de Roussillon*). Avrà particolare fortuna nella produzione di Bertran de Born, il quale se ne serve in componimenti come *Pois lo gens terminis floritz* e in *Al douz nou termini blanc*, mentre rimane più vicino al suo uso tradizionale in *Quan la novel flors par el verjan* e in *S'abrils e folhas e flors*. Nella sua produzione ritornerà anche la rappresentazione del campo di battaglia a ostilità terminate, di nuovo molto simile a quanto visto nei momenti dell'impatto tra i cavalieri montati e a quanto si vedrà introdotto dalla formula *la veïssiez*.

S'amdui li rei son pro ni coratjos,  
 En breu veirem champs jonchatz de quartiers  
 D'elmes e d'escutz e de brans e d'arsos  
 E de fendutz per bustz tro als braiers,  
 E arage veirem anar destriers  
 E per costatz e per peitz mainta lansa  
 E gaug e plor e dol e alegransa:  
 Lo perdre er grans el gazarhz er sobriers.

Trompas, tabors, senheras e penos

E entresenhz e chavaus blancs & niers

Veirem en breu, quel segles sera bos, (*Mei sirventés volh far dels reis amdos*, vv. 9-19)

[Se entrambi i re sono nobili e valorosi, in breve avremo occasione di vedere i campi cosparsi di elmi e scudi e di spade e di arcioni e uomini con busti tagliati a metà fino ai loro calzoni; vedremo cavalli correre selvaggiamente, e molte lance attraversare fianchi e busti, e gioia e lacrime e sofferenza e giubilo. La perdeità sarà grande, ma il guadagno sarà maggiore. // Presto vedremo trombe, tamburi, e gonfaloni e stendardi e cavalli bianchi e neri, e il mondo sarà buono.<sup>171</sup>]

Il linguaggio di Bertran e la sua fascinazione per la violenza possono apparire familiari a chi abbia letto delle *chansons de geste* e infatti Karen K. Klein a proposito osservava proprio che:

Perhaps it would not be facetious to say that Bertran would have liked to have written the Chanson de Roland. In addition to using their heroes, Bertran uses stylistic devices similar to those used by writers of the chanson de geste. He makes lengthy lists of persons, places, armaments, devoting entire strophes to them (...) The total effect is a curious «epic fullness» in lyric poetry.<sup>172</sup>

Vi è in lui infatti una innegabile fascinazione per il mondo passato dei paladini, degli eroi delle canzoni e in particolare dei loro ideali che vengono cantati ed esaltati nella sua poesia, andando a costituire quello che Gérard Gouiran definisce “*réalisme*” *épique*<sup>173</sup> che deriva direttamente dalla poetica delle canzoni di gesta.

## 2.4 LA FORMULA *LA VEÏSSIEZ*

Si preferisce ora ritornare al *topos* soltanto accennato in precedenza, quello che vede l’impiego frequente dell’espressione formulare deittica *la/lors/dont veïssiez* suddivisibile, a mio parere, in due sub-motivi:

- I. Il primo quando viene impiegato per rendere immagini precedenti al compiersi della battaglia: veicola quindi bellezza, luminosità, colore, suoni e un’atmosfera oggettivamente di festa e di trepidante attesa.

---

<sup>171</sup> Traduzione mia.

<sup>172</sup> In MANCINI M., *Op. Cit.*, p. 156.

<sup>173</sup> GOUIRAN G., *Op. Cit.*, p. 241.

II. Il secondo quando introduce immagini di distruzione, morte e lutto contemporanee o conseguenti alla battaglia, compaiono allora tra i versi urla strazianti, armi in pezzi, corpi mutilati, mucchi di cadaveri, immensa sofferenza andando a costituire il macrocosmo del ‘diorama di morte’.

Ritornano così al centro dell’analisi le conseguenze dello shock frontale, dell’impatto devastante tra due cavalieri armati pesantemente o tra due schiere di guerrieri montati e lanciati a grande velocità. L’espressione in questione viene spesso usata per concedere al lettore, all’ascoltatore una visione panoramica<sup>174</sup> sul campo di battaglia dopo il cessare delle ostilità, rientra a tutti gli effetti nella descrizione del ‘*panorama épique*’. L’impiego della forma deittica *la veïssiez* è un espediente efficace per coinvolgere il pubblico e renderlo partecipe, invita ad essere attivi nel guardare, in linea con quello che doveva essere l’immaginario medievale, il quale, secondo Jean-Pierre Martin, “supposait un public extrêmement sensible au spectacle (...) l’auditeur médiéval voyait devant lui se déployer tout un discours d’images”<sup>175</sup>. Lo sguardo attraverso questo strumento viene indirizzato dal narratore e spesso può essere fatto coincidere con quello di un personaggio che sta osservando la medesima scena che il narratore dipana davanti allo sguardo immaginativo dello spettatore.

Questi episodi si rivelano essere densamente formulari e stereotipati e la loro ampiezza, secondo quanto osservato da Andrieux-Reix per *Aliscans*<sup>176</sup>, varierebbe tra i due e i sette versi e come si potrà osservare dalla tabella ciò è in linea di massima valido anche per gli altri testi presi in esame. Nell’esposizione dei dati non si troverà esclusivamente la forma più nota *la/lors veïssiez*, ma anche alcune delle sue varianti come ad esempio *la oïssiez* che dirotta l’attenzione del fruitore sui suoni della battaglia o dell’accampamento o dell’armata schierata in posizione piuttosto che sui suoi colori e giochi di luce. Queste espressioni si trovano solitamente al primo verso in apertura dell’episodio e occupano di norma il primo emistichio. Si incontrano anche delle varianti più sostanziali della loro struttura, in particolare nei romanzi che richiedono di rispettare

---

<sup>174</sup> Il motivo della visione panoramica del campo di battaglia rimarrà una costante della rappresentazione bellica occidentale, cfr. GIBELLI A., *L’officina della guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 1998: “solo al termine dell’azione c’è una «messa a fuoco» e un rallentamento del movimento che consentono allo sguardo di posarsi sugli oggetti distinguendoli” (p. 171).

<sup>175</sup> MARTIN J. P., *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>176</sup> ANDRIEUX-REIX N., *Grant fu l’estor, grant fu la joie: forms et formules de la fête épique; le cas d’Aliscans*, in *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d’Orange*, a cura di J. Dufournet, Champion, Paris 1993, pp. 9-30.

una metrica differente, ma se ne trova traccia anche nelle *chansons*. In questi casi si possono incontrare forme come:

- *Lors/la peüssiez veoir/oïr* ad esempio nel *Roman d'Alexandre, branche I* v. 1350 (*La peüssiez veoir un mervelleus desroi*), *branche III* vv. 4920-4923 (*La peüst on veoir...*); *Fierabras* v. 5073 (*La peüsiés veoir...*), vv. 5763-5764 (*La peüsiés veoir...*), v. 6320 (*La peüssiez veoir...*); *Roman de Troie* vv. 21242-21245 (*Des or porroiz oïr ...*)
- *Qui lors/la/dont veïst/oïst* ad esempio nella *Chanson de Roland* vv. 3483-3489 (*Ki dunc veïst...*); *Aliscans* vv. 8569-8570 (*Qui les veïst...*); *Fierabras* vv. 1775-1776 (*Qui veïst le...*), vv. 2530-2531 (*Qui llor veïst ...*)

le quali si è scelto di non includere nell'esposizione più dettagliata dei dati dato che le loro occorrenze non sono ugualmente sistematiche rispetto invece alle forme presenti in tabella.

- Nelle canzoni di gesta:

OPERA	VERSI	TOTALE VERSI	VERSO CONTENENTE L'ESPRESSIONE E NOTE SUL CONTENUTO
<b>Gormont et Isembart</b>	502-505	4	<i>La veïssiez tant cop d'espee.</i> Lance in frantumi e cadaveri saraceni sul prato.
<b>Chanson de Roland</b>	[1622-1624]	3	<i>La veïssiez si grant dulong de gent.</i> Grande quantità di cadaveri, grande dolore.
	3388-3390	3	<i>La veïsez la tere si junchee.</i> Grande quantità di cadaveri, l'erba del campo è rossa di sangue.
<b>Prise d'Orange</b>	1824-1827	4	<i>La veïssiez un estor si pesant.</i> Lance, scudi ed usberghi in frantumi; nemici caduti privi di vita.
<b>Entrée d'Espagne</b>	12985-12988	4	<i>La veïssés choumenzier gran testor.</i> Brutalità e fierezza della battaglia.
<b>Raoul de Cambrai</b>	993-994	2	<i>Parmi les posrtes les veïssiés entrer.</i> Lucentezza dell'armamento della schiera.



	2298-2301	4	<i>A l'ajoster oïssiés noise grant.</i> Grande fracasso al momento dello scontro tra le due schiere.
	2800-2806	7	<i>Lors veïssiés une dure meslé.</i> Equipaggiamenti in frantumi, cavalieri disarcionati e l'erba del prato insanguinata.
	3292-3297	6	<i>Dont veïssiés fier estor e[s]baudir.</i> Equipaggiamento in frantumi, scempio e mutilazione dei corpi, quantità caduti.
	3859-3865	7	<i>La veïssiés fier estor et pesant.</i> Equipaggiamento in frantumi, scempio e mutilazione dei corpi.
	4021-4023	3	<i>La veïssiés une dure meslee.</i> Brutalità della battaglia e grande quantità di caduti.
	6304-6306	3	<i>La veïssiés un fier abateïs.</i> Ferocia dello scontro.
<b>Aliscans</b>	58-64	7	<i>La veïssiez fier estor esbaudir.</i> Violenza della battaglia: equipaggiamento in frantumi e accumularsi dei cadaveri.
	257-261	5	<i>Dont veïssiez fier estor esbaudi.</i> Armamenti in frantumi e urla della battaglia.
	3859-3863	5	<i>Dont veïssiez ces haubers enforrez.</i> Equipaggiamento in frantumi.
	3898-3903	6	<i>La veïssiez tant bons escuz boclez.</i> Equipaggiamento in frantumi, cavalli imbizzarriti: il caos della battaglia.
	5035-5041	7	<i>La veïssiez tante broigne endossee.</i> Armamenti in frantumi, caos della battaglia in contrasto con la bellezza limpida della giornata. La terra è disseminata di armi.
	5182-5189	8	<i>La veïssiez meint cheval recengler.</i> Cavalli che nitriscono pronti allo scontro, insegne mosse dal vento e infine le due schiere muovono l'una contro l'altra.
	5424-5430	7	<i>La veïssiez tante lance quassee.</i> Equipaggiamento in frantumi, scempio e mutilazione dei corpi,

			l'erba nella piana di Aliscans è insanguinata.
	5551-5552	2	<i>Tant bons escuz i veïssiez croissiz.</i> Scudi e usberghi in pezzi.
	5931-5935	5	<i>La veïssiez mout ruistes coz doner.</i> Colpi scambiati, ferite e cervelli che colano.
	7640-7641	2	<i>La veïssiez maint escu desboucler.</i> Scudi in pezzi, stendardi e pennoni strappati.
<b>Aspremont</b>	1196-1199	4	<i>La veïssiez .i. si riche barné.</i> Uomini armati: assemblea convocata da Carlo in una piana.
	1382-1384	3	<i>La veïssiez une venue belle.</i> Grande quantità di cavalieri al galoppo.
	1841-1846	6	<i>La veïssiez tante enseigne fermee.</i> Inizio della battaglia.
	2350-2352	3	<i>La veïssiez tante enseigne fermee.</i> Bellezza dell'esercito: stendardi dispiegati, elmi e scudi dorati.
	2520-2524	5	<i>La veïssiez tant haubert dessartir.</i> Usberghi in pezzi, nemici caduti: caos della battaglia.
	2561-2569	8	<i>La veïssiés .i. estour si plannier.</i> Nemici cadono esanimi: caos della battaglia e grande rumore.
	2582-2588	7	<i>Dont veïssiés nos Fransois descoichier.</i> Visione d'insieme con un accento sui destrieri ( <i>chevaus, ronsins, palefrois et destrierz</i> , v. 2587)
	2805-2810	6	<i>La veïssiés et Ernaut et Renier.</i> Scontro tra cavalieri.
	2906-2907	2	<i>La veïssiés une fiere criour.</i> Urla, usberghi e scudi in pezzi.
	3037-3039	3	<i>La veïssiez tant penon de cendal.</i> Stendardi e copiosità cavalieri.
	3045-3047	3	<i>La veïssiez tant vert hiame gemé.</i> Elmi, scudi e pennoni danneggiati dal combattimento.
	3092-3094	3	<i>La veïssiez tant paien a cheval.</i> Grande numero di guerrieri montati in campo.
	3154-3157	4	<i>La veïssiez itante teste armee.</i> Visione d'insieme: stendardi al vento e moltitudine in armi.

	3201-3205	5	<i>La veïssiez tante broigne andossee.</i> I combattenti si armano e si presentano allo sguardo in ranghi strettamente serrati.
	3232-3233	2	<i>La veïsiez tant vermei confanon.</i> Stendardi colorati al vento.
	3347-3351	5	<i>La veïsiez tote l'ost esfree.</i> In preparazione allo scontro ci si arma e si serrano i ranghi.
	3383-3384	2	<i>Lors veïssiez toz les .iii. eslaissier.</i> Breve visione d'insieme.
	3421-3422	2	<i>La veïsiez .i. estor commencier.</i> Inizio della battaglia.
	3452	1	<i>La veïsiez une joie molt grant.</i> Gioia [nel battersi].
	3623-3627	5	<i>La veïsiez tante anseigne briller.</i> Visione d'insieme: insegne colorate e armi pronte, la battaglia è totale.
	3633-3634	2	<i>La veïsiez tant espié a esmal.</i> Danni all'equipaggiamento.
	3638-3640	3	<i>La veïsiez tant hiame d'arrabloi.</i> Danni all'equipaggiamento.
	3650-3655	6	<i>La veïssiez tant blanc haubert vestuz.</i> Equipaggiamenti di valore e grande quantità di caduti.
	3731-3738	8	<i>La veïsiez mortel commencement.</i> Caduti e visione del campo di battaglia.
	3941-3942	2	<i>La veïsiez une molt grant gaaigne.</i> Il campo di battaglia è intriso di sangue e disseminato di cadaveri.
	4144-4145	2	<i>Le sanc vermoil li veïssiez raier.</i> Il campo di battaglia è intriso di sangue.
	4298-4300	3	<i>La veïsiez tant confanon drecier.</i> Stendardi ed equipaggiamento.
	4459-4463	5	<i>Lors veïssiez tant Sarrasins venu.</i> Saraceni attaccano Girart.
	4476-4477	2	<i>Lors veïssiez .i. estor esbaudir.</i> Molti dei nemici cadono da cavallo e muoiono.
	4481-4482	2	<i>Lors veïssiez tant haubert desartir.</i> Usberghi danneggiati e pagani attraversati da colpi letali.

4764	1	<i>La veïsiez .i. estor si pesant.</i> Fatica dello scontro.
4942-4947	6	<i>Lors veïsiez tant meschin eslaissier.</i> Nemici feriti, disarcionati, morti e usberghi in pezzi.
6306-6309	4	<i>Parmi la plaie veïsiez sanc raier.</i> Visione d'insieme.
6440-6442	3	<i>La veïssiez tant clavain, tant destriers.</i> Visione d'insieme della battaglia, menzionate anche le frecce e i dardi scagliate dagli avversari pagani.
6471-6475	5	<i>La veïssiez tant escu vert et blant.</i> Visione d'insieme, ancora una volta comprese le armi da getto pagane, e diverse tipologie di cavalli.
7720-7723	4	<i>La veïsiez .i. tel duel commencier.</i> Inizio del duello.
7976-7977	2	<i>La veïssiez Sarrazins esmaier.</i> Saraceni in difficoltà.
8508-8509	2	<i>Sel veïsiez trestorner et guenchir.</i> Un cavaliere in difficoltà.
8519-8521	3	<i>Tant bin cheval i veïssiez esrant.</i> Potenza destrieri.
8531	1	<i>Sel veïssiez come il va angoissant.</i> Violenza di un unico cavaliere.
8644-8649	6	<i>De tante hanste i veïssiez les tros.</i> Bellezza e violenza della battaglia, lance in mille pezzi, colpi fatali, equipaggiamento danneggiato.
8758-8762	5	<i>La veïssiez tante hante brisier.</i> Visione d'insieme del corredo militare in pezzi.
8927-8931	5	<i>La veïssiez .i. tel commencement.</i> Cavalieri feriti e previsione del dolore delle loro dame.
8932-8935	4	<i>I veïssiez une dolor si grant.</i> Dolore e lutto.
9006-9008	3	<i>La veïssiez commencier tel mellee.</i> Inizio della battaglia.
9482-9485	4	<i>.ii.m. testes i veïsiez trenchier.</i> Teste tagliate.
9541-9544	4	<i>La veïsiez tant pesant cop feru.</i>

			Colpi letali vengono sferrati, teste vengono mozzate, mutilazioni dei corpi, in molti cadono morti.
	9609	1	<i>De maintes lances i veisiez escliz.</i> Lance in mille schegge.
	9640-9641	2	<i>La veisiez tant fil de vavasor.</i> Figli di vassalli che si battono per la propria vita, per la propria terra e per il proprio onore.
	9760-9762	3	<i>La veisiez une evre comencier.</i> Inizio dello scontro: scempio e mutilazione dei corpi, grande quantità di cadaveri.
	9799-9804	6	<i>La veisiez tant pesant cox feruz.</i> Forti colpi, scempio e mutilazione dei corpi (teste mozzate), urla e grida avvolgono il campo.
	9853-9856	4	<i>La veïssiez tant pesant cop feru.</i> Quantità cadaveri.
	10008-10011	4	<i>La oïssiés tantes hanstes croissir.</i> Equipaggiamento in pezzi (o meglio il suo fragore).
	10074-10076	3	<i>La veïsciés tant paien detrenchier.</i> Ammucchiarsi di corpi morti.
	10732-10734	3	<i>La veisiez tante touaille ovree.</i> Visione generale.
	10738-10740	3	<i>Dont veisiez tant bele coronee.</i> Bella stagione.
<b>Fierabras</b>	1360	1	<i>Plus de .III. cenx milleen veïssiez d'armez.</i> Quantitativo di cavalieri nell'armata.
	1852-1854	3	<i>Dont veïssiez Franchois ces granz tertrez puier.</i> Visione d'insieme dei due eserciti.
	3240	1	<i>Dont oïssiez buissines, cors et grailles sonnierz.</i> Rumore: grida e urli.
	3370-3372	3	<i>Dont oïssiez buissinez, cors et graisles sonnés.</i> <i>Plus de cent mil paiens veïssiez adoubés.</i> Corni che suonano, grande quantità di nemici schierati e i cavalieri franchi si lanciano al galoppo.
	3404-3405	2	<i>Dont veïssiez nos contes sor paiens desrengier.</i>

		L'impatto sfalda i ranghi nemici.
3631-3632	2	<i>Dont veïssiez cez prinches cez almes relachier.</i> In molti muoiono: caos dello scontro.
3742	1	<i>Dont veïssiez ces contes fierement afichier.</i> Fierezza cavalieri.
3858-3860	3	<i>Dont oïssiez buissinnes et maint cor de laton.</i> Corni che suonano e movimenti saraceni.
3864-3866	3	<i>Dont oïssiez grant noise et fierë huëson.</i> Fracasso dello scontro e manovre saracene.
3885-3886	2	<i>Dont veïssiez l'asaut del tout renoveler.</i> Rinnovo dell'assalto.
3926-3928	3	<i>Dont oïssiez buissinez, cors et grailles soner.</i> Corni che suonano, frecce scagliate.
3929-3931	3	<i>Dont veïssiez perrieres ces grans pieres geter.</i> Caos della battaglia.
3952-3952a	2	<i>Donc veïssiez paiens por l'or escherveler.</i> Azioni nemiche.
4024	1	<i>Dont veïssiez paiens après euz desrengier.</i> Saraceni nel mezzo dell'azione.
4164-4169	6	<i>Dont oïssiez buissines et cors d'arein sonner.</i> Corni che suonano, i pagani corrono ad armarsi e i francesi cavalcano al galoppo. Vengono scambiati colpi violenti.
4362-4363	2	<i>Dont veïssiez plorer Rollant et Olivier.</i> I baroni piangono: lutto e dolore.
4538	1	<i>Dont veïssiez paiens par le pont avaler.</i> Movimenti saraceni.
4706-4707	2	<i>Lors veïssiez grant duel mener le duc Regnier.</i> Duello.

	4723	1	<i>La veïsiés plorer maint fix de vavasor.</i> Pianti di lutto.
	5005a	1	<i>La veïsiés d'espees maint ruiste cop donner.</i> Violenti colpi di spada.
	5047-5048	2	<i>Dont veïssiez venir Persans et Arrabis.</i> Enorme quantità di guerrieri dell'esercito nemico.
	5354-5355	2	<i>Dont veïssiez armer Sarrazins et Persans.</i> I nemici si armano in gran numero.
	5518	1	<i>Dont oïssiez mil cors et mil grailles sonnez.</i> Molti corni suonano.
	573-5735	3	<i>Lors oïsiés tel noise et tel escriement.</i> Olifanti suonano, urla, grida: grande frastuono del campo di battaglia.
	5875-5877	3	<i>Adonques veïssiés .I. estour commencer.</i> Inizio dello scontro, grande quantità di caduti e profondo dolore.
	5938	1	<i>La oïssiés grant noise et grandë husion.</i> Grande frastuono del caos della battaglia.
	6349	1	<i>Lors oïssiés grant noise et merueilleus hustin.</i> Grande frastuono e meraviglia della battaglia.
<b>Chanson de Girart de Roussillon</b>	1288-1292	5	<i>Aiqui viraz donar tan colp apert.</i> Scambio violento di colpi e scempio dei corpi.
	2469-2473	5	<i>Viraz escuz traucar, d'auberc cil pant.</i> Equipaggiamento in frantumi, scempio e mutilazione dei corpi nel racconto della battaglia di Vaubeton.
	2507-2513	7	<i>Viraz tant escu frandre e tante lance.</i> Equipaggiamento in pezzi e colpi violenti nella descrizione della battaglia di Vaubeton.

	2521-2522	2	<i>Viraz escuz traucar e jacerens.</i> Scudi spezzati e teste tranciate (battaglia di Vaubeton).
	2580-2585	6	<i>Viraz escuz traucar, tan pez ubrit.</i> Violenza e conseguenze dell'impatto con corredo militare sfaldato e teste/arti mozzati (battaglia di Vaubeton).
	2619-2622	4	<i>Viraz d'aur e d'azur tan grant lubor.</i> Bellezza dell'armamento e luminosità (battaglia di Vaubeton).
	2651-2653	3	<i>Viraz tan dol levar fresc e novel.</i> Dolore e mutilazioni.
	2895-2900	6	<i>Vir(r)az terre porpreize d'escuz voutiz.</i> Sguardo generale sul campo dove si è appena conclusa la battaglia di Vaubeton.
	4922-4924	3	<i>Vi[r]az tant astes frai[n]dre e tant escut.</i> Shock tra schiere: equipaggiamento in pezzi e caduti della battaglia di Mont-Amele.
	5160-5164	5	<i>Viraz tant escuz frait, astes pecade[s].</i> Equipaggiamento in frantumi e teste mozzate (battaglia di Mont-Amele).
	5273-5276	4	<i>Vi(e)raz tant aste fraite e tant escut.</i> Equipaggiamento in frantumi e cavalieri perdono la vita (battaglia di Mont-Amele).
	5298-5303	6	<i>Mil en viraz jazer, c'a denz, c'a laç.</i> Migliaia di cadaveri, teste mozzate, stendardi insanguinati e ranghi serrati nella descrizione della battaglia di Mont-Amele.
	5856-5859	4	<i>La viraz tan donzel, chascuns s'afane.</i> Confusione durante la battaglia di Civaux.
	5896-5901	6	<i>Lai viraz tan donzel de franque geste.</i> Grande quantità di morti (battaglia di Civaux).



	5912-5915	4	<i>Lai viraz tan donzel, gole baade.</i> Molti giovani cavalieri cadono esanimi sull'erba insanguinata (battaglia di Civaux).
	6036-6039	4	<i>Mile en viraz jacer, sainanz lor dras.</i> Il campo della battaglia di Civaux è disseminato di cadaveri.
	6632-6635	4	<i>Viraz tant astes fraites sobre blisuns.</i> Lance in mille schegge, giovani cadono morti.
	7061-7065	5	<i>Ainqui viraz jostar tan franc donzeil.</i> Molti giovani si scontrano e molti cadono morti, i loro elmi splendenti al sole (all'interno dell'episodio della sconfitta di Girart).
	7094-7097	4	<i>Lai viraz tan donzel loinar de sele.</i> Molti giovani cavalieri giacciono morti (sconfitta di Girart).

• E nei romanzi:

<b>Il bel cavaliere sconosciuto</b>	20-26	7	<i>La veïsiés grant joie faire.</i> Festa alla corte di Artù dove tutti i cavalieri si sono riuniti.
	5594-5611	18	<i>La veïssiés tant elme cler.</i> Bellezza del torneo.
	5846-5848	3	<i>La oïssiés escus croissir.</i> Fragore dello scontro: scudi che si incontrano, cavalli contro cavalli e cavalieri armati pesantemente che rovinano a terra.
	5858-5860	3	<i>La veïssiés tantes mellees.</i> Visione generale degli scontri e del loro obiettivo di procurare un bottino.
<b>Roman de Thèbes</b>	3169-3170	2	<i>Lors veïssiez tant ostiex prendre.</i> Ricchezza di ostaggi.
	3423-3424	2	<i>La verrez tante hante fraite.</i> Lance in mille pezzi e spade sfoderate (preceduto dalla descrizione del movimento di abbassamento delle lance e di srotolamento degli stendardi:

			scudi in pezzi e uomini perforati dalle lance).
	3637-3645	9	<i>La veïssiez hantes bessier.</i> Movimento di abbassamento delle lance e dispiegamento dei gonfaloni, seguono il danneggiamento del corredo militare, scempio e mutilazione dei corpi (teste mozzate).
	4638-4640	3	<i>Veïssiez iluec gesir mors, tanz chevaliers veïssiez joindre.</i> In molti muoiono e in molti lanciano al galoppo i loro destrieri.
	4769-4770	2	<i>La veïssiez tanz cox ferir.</i> Molti buoni cavalieri muoiono sul campo di battaglia.
	4785-4786	2	<i>Veïssiez venter a la bise.</i> Stendardi srotolati al vento.
	6613-6615	3	<i>La veïssiez granz torbes corre.</i> Confusione battaglia.
	6657-6660	4	<i>La veïssiez aspre mellee.</i> Asprezza dello scontro.
	8497-8500	4	<i>La veïssiez d'escuz asteles.</i> Scudi e usberghi in frantumi, cavalieri disarcionati e altri uccisi.
	9681-9684	4	<i>La veïssiez tiex frois de lance.</i> La luminosità della schiera illumina i dintorni.
	9701-9704	4	<i>La veïssiez gesir au plain.</i> Grande quantità di uomini nelle due schiere e confusione dello scontro (seguito dal grande fragore).
<b>Roman d'Alexandre</b>	880-881 <sup>177</sup>	2	<i>Illueques veïssiés tans vermaus gonfanons.</i> Gonfaloni colorati delle diverse ali delle schiere.
	1038-1042	5	<i>Illuques veïssiés un estor communal.</i> Equipaggiamento in frantumi e liquidi corporei (sangue e cervello) sparsi nel campo.
	1091-1095	5	<i>La oïssiés brisier tante lance de saps, tante hiaume et tant escu veïssiés iluec quas.</i>

<sup>177</sup> Tutti gli episodi sono collocati nella *branche I*.

			Lance, elmi e scudi in mille pezzi e in molti cadono morti.
	1106-1108	3	<i>La veïssiés combatre Grieus et Mascedonas.</i> Visione generale dello scontro.
	1117-1118	2	<i>Illuques veïssiés mainte targe croissie.</i> Scudi spezzati e cavalli abbattuti.
	1151	1	<i>La veïssiés combatre la flor de Mascedoine.</i> A combattere sono i migliori cavalieri della Macedonia.
	1174-1177	4	<i>Illueques veïssiés mainte ensegne bendee.</i> Gonfaloni insanguinati, teste mozzate e validi cavalieri morti.
	1188-1189	2	<i>Mainte gentile chevalier veïssiés iluec braire.</i> Molti validi combattenti perdono la vita.
	2294-2296	3	<i>Le jor en veïssiés mainte broigne en dos mise.</i> I cavalieri si armano dopo la promessa di ricchezze da parte di Alessandro.
<b>Roman de Troie</b>	4542-4545	4	<i>La oïssiez testes croissir.</i> Scempio dei corpi (o meglio rumore di ossa spezzate e colpi violenti).
	8409-8414	6	<i>La veïssiez escuz percier.</i> Corredi militari in frantumi, eroi cadono abbattuti più di quanti se ne possano contare (durante la seconda battaglia di Troia).
	9704	1	<i>La oïssiez lances croissir.</i>
	9705	1	<i>La veïssiez gent bien aidier.</i> Confusione tra i combattenti.
	9706-9709	4	<i>La veïssiez escuz percier.</i> Scudi e usberghi distrutti e molti cavalieri feriti a morte.
	9710-9719	10	<i>La oïssiez tanz coups doner.</i> Fragore del caos della battaglia.
	12705-12707	3	<i>La veïssiez tanz angoissous.</i> Inizio della sesta battaglia di Troia.
	15712-15712b	3	<i>La li veïssiez decoler.</i> Movimenti dei cavalieri (decima battaglia di Troia).

	22650-22658	9	<i>La veïssiez mainte cumpaigne.</i> Visione d'insieme della schiera, quasi un campo lungo cinematografico prima della ventesima battaglia di Troia.
<b>Galeran de Bretagne</b>	5720-5721	2	<i>La veïssiez maint cheval courre.</i> Durante la battaglia: i cavalli sono slanciati, le lance vengono abbassate e i gonfaloni sventolano: istanti precedenti lo shock.
<b>Ille et Galeron</b>	422-425	4	<i>La oïssiés fer et acier + i veïssiés espesement.</i> Equipaggiamento danneggiato.
	572-575	4	<i>Escus i veïssiés plaissier.</i> Movimento di abbassamento delle lance e conseguenze dello shock frontale.
	1077-1080	4	<i>S'i veïssiés tant escu fendre.</i> Scudi spezzati e usberghi sfaldati (con l'impiego di 4 verbi differenti: "rompre"; "estendre"; "desmailler"; "desconfire").
	2546-2549	4	<i>I veïssiés ens el sanc taindre.</i> Conseguenze dell'urto frontale.
	2550-2552	3	<i>Tex .c. i veïssiés estaindre.</i> Confusione in seguito allo scontro.
	2619-2620	2	<i>La oïssiés estrange duel.</i> Caduti.
	5009-5012	4	<i>Lors veïssiés Diu aourer, lors veïssiés Bretons plorer.</i> Lutto.
<b>Roman de la rose ou de Guillaume de Dole</b>	166-167	2	<i>Lors oïssiez soner cez cors.</i> Corno che chiama i cavalieri a raccolta.
	2571-2575	5	<i>Lors veïssiez maint bel conroi.</i> Visione d'insieme precedente allo scontro.
	2584-2589	6	<i>Veïssiez destrousser somiers.</i> Sguardo generale sullo schieramento precedente alla battaglia.
	2594-2597	4	<i>Vos i oïssiez dire tant.</i> Armamenti.
	2820-2821	2	<i>Lors veïssiez a cez harnuës.</i> Vengono presi prigionieri da entrambe le parti (in seguito alla battaglia).

In questo tipo di espediente ricorrente canzoni e romanzi non sono poi così lontani le une dagli altri. Se prendiamo in considerazione la *chanson* e il romanzo con le maggiori occorrenze di questi episodi, quindi rispettivamente *Aspremont* e il *Roman de Thèbes* è possibile rendersi conto che la lunghezza media in versi è quasi la medesima, rispettivamente 3,66 e 3,54. Anche complessivamente la lunghezza media in *chansons* e romanzi non è molto differente, rispettivamente una media di 3,9 versi a episodio e 4,02 per i romanzi dove questi brani sono costruiti in maniera decisamente meno rigida e formulare lasciando un maggiore spazio all'inventiva dell'autore, come nel caso de *Il bel cavaliere sconosciuto* (vv. 5594-5611) dove Renaut de Beaujeu descrive dettagliatamente la bellezza festosa del torneo che comprende il luccichio degli elmi e degli scudi, le bandiere sventolare al vento, i bianchi usberghi, le lance colorate e i nobili cavalieri riuniti tutti nello stesso luogo, la piana di Valedon, che si estende senza ostacolo alcuno in un giorno di bel tempo. Ma anche nei romanzi si possono trovare brevi e incisive rappresentazioni del *topos* del campo di battaglia, del diorama di morte, basti pensare a due versi del *Roman de Thèbes* che rendono conto dei colpi scambiati e dei loro effetti con sorprendente icasticità.

La veïssiez tanz cox ferir

et tant bon chevalier mourir. (*Roman de Thèbes*, vv. 4769-4770)

[Là avreste potuto vedere scambiarsi tanti colpi e morire tanti cavalieri valorosi.<sup>178</sup>]

Un passo molto più articolato e attentamente strutturato, ma altrettanto efficace e suggestivo, si trova nel *Roman de Troie* dove l'autore si serve anche di strumenti retorici come l'anafora dell'espressione formulare. Il brano descrive la battaglia generale durante il secondo scontro per Troia, infatti ricorrono alcuni degli elementi linguistici propri della resa del senso dei cavalieri per l'impatto, della tecnica di combattimento a lancia tesa, ma al tempo stesso si riesce a percepire l'atmosfera caotica che doveva regnare negli istanti concitati della battaglia, quando la bellezza luminosa delle armi non valeva più a nulla e rimaneva soltanto la cruda attesa di morte che si doveva respirare negli attimi precedenti alla carica insieme all'attesa trepidante del bagno di sangue.

---

<sup>178</sup> Traduzione mia.

Chescuns ot ire e fu toz freis,  
 Chescuns a l'enarme seisie,  
 Chescuns a l'avenir s'escrie,  
 Chescuns ala le suen ferir.  
*La oïssiez lances croissir,*  
*La veïssiez gent bien aidier,*  
*La veïssiez escuz percier,*  
 La ot tant ozberc desmaillié  
 E tant bon chevalier blecié,  
 Tanz abatuz sans relever;  
*La oïssiez tanz coups doner*  
 Sor heumes clers des branz d'acier;  
 La ne se siet coarz aidier,  
 La ot granz huz e granz criees,  
 La vole fués e ponz d'espees;  
 Fendent heumes, fausent haubers;  
 La cheient chevalier envers;  
 Trenchent sei chiés e braz e cors.  
 De grant perill sera estors,  
 Qui vis del chanp porra eissir!<sup>179</sup> (*Roman de Troie*, vv. 9700-9719)

[Tutti ribollivano di un ardore del tutto nuovo. Ognuno afferra la cinghia del proprio scudo, ognuno grida all'assalto e colpirà il suo avversario. E avreste potuto sentire le lance spezzarsi, avreste potuto vedere i cavalieri superare se stessi, forare e perforare gli scudi. Quanti usberghi dalle maglie tranciate, quanti buoni cavalieri feriti, quanti uomini gettati a terra, incapaci di rialzarsi. Quanti colpi di spade sugli elmi d'acciaio. Questo non è luogo dove un codardo può scappare. Vi erano clamori e urla. Lo scintillio delle spade, vi erano colpi alle teste. Gli elmi si spaccano, gli usberghi vengono smagliati. I cavalieri giacciono sulla schiena. Si tagliano teste, braccia corpi. Chiunque lascerà vivo il campo di battaglia avrà scampato un pericolo molto grande.<sup>180</sup>]

Di certo l'uso di questa peculiare formula risalta specialmente nelle *chansons de geste*. In *Aliscans e Aspremont* si nota a colpo d'occhio un uso molto diffuso del *topos* di *la veïssiez* e delle sue varianti, a differenza, ad esempio, della *Chanson de Roland* dove compare soltanto in un paio di occasioni. Viene dato quindi un maggiore spazio alla

---

<sup>179</sup> Corsivi miei.

<sup>180</sup> Traduzione mia basata su quella francese di E. Baumgartner e F. Vieliard, *Librairie Générale Française*, Paris 1998.

rappresentazione del diorama di morte secondo questa tecnica più densamente formulare (la quale come si vedrà non è l'unico modo di rappresentare il paesaggio di morte), lo sguardo viene lasciato vagare con maggiore indulgenza su quanto resta dopo che gli eroi si sono battuti, quello che rimane dopo la maestosità affascinante dei loro movimenti, dopo la loro inumana grazia nell'uccidere che rendeva gli attimi dell'impatto e dello scontro immediatamente seguente di una bellezza ferale e innegabile. Lo sguardo indugia allora sulle cataste di armi rotte e infrante, sui mucchi di cadaveri mutilati e guasti, sui gonfaloni ormai anch'essi riversi a terra insudiciati dal fango o zuppi di sangue e infine – immagine protagonista di molta poesia – l'erba verde macchiata e corrotta dal rosso vivo del sangue che inquina anche il bianco degli usberghi e a volte è persino rappresentato scorrere in rivoli o veri e propri ruscelli.

A proposito della resa di queste immagini nelle *chansons de geste* Alessia Chapel abbraccia la prospettiva esposta da Harney<sup>181</sup> nel suo saggio *Violence in the Spanish Chivalric Romance* (2004) e che interpreta secondo il paradigma della *graphic violence* il piacere medievale nella descrizione delle panoramiche del campo di battaglia, più precisamente “the explicit stylistics of violent depiction, the actual precision and detail of representation of violent encounters, events or processes” (p. 169), mettendo in risalto quella che Chapel definisce una “scenografia luttuosa” che esalta il ruolo da protagonista della violenza nell'epica attraverso quello che è un vero e proprio gusto della descrizione del paesaggio di morte. Questo gusto della rappresentazione morbosa della morte in battaglia e del dispiego di cadaveri sul campo dopo uno scontro non è una novità nella poesia epica, è qualcosa che si incontra già all'altezza del primo racconto bellico del mondo occidentale, nell'*Iliade* di Omero. Bastino a testimonianza questi pochi versi dal *libro XX*:

così dappertutto Achille imperversava con l'asta, simile a un dio,  
inseguendo e uccidendo: sulla terra nera scorreva il sangue.  
E come qualcuno aggioga i buoi dalla larga fronte  
Per battere l'orzo banco nell'aia solida,  
e sotto i piedi dei buoi mugghianti l'orzo si sbuccia,  
così, guidati dal magnanimo Achille, i cavalli

---

<sup>181</sup> CHAPEL A., *Alcune riflessioni sulla chanson de geste*, *Quaderni di filologia romanza*, 23, *Pàtron Editore*, Bologna 2015, pp. 165-196.

calpestavano insieme i morti e gli scudi; l'asse di sotto  
e i parapetti intorno al carro si macchiavano tutti  
di sangue, che schizzava dagli zoccoli dei cavalli  
e dai cerchioni: il figlio di Peleo si scagliava verso la gloria,  
con le mani invincibili sporche di sangue<sup>182</sup>. (*Iliade, Canto XX*, vv. 493-503)

In fondo proprio a quest'opera si era rivolta Simone Weil a fine degli anni Trenta del Novecento per cercare di comprendere la propria contemporaneità, osservando che “tutto ciò che la guerra distrugge o minaccia nell'Iliade è avvolto di poesia”<sup>183</sup>.

È innegabile che anche nella narrativa eroica d'*oïl* rimanga questo alone di poesia intorno al racconto della battaglia e della morte degli eroi.

#### 2.4.1 Varianti

*La veïssiez* non è l'unico espediente impiegato dagli autori per narrare la violenza delle battaglie, vi sono altre espressioni formulari che ricorrono nei testi presi in considerazione. Nel corso del lavoro di schedatura sono emerse delle espressioni di esaltazione della battaglia che si servono di aggettivi che ne mettono in evidenza sia l'aspetto letale sia lo sguardo meravigliato di fronte a tanta potenza e a tanti cavalieri che si muovono con grazia feroce. A prevalere sono due prospettive: la prima che fa risaltare la visione positiva della guerra, quella che prevale ad esempio in Bertran de Born, e la seconda che ne riconosce le enormi fatiche, i sacrifici, le privazioni e il risvolto luttuoso della perdita sul campo di molte giovani vite.

Sono due le strutture che prevalentemente vengono scelte dagli autori per veicolare stringatamente questi messaggi e spesso ricorrono molto frequentemente:

1. [*grant* + verbo 'essere' + sostantivo comune per 'battaglia' / *grant* + verbo 'essere' + *la noise*<sup>184</sup> + et + sostantivo comune per 'battaglia' + verbo 'essere' (in alcuni casi omesso) + aggettivo] oppure [primo emistichio rimane invariato + coppia di aggettivi sinonimici o in contrapposizione] oppure possono essere presenti vari modi di completare il secondo emistichio.

---

<sup>182</sup> Nella traduzione di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007.

<sup>183</sup> WEIL S., *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios, Trieste 2012.

<sup>184</sup> Collegato da Andrieux-Reix, in *Grant fu l'estor, grant fu la joie: formes et fomules de la fête épique; le cas d'Aliscans* (1993, pp. 19-22), con il registro tipico della festa. Questo aspetto verrà ripreso e approfondito nell'ultimo capitolo.



2. [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omissso) + aggettivo / coppia in coordinazione polisindetica di aggettivi in contrapposizione semantica].

Tali strutture, o espressioni similari, di esaltazione della battaglia si possono individuare in:

• *Gormont et Isembart*:

- [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omissso) + aggettivo/coppia polisindetica di aggettivi] ai v. 10, v. 138, v. 599 (*fier e mortel*);

• *Chanson de Roland*:

- [aggettivo + sostantivo comune per ‘battaglia’] al v. 1274;
- [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omissso) + coppia di aggettivi in coordinazione polisindetica] ai v. 1320 (*merveilluse e cumune*), v. 1412 (*merveilluse e pesant*), v. 1460 (*forte [e] aduree*), v. 1653 (*m<erv>eilluse e hastive*), v. [1620] (*merveillose e grant*), v. 3381 (*merveilluse e pesant*), v. 3393 (*mult dure e afichee*);
- [*grant* + verbo ‘essere’ + sostantivo comune per ‘battaglia’ + *e/et* + sostantivo comune + aggettivo] ai v. 3291 (*Granz sunt les oz e les escheles beles*), v. 3383 (*Grant sunt les oz e les cumpaignes fieres*) e similari ai v. 3305 (prima della battaglia: *Grant est la plaigne e large la cuntree*) e v. 3633 (*Granz est li calz, si se levet la puldre*);

• *Prise d’Orange*:

- [*grant* + verbo ‘essere’ + sostantivo comune per ‘battaglia’ + *e/et* + *grant* + sostantivo comune + aggettivo] a v. 1208 (*grant fu l’assaut et grant li chapeiz*);

• *Raoul de Cambrai*:

- [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omissso) + coppia polisindetica di aggettivi] al v. 4862 (*mervillouse et plaigniere*), v. 5779 (*fort et dure et espois*);
- [*grant* + verbo ‘essere’ + *la noise*<sup>185</sup> + *et* + sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omissso) + aggettivo] ai v. 5781 (*grans fu la noise et li estor pesans*), v. 8446 (*grans fu la noise, la bataille est fornies*);

• *Aliscans*:

---

<sup>185</sup>Cfr. nota precedente.

- [*grant* + verbo ‘essere’ + sostantivo comune per ‘battaglia’ + coppia di aggettivi sinonimici o in contrapposizione] al v. 6779 (*Grant fu l’estor, merveillos et mortax*<sup>186</sup>) e con qualche variazione al v. 5417 (*Grant fu la freinte, et la poudre est*);
  - [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omesso) + coppia polisindetica di aggettivi] al v. 6477 (*grande et aduree*<sup>187</sup>);
  - occorrenze di espressioni in cui al primo emistichio si incontra la formula *grant fu la noise* ai v. 265, v. 3906 e v. 5239;
- *Aspremont*:
    - i versi in cui il primo emistichio è *grans fu la noise* sono ben più frequenti che nei testi considerati fino a questo punto: ben 10 occorrenze nel corso del testo (v. 2537, 2901, 3739, 3766, 4113, 4470, 4524, 8993, 9009, 9540);
    - [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ (in alcuni casi omesso) + coppia polisindetica di aggettivi] ai v. 8756 (*merveillox et fier*), v. 8644 (*granz et merveillos*);
    - [aggettivo + verbo ‘essere’ + sostantivo comune per ‘battaglia’ (*estor*)] nel primo emistichio ai v. 2628, 4496, 4075, 4252, 4852;
  - *Fierabras*:
    - [*mout* + verbo ‘essere’ + aggettivo + nome comune per ‘battaglia’ + *e/et/*, + secondo emistichio] ai v. 953, 1031, 1076, 1194, 1308, 1530, 1863, 3384, 3411, 3722, 3769, 3882, 5053, 5524, 5820, 5916;
    - [sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo ‘essere’ + aggettivo] nel primo emistichio ai v. 1593 e v. 5949;
    - *grande la noise* nel primo emistichio al v. 4645.

Tutte queste espressioni sono peculiari delle *chansons de geste*, infatti qualcosa di questo genere si incontra solo raramente nei romanzi dove il motivo è solitamente risolto dall’inventiva dell’autore, anche se alcune tracce di questo precedentemente metodo si possono incontrare nel *Roman de Thèbes* ([sostantivo comune per ‘battaglia’ + verbo

---

<sup>186</sup> Si ritiene particolarmente icastica la compresenza degli aggettivi *merveillos* e *mortax* nella descrizione del medesimo scontro, rispecchiano alla perfezione quelli che dovevano essere i due sentimenti predominanti nella recezione del racconto di battaglie da parte del pubblico medievale: gli aspetti ludici, di meraviglia dovevano convivere con gli inevitabili risvolti luttuosi e terrificanti.

<sup>187</sup> In questo caso il verso dedicato alla battaglia è preceduto da un riferimento al tepore e alla bellezza della giornata: *Le jor fu bel, la cholor est levee* (v. 6476).

‘essere’ (in alcuni casi omissivo) + coppia polisindetica di aggettivi] al v. 1602 (*grant et plenier*), ma già lontano dalla formularità regolare delle canzoni) e ne *Il bel cavaliere sconosciuto* (*fiere et grans est molt la mellee*, v. 1779), ma si tratta soltanto di versi isolati che non hanno ulteriori ricorrenze nel resto delle opere. Niente del genere compare con regolarità in nessuno dei romanzi presi in considerazione, questi aspetti più rigidi e meccanici della narrazione non sono espedienti che trovano spazio nella loro scrittura più stilisticamente raffinata.

È proprio di espressioni di questo tipo che si serve Roberto Gigliucci ne *Lo spettacolo della morte* per mettere in evidenza l’estetica del macabro che emerge dall’epica medievale sostenendo che esclamazioni come queste dimostrano come “l’etica cristiana cavalleresca e lo spirito di crociata (...) fondano un’estetica della strage ammirabile, del macello meraviglioso. Ri-fondano, se vogliamo, la felice eccitazione omerica della morte violenta”<sup>188</sup>. Nella letteratura medievale vi è una certa innegabile attrazione verso il macabro, verso l’estetica della morte e anche verso il racconto del corpo morto, continua Gigliucci, “lo scempio corporale, più o meno ricco, è ossessivo”<sup>189</sup>.

#### 2.4.2 Ancora sul diorama di morte: il verde dell’erba e il rosso del sangue

La rappresentazione del diorama di morte va oltre la descrizione della violenza e della fatica della battaglia e delle scenografie introdotte da *la veïssiez*. Nella narrativa eroica in lingua d’oïl trova collocazione anche l’aspetto più macabro e crudo della guerra, non vengono semplicemente presentate le ferite nel momento in cui vengono procurate e non si limita al racconto eccitato dell’impatto e della sconvolgente distruzione che segue, ma aggiunge qualcosa in più: quello che resta sul campo dopo la *mêlée*, senza omettere i

---

<sup>188</sup> GIGLIUCCI R., *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio 1994, p. 41. Gigliucci si concentra soprattutto sulla *Chanson de Roland* e accenna brevemente all’esaltazione della vitalità nell’opera di Bertran de Born. A proposito invece della descrizione del corpo morto nella letteratura cfr. GILMAN S. L., *Representing Dead and Dying Bodies*, in *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, ed. by David Hillman and Ulrika Maude, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 149-161.

<sup>189</sup> GIGLIUCCI R., *Op. Cit.*, p. 42. La tematica potrebbe aprire anche ad un’ampia riflessione sulla sofferenza negli eroi epici, accennata in cfr. DRZEWICKA A., *Grant peines endurer: le héros de la chanson de geste devant la souffrance*, in *La souffrance au Moyen Age*, Editions de l’Université de Varsovie, Warszawa 1988, pp. 109-119.

dettagli più crudi che all'occhio di un pubblico moderno potrebbero apparire morbosi o quasi effetti che si attribuirebbero a un film *splatter*.

Un'immagine che compare con insistenza in testi diversi è quella che contrappone con grande efficacia visiva e immaginativa il rosso vivo del sangue al verde dell'erba del campo, proprio quel verde che le *reverdie* avevano reso sinonimo di vita e di nuovo inizio. Visione questa spesso alternata con l'immagine sorella di un giovane corpo privo di vita che stramazza morto a terra sul soffice prato. Due espedienti che permettono di cogliere nello stesso istante il connubio tra bellezza e morte, complesso da comprendere nel mondo moderno dove non vi è più alcuna percezione della relazione tra la bellezza e la morte, ma anzi sono agli antipodi, appartengono a due mondi differenti che non possono incontrarsi. Ma nel medioevo anche nella morte, specie nella morte eroica in battaglia, poteva esservi bellezza e i dettagli più crudi non venivano risparmiati al lettore. La mentalità bellica moderna è molto distante da quella medievale, anche se alcuni scritti della Prima Guerra Mondiale prodotti da alcuni poeti<sup>190</sup> che avevano vissuto l'orrore delle trincee hanno saputo raccontare quello che non sarebbe parso in un primo momento raccontabile, il momento che Maurice Blanchot chiama 'morte-in-vita'<sup>191</sup>, attimi in cui l'essere umano è sospeso tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, e che Gibelli chiarisce ulteriormente osservando come a volte ad alcuni soldati la morte dovesse apparire come un "accadimento già in corso"<sup>192</sup>. La delicatezza che si riesce a dedurre da alcune di queste immagini trasmette un'impressione differente della morte in battaglia. In apertura di queste osservazioni è forse bene ricordare un breve passo del *Nibelungenlied*, poema epico, o meglio *heldensage*, in alto tedesco della fine del XII secolo.

die bluomen allenthalben

von bluote wurden naz (*Nibelungenlied*, str. 998)

[ovunque i fiori di sangue si bagnarono.<sup>193</sup>]

---

<sup>190</sup> Penso a poeti come Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Giuseppe Ungaretti, Ernst Jünger. Per approfondire cfr. FUSSEL P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975, un vero classico sull'argomento, ma anche LUCKHURST R., *The Trauma Question*, Routledge, New York 2008 per una concisa ed efficace riflessione sul ruolo del trauma nella narrativa della guerra moderna.

<sup>191</sup> BLANCHOT M., *L'istante della mia morte*, in "Aut Aut", 267-268, maggio-agosto 1995, pp. 32-37.

<sup>192</sup> GIBELLI A., *L'officina della guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 196.

<sup>193</sup> Traduzione di M. Meli in MELI M., *La morte di Sigurðr*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

Il sangue degli eroi che gocciola sul terreno o i giovani corpi abbandonati senza vita sull'erba soffice, quasi come addormentati scomposti, sono immagini che perseguitano l'immaginazione del lettore e che contribuiscono a rendere tanto efficace il racconto di una battaglia e sembrano essere trasversali nell'epica occidentale, e invece molto meno sfruttate nei romanzi di materia cortese. A questo proposito i dati ricavati da canzoni e romanzi risultano infatti abbastanza sbilanciati in favore delle prime dove queste scene sono ricorrenti e sfruttate al massimo della loro espressività commuovendo l'animo dello spettatore:

- Nelle canzoni di gesta:

- *Gormont et Isembart* vv. 464-465 (Gormont sanguinante è riverso sul prato), 505 (i saraceni muoiono dissanguandosi sul prato), 655-658 (Isembart muore steso sull'erba fresca all'ombra di un ulivo);
- *Chanson de Roland* v. 1665, 1980-1981 (il sangue cade a grumi sul terreno), 2269 (Orlando cade sull'erba verde), 2357-2358 (Orlando poco prima di spirare si corica all'ombra di un pino accasciato sull'erba verde), 2871-2873, 3389-3390, 3453, 3925, 3972;
- *Chanson de Guillaume* v. 2993 (un ruscello di sangue scorre per il campo dell'Archamp dove si è appena combattuta la battaglia);
- *Entrée d'Espagne* vv. 12636-12638, 12891 (Pellas giace riverso nell'erba fiorita), 13069, 13568;
- *Raoul de Cambrai* v. 2689;
- *Aliscans* v. 531, 5430, 5446, 7287, 7379;
- *Aspremont* v. 3942 (la "plaigne" è coperta disseminata di sangue e corpi);
- *Fierabras* v. 1063;
- *Girart de Roussillon* v. 1062, 2584-2585, 5962-5963 (variazione del motivo: sangue rosso cola sull'usbergo bianco, il forte contrasto tra due colori accesi rimane).

- Nei romanzi:

- *Il bel cavaliere sconosciuto* v. 813;
- *Roman de Thèbes* v. 5730, 6385-6386;
- *Roman d'Alexandre* v. 1131 (*branche I*), 1545 (*branche I*);
- *Roman de Troie* v. 16278.

Un'immagine sorella di quella analizzata sopra è quella che descrive la perdita di sangue e cervello, o solamente di uno dei due, da parte di un cavaliere in seguito a un colpo particolarmente violento con il liquido che finisce per colare sul terreno. Un breve brano esemplare si ha nel *Roman de Troie* all'interno della sezione che racconta la ventitreesima battaglia di Troia<sup>194</sup>:

Sor l'erbe vert, fresche e novele,  
Li espant tote la cervele;  
Toz les membres li a trenchez;  
Ensi se rest de li vengiez. (*Roman de Troie*, vv. 24323-24326)

[Sull'erba verde, fresca e novella, / gli versa tutto il cervello; / tutte le membra gli ha tranciato; / E così si è vendicato.<sup>195</sup>]

È chiaro a questo punto che di queste immagini non si servono Chrétien de Troyes e nemmeno gli autori di altri romanzi come il *Roman de la Rose*, *Ille et Galeron*, *Galeran de Bretagne*, si tratta di nuovo di qualcosa che appartiene strettamente al mondo epico. Quella che si sviluppa è un'immagine molto antica e ricorrente in narrazioni che si occupano di racconti di eroi e di guerre. Un passo incredibilmente suggestivo, dove il sangue e i cadaveri sono così in gran copia da determinare una trasformazione del paesaggio, si incontra in un testo norreno, il *Carme di Hlodhr* (*Hlödhskvíðha*, al massimo del IX secolo) nel quale viene narrata la battaglia dei Goti e degli Unni che culmina in un vero massacro di guerrieri.

Enn Gotar drápo þá oc feldo svá mikinn val, at ár stemduz oc fello ór vegom, enn dalir vóro fullir af hestom oc dauðom mǫnnum oc blóði. (*Hlödhskvíðha*, tra str. 32 e str. 33)

[Ma i Goti incalzarono e fecero strage tanto grande di guerrieri che i fiumi ne furono ostruiti e strariparono e le valli erano piene di cavalli e di uomini morti e di sangue<sup>196</sup>].

---

<sup>194</sup> Se ne trovano occorrenze in particolare nelle canzoni di gesta: *Chanson de Roland* vv. 1980-1981 (il sangue cola lungo il corpo del cavaliere fino a terra); *Chanson de Guillaume* vv. 496-497 (il sangue è ovunque), 1985 (l'insegna è imbevuta di sangue), 531-532 (cervello cola prima sullo scudo e poi sul prato); *Aliscans* v. 176, 1384-1385 (cervello sparso sul prato), 6264; e nei romanzi: *Cligès* v. 1785; *Roman d'Alexandre branche I* v. 930, *branche III* v. 2069; *Galeran de Bretagne* v. 2473, 5291.

<sup>195</sup> Traduzione mia.

<sup>196</sup> Traduzione di P Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

È bene fare attenzione a questo aspetto sfuggente del diorama di morte: una battaglia può modificare radicalmente il paesaggio, in particolare quando si osserva lo spazio non appena le ostilità sono terminate. Allo sguardo non si presenterà altro che morte e ogni bellezza, ogni luminosità che prima l'occhio non poteva ignorare sembrano svanite come fumo nell'aria. Sul campo non rimane altro che morte, o meglio morti, e anche questo aspetto non viene celato nelle narrazioni dei testi presi in considerazione. Il paesaggio è lugubre e luttuoso, i cavalieri in precedenza pronti a vantare le proprie imprese a gran voce ora si lasciano andare a drammatiche manifestazioni di dolore e sofferenza per i compagni morti. Eppure vi è da parte degli autori una continua insistenza nella descrizione dettagliata di tanta distruzione, quasi un piacere perverso che richiama il "complesso di Nerone" esposto da André Bazin, ossia "il piacere che si prova allo spettacolo delle distruzioni urbane"<sup>197</sup>.

Sul campo si ergono veri e propri mucchi di cadaveri, i corpi dei caduti sono talmente tanti da ammucchiarsi l'uno sull'altro, da rendere complicato camminare senza mancare di rispetto ai morti. E in questi punti, come nella descrizione della carica a fondo, ai moderni potrebbe sembrare un eccedere da parte delle descrizioni nella pornografia della violenza, ma è bene tenere a mente che la concezione della violenza, della guerra nell'età feudale di cui i testi narrano le gesta erano profondamente diverse e il rapporto con la morte era più intimo e quotidiano, come così bene messo in evidenza da Georges Duby nel suo libro che ripercorre le tappe dell'avventurosa esistenza di Guglielmo il Maresciallo il quale conclude la propria vita con una morte pubblica nella sua camera da letto attorniato da molte persone<sup>198</sup>. I cavalieri non morivano e basta, vi era un preciso rituale e, come nel caso di Guglielmo, del tempo per prepararvisi<sup>199</sup>. Ed è bene soprattutto ricordare che guerra e violenza non sono dei sinonimi intercambiabili, pertanto lo studio della guerra, che sia esso quello storico della guerra effettiva o quello letterario della guerra come viene rappresentata, non è risolvibile nella semplicistica e riduttiva etichetta

---

<sup>197</sup> BAZIN A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 21-22. Corsivo mio.

<sup>198</sup> DUBY G., *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Laterza, Bari 1995.

<sup>199</sup> Per approfondire la questione della "morte pubblica" e del rapporto con i morti nel Medioevo cfr. ARIÈS P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma 1985, e anche la più recente raccolta di saggi CLASSEN A. (a cura di), *Death in the Middle Ages and Early Modern Times*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016, mentre per uno sguardo alla prospettiva cfr. il breve SCHMITT J. C., *Un tempo di sangue e di rose*, EDB, Bologna 2015.

di ‘pornografia della violenza’, ma è un’indagine necessaria e trasversale a tutta la storia dell’umanità.

Ritornando alla rappresentazione del campo nel dopo-*mêlée* un’altra delle immagini ricorrenti e comune a romanzi e *chansons* è quella per l’appunto dei mucchi di cadaveri<sup>200</sup>, particolare macabro e sul cui effettivo realismo si interroga anche Keegan ne *Il volto della battaglia*<sup>201</sup>. Simili raffigurazioni si incontrano nel *Cligès* di Chrétien de Troyes dove viene data particolare enfasi allo scempio dei corpi:

Et li mort gisent estraiers,  
Qu’asez i ot des decolez,  
Des plaiez et des asfolez. (*Cligès*, vv. 1342-1344).

[I morti giacciono abbandonati, / molti erano decapitati, / pieni ferite o storpiati.<sup>202</sup>]

Anche nel *Raoul de Cambrai* viene rappresentata una quantità di cadaveri tale da rendere complicato il movimento dei superstiti:

Tant i a mors chevalier el sablon  
n’i puet passer chevalier ne frans hon.  
Li bon destrier, je vos di par raison,  
li plus corant sont venu au troton. (*Raoul de Cambrai*, vv. 3179-3182).

[Nella sabbia vi sono talmente tanti cavalieri morti / che non sarebbe potuti passare né cavalieri né fanti. / Vi dico il vero, i cavalli migliori, / i più rapidi si muovevano al passo.<sup>203</sup>]

L’attenzione per la presenza dei corpi dei caduti non si limita al descrivere la loro presenza scomposta sul campo di battaglia, così caratteristica del diorama di morte, ma alcuni testi, come il *Roman de Troie*, si soffermano anche sull’importanza di onorare i caduti con i rituali adatti, dopotutto anche Achille dopo lo scempio del cadavere di Ettore

---

<sup>200</sup> Cfr. *Roman de Troie*, vv. 14555-14556: Li chanp erent covert des morz, / E li vergier o toz les horz.

<sup>201</sup> A proposito della battaglia di Azincourt e la presenza sul campo, secondo alcune fonti, di ‘muri di morti’, Keegan osserva che questo noto dettaglio doveva essere in realtà assai poco probabilmente veritiero dato che altrimenti “i cumuli di cadaveri li avrebbero inchiodati nelle loro posizioni” e inoltre perché “i corpi umani (...) non si ammucchiano a formare «muri», ma giacciono piuttosto in masse informi” in KEEGAN J., *Op. Cit.*, p. 111, ed è a questa effettiva costituzione del campo di battaglia che si può pensare leggendo i racconti dei testi presi in considerazione quando fanno riferimento alla grande quantità di corpi esanimi.

<sup>202</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

<sup>203</sup> Traduzione mia.



si risolse a consegnarlo a Priamo affinché il suo popolo potesse attribuirgli adeguati onori. In questo breve passo tratto proprio dal racconto di Troia in lingua romanza i caduti vengono recuperati e compianti dai vivi, una rappresentazione luttuosa e commovente del campo di battaglia dove la vita ritorna a strisciare silenziosa tra le sofferenze del combattimento appena concluso.

Le champ o la bataille fu,  
Ou mout chiés ot sevré de bu,  
Out ant ot morz e detrenchiez,  
Ont commandé qu'il seit cerchiez.  
*D'anbedous parz i vont les genz:*  
*Chascuns i cerche ses parenz,*  
*O son ami, o son seignor.*  
*La ot assez lermes e plor!*  
*As morz donerent sepulture,*  
*Si cum il iert lois e dreiture.*<sup>204</sup> (Roman de Troie, vv. 10321-10330).

[Abbiamo ordinato di cercare nel campo in cui si è svolta la battaglia, lì dove sono state tranciate così tante teste, dove sono giacciono tanto numerosi i caduti, i cadaveri mutilati. Su entrambi i lati vi era una folla: ognuno cercando i suoi genitori, il proprio amico, il proprio signore. Quante lacrime versate e quanti pianti! Quindi seppellirono i morti secondo le usanze e i rituali in cui credevano.<sup>205</sup>]

Mentre i versi seguenti (vv. 10399-10416) saranno dedicati proprio alla sepoltura dei corpi da parte di entrambi gli schieramenti.

## 2.5 L'ASPETTO RITUALE E IL *POTLATCH*

Inizia ad emergere a questo punto un aspetto finora trascurato del racconto del combattimento e in particolare della *mounted shock charge*, quello rituale. Il motivo dello scontro e delle sue conseguenze distruttive, dove si assiste in sostanza ad una drammatica frammentazione dell'intero, corrisponde infatti alle linee principali della pratica del *potlach*, "idea di uno scambio con gli dèi"<sup>206</sup>, che consiste nella disintegrazione di una grande abbondanza di beni, nella perdita traumatica di abbondanti ricchezze nel corso di una cerimonia a cui assiste l'intera comunità e in cui il capo o i capi permettono che una

---

<sup>204</sup> Corsivi miei.

<sup>205</sup> Traduzione mia.

<sup>206</sup> BOUTHOU G., *Le guerre. Elementi di polemologia*, Longanesi, Milano 1982, p. 361. Cfr. in particolare il capitolo III per approfondire la tematica dei riti sacrificali.

parte sostanziosa delle loro ricchezze venga distrutta. Di questo rituale si trova traccia anche negli scritti di viaggio di Bruce Chatwin:

In questa atmosfera di abbondanza [a proposito della tribù della costa nord-occidentale dell'America: Nootka, Haida, Kwakiutl, Belascoola] c'erano nobili, guerrieri, lavoratori e schiavi. Serbavano il vecchio principio dei popoli cacciatori e raccoglitori, e cioè che la ricchezza va condivisa oppure distrutta. Da cui i famosi potlatch, le cerimonie durante le quali i nobili 'uccidevano' volontariamente la loro ricchezza. Il più grande segno che un uomo potesse dare del suo disprezzo per a proprietà era spaccare la testa a uno dei suoi schiavi con un randello rituale fatto di osso di caribù.<sup>207</sup>

Alcune riflessioni su questo aspetto sacrificale di rituali originari dei Nativi Americani ne mettono in evidenza quelli che sono i punti di contatto con quella che è possibile definire una vera e propria pantoclastia della panoplia cavalleresca e dei corpi all'interno del racconto dello scontro frontale e della successiva panoramica sul campo di battaglia, dove tanta ricchezza materiale e tanta preziosa gioventù giace vanificata e sacrificata rendendo in qualche modo sacro il terreno su cui giace. Anche la scelta di rappresentare con tanta fascinazione lo schieramento dell'esercito sotto il sole, gli accampamenti colorati e abbondanti di vita sembrano condurre verso una possibile lettura in questo senso di questi episodi dato che "tutto deve essere mirabilmente prezioso e desiderabile prima di essere immolato nel selvaggio destino della battaglia"<sup>208</sup>. La guerra può quindi essere percepita anche come sacrificio, sia degli avversari sia dello stesso io del cavaliere, in modo che ogni combattente risulti al tempo stesso soggetto sacrificante e vittima sacrificale, rispettando l'ottica più arcaica del sacrificio<sup>209</sup>, che ha le sue radici nel mondo vedico, secondo la quale "in the sacrificial ritual, the spectator is invited to identify not only with the sacrificer wielding the knife, but with the helpless creature who is about to be served up to the gods"<sup>210</sup>. Vi è qualcosa di sacro nella guerra, nella misura in cui per esservi sacro deve esserci anche una parte di *tremendum*, di spaventoso, "il sacro esige la violazione di ciò che di solito è oggetto di atterrito rispetto. Il suo dominio

---

<sup>207</sup> CHATWIN B., *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1995, p. 374.

<sup>208</sup> BARBIERI A., *Angeli sterminatori*, Egedra, Padova 2017, p. 147.

<sup>209</sup> Per approfondire cfr. HUBERT H. – MAUSS M., *Saggio sul sacrificio*, Morcelliana, Brescia 2002 e LINCOLN B., *Death, War, and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*, The University College Press, London 1991.

<sup>210</sup> EHRENREICH B., *Blood Rites*, Virago Press, London 1998.

è quello della distruzione e della morte”<sup>211</sup>, un’osservazione questa che sembra avvicinare questa prospettiva a quella del sublime di Burke.

Quello del *potlatch* è un dono distruttivo e la battaglia emerge da questa interpretazione come una distruzione rituale di beni, un macabro dono agli dèi della guerra, quasi aleggiassero famelici sul campo in cui si è combattuto come valchirie in attesa di condurre nuovi *einherjar* alle sale eterne di Odino nella Valhalla. Emerge così una nuova dimensione della guerra, della battaglia: una dimensione luttuosa e nullificatrice, molto lontana dall’estasi orgiastica che verrà invece presa in considerazione nel prossimo capitolo, ma alla quale è comunque ambigualmente legata, in fondo “la guerra può essere vista, in tal senso, come una forma di scialo festivo, una cerimonia di struttura orgiastica che consuma in un lampo i beni faticosamente accumulati in tempo di pace”<sup>212</sup>. Negli scontri si consumano ricchezze in preda a un tragico parossismo, più adatto ad un giorno di festa, di tempo diverso dall’ordinario che a un giorno qualunque del quotidiano, in fondo era nel tempo della festa che venivano praticati i sacrifici e si creava “l’occasione di un immenso dispendio”<sup>213</sup>. Il profondo collegamento tra tempo di guerra e tempo di festa verrà approfondito nell’ultimo capitolo, in modo da rendere chiara l’espressione “génocide joyeux”<sup>214</sup> di Payen e l’ambigua presenza di gioia della distruzione nel racconto dell’impatto frontale e delle sue conseguenze nei testi considerati.

Un brano che può ben rendere la vastità della devastazione e che racchiude in sé gli elementi affrontati fino a qui, dalla rappresentazione luttuosa del campo di battaglia alla grande quantità di cadaveri mutilati e quanto tutto ciò possa effettivamente apparire come un grande scialo si ha nell’*Entrée d’Espagne*, della quale verranno riportati ora brevi brani molti vicini tra loro all’interno della narrazione.

Garde Rolant a destre, e vit en son bliaut

Un morto ou pré geisir, qi n’estoit mie qaut:

Le bu gisoit versie2, dou chief avoit default; (*Entrée d’Espagne*, vv. 14455-14457)

---

<sup>211</sup> BATAILLE G., *La guerra e la filosofia del sacro*, in CAILLOIS Roger, *L’uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 186.

<sup>212</sup> BARBIERI A., *Op. Cit.*, p. 149.

<sup>213</sup> CAILLOIS R., *L’uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 163.

<sup>214</sup> PAYEN J. C., *Op. Cit.*, p. 226.

[Rolando, guardando a destra, vide giacere nel prato / avvolto nel mantello un morto ormai freddo: / giaceva con il busto riverso ed era privo della testa;<sup>215</sup>]

Un autre en a choisit Aquilant trop greignor,  
Qui le braç e l'espalle aavech le chief ancor  
Li estoit desoivree da l'autre part maor.  
Sanson percuist le terz, ferus por tel vigor  
Trenchié estoit deci que ou se sant la dolor,  
donch n'i oit uns de trois qi ne muast color,  
quant plus de cent oucis s'i veoient d'entor. (*Entrée d'Espagne*, vv. 14470-14476)

[Aquilant ne ha scorto un altro molto più grande / a cui erano stati staccati dalla parte maggiore del corpo / un braccio e la spalla con anche la testa. / Sansone ne scopre un terzo, colpito con tale violenza / che era aperto in due dalla testa fino a dove si sente il dolore. / Non vi fu dunque tra i tre chi non cambiasse colore / vedendo li intorno più di cento morti ammazzati.<sup>216</sup>]

D'iluech, q'il troverent des oucis plu e plu:  
Un i an avoit deci qe ou braier porfandu. (*Entrée d'Espagne*, vv. 14485-14486)

[che trovarono sempre più uccisi: / ve n'era uno aperto dalla testa alla cintola.<sup>217</sup>]

Se tu fuses venus por mi les mors gisans,  
En veor le mervoile des rostes caup tinans,  
Tu bien avroies dit de croire les romans  
E de Rome e de Troie e dou tens ancians. (*Entrée d'Espagne*, vv. 14912-14915)

[se tu fossi passato in mezzo ai cadaveri / vedendo il portento dei terribili duri colpi, / avresti affermato di credere ai romanzi / di Roma, di Troia e del tempo antico.<sup>218</sup>]

Dalla lettura di questi pochi passi si può anche osservare come l'espressione *la veïssiez* sia oggettivamente soltanto uno degli espedienti che potevano essere impiegati dagli autori per presentare una panoramica complessiva del paesaggio di morte, anche se forse viene sfruttata al meglio delle sue potenzialità raffigurative quando introduce un campo lungo sull'armata radunata. In questi passi l'anonimo padovano coinvolge lo sguardo del lettore servendosi principalmente dei movimenti di tre personaggi e delle loro

---

<sup>215</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

reazioni di fronte a tanta morte presentando efficacemente un diorama di morte in cui abbondano cadaveri mutilati, gioventù scemata in una rapida esplosione di energia vitale che una volta consumatasi lascia dietro di sé nient'altro che distruzione.

## 2. 6 DECAPITAZIONE, FASCINAZIONE PER IL CRANIO E IL MOTIVO DELLA PALIZZATA SINISTRA

Per concludere questa breve panoramica sul diorama di morte si passa ora ad approfondire un elemento che trova spazio in particolare nei romanzi, ma che ha alle sue spalle una lunga tradizione. Nelle *chansons* la decapitazione rimane nell'ambito anatomico, meno carica di simbolismo e più vicina ad un'amputazione rispetto invece a quanto accade nei romanzi, quindi sotto questo aspetto le canzoni di gesta rimangono più fedeli a quella che doveva essere la concezione effettiva nel mondo cavalleresco tra XII e XIII secolo. Il motivo della decapitazione<sup>219</sup> si incontra solitamente nella fase finale di un duello, quando i due combattenti sono già passati all'*escremie* e uno dei due è in posizione di svantaggio definitivo.

Et la teste li a colpee  
De la soe meïsmes espee.  
Quant la teste li an tranchiee,  
Si l'a en la lance fichiee  
Et dit qu'il an fera servise  
Au duc, cui il avoit promise  
La soe teste a presanter,  
S'an estor le puet ancontrer. (*Cligès*, vv. 3489-3496<sup>220</sup>)

[se ne riveste e gli taglia la testa / con la sua stessa spada. / Dopo aver tagliato la testa / la infila nella lancia / e afferma che la offrirà al duca, / al quale lui aveva promesso la sua, / se può incontrarlo nella mischia.<sup>221</sup>]

---

<sup>219</sup> Cfr. Chrétien de Troyes, *Lancelot*, vv. 2931-2933: *Li chevaliers la teste prant / Par les chevox, et si la tant / A celi qui grant joie an fait* tradotto da G. Agrati e M. L. Magini (Mondadori, Milano 2014) con "Il cavaliere raccoglie a testa mozzata afferrandola per i capelli e la porge alla fanciulla che se ne mostra lieta".

<sup>220</sup> In questo breve brano è presente anche il motivo della sfida per la propria testa.

<sup>221</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

Il vincitore potrebbe procedere con il decapitare il vinto se questi non dovesse risolversi a chiedere grazia, in quel caso il cavaliere in posizione di vantaggio dovrebbe concedergliela, secondo le leggi non scritte dell'etica cavalleresca.

In molti duelli è possibile notare un concentrarsi dei colpi proprio su collo e testa<sup>222</sup>, le parti più vulnerabili di un cavaliere, da cui deriva la determinazione durante lo scontro a tentare di slacciare l'elmo dell'avversario in modo da renderlo fatalmente vulnerabile ed esposto ai colpi.

Ma il motivo della decapitazione ha radici ben più profonde della sua applicazione al duello. Si pensi ad esempio al paesaggio che si apre di fronte agli occhi di Erec all'inizio del celebre episodio della Gioia della Corte. In quello che sembra essere all'apparenza un giardino che rispetta tutti i canoni del *locus amoenus* vi è una nota degna di una fiaba nera: una palizzata costituita da pali aguzzi sormontati da teste che indossano ancora i loro elmi lucenti e un nuovo palo pronto ad accogliere la testa del prossimo malcapitato che si scontrerà con Maboagrain, il difensore della malvagia damigella.

Mes une grant mervoille voit  
Qui poïst faire grant peor  
Au plus riche conbateur,  
Ce fust Tiebauz li Esclavons,  
Ne nus de ces que nos savons,  
Ne Opiniax ne Fernaguz:  
Car devant ax sor pex aguz  
Avoit hiaumes luisanz et clers,  
Et voit de desoz les cerclers  
Paroir testes desoz chascun.  
Mes au chief des pex an voit un  
Ou il n'avoit neant ancor,  
Fors que tant solemant un cor. (*Erec et Enide*, vv. 5770-5782)

[Ma ecco che vede una grande meraviglia, tale da incutere timore al più nobile guerriero, da Tibaldo lo Schiavone a Ospinello o a Ferraguto, e a chiunque altro di cui abbiamo notizia: davanti a loro, infissi su pali appuntiti, si scorgono degli elmi chiari e lucenti, e delle teste che spuntano da sotto il cerchio

---

<sup>222</sup> Cfr. *Le chiefli trenche o tot l'elme vergier* (v. 5495, *Aliscans*, tradotto da A. e J. Subrenat "Il lui tranche la tête avec son heaume renforcé").

di metallo che li borda. All'estremità della fila dei pali, se ne vede uno ancora vuoto, cui è appeso un corno.<sup>223]</sup>

Il motivo della palizzata sinistra tanto abilmente sviluppato da Chrétien si è fatto strada nel tempo, infatti lo si incontra anche in *Cuore di tenebra* di Conrad, romanzo del 1899, in cui ancora una volta i pali sono sormontati da trofei cefalici. Nella narrativa eroica d'oïl quello nell'*Erec et Enide* non è l'unico caso di lugubre palizzata cefalica, dei versi molto simili si incontrano anche ne *Il bel cavaliere sconosciuto*.

Devant unes lices avoit

Molt bien faites de pels agus,

Aguisiés desos et desus.

En cascun pel ficie avoit

Une teste c'armee estoit:

Cascune avoit l'elme lacié

Qui ens el pels erent amont. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 1956-1964)

[la proteggeva una palizzata / molto ben costruita con pali aguzzi / alle due estremità. / Ad ogni palo era conficcata / una testa con la sua armatura: / ogni testa infissa ai pali / portava infatti l'elmo; / quelle teste là conficcate / erano tutte di cavalieri.<sup>224]</sup>

Anche queste teste indossano ancora i loro elmi e sono uno spettacolo innegabilmente macabro e inquietante dato che qualche verso più sotto l'autore dirà che sono ben 143 (*Set vint testes i ot et trois*<sup>225</sup>, v. 2001).

Ma la fascinazione per la testa è qualcosa di molto antico e dotato di intrinseche connotazioni sacrali. Per molte popolazioni la testa è la sede di parti fondamentali dell'anima o dell'anima stessa, aspetto su cui si è soffermato anche James Frazer osservando che “molti popoli considerano la testa come una cosa particolarmente sacra: questa speciale santità si spiega talvolta con la credenza che essa contenga uno spirito

---

<sup>223</sup> Traduzione di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2016.

<sup>224</sup> Traduzione di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

<sup>225</sup> Tradotto da A. Pioletti con “Se ne potevano contarecentroquarantatré”.

molto sensibile alle ferite o alle mancanze di rispetto”<sup>226</sup>. Senza dimenticare l’inevitabile percezione della testa mozza come *memento mori*.

Nella tradizione celtica – alla quale non a caso sono vicini i romanzi cortesi – la testa mozza, sede del soffio vitale, di un personaggio illustre mantiene al suo interno una riserva di vita che le permette di mantenersi parlante. Il culto della testa avrebbe le sue radici nella caccia alle teste e la conseguente venerazione dei crani praticata dai Celti, infatti scavi archeologici hanno portato alla luce nicchie e mensole che potevano essere state pensate per l’ostensione di reliquie cefaliche. Ma questa fascinazione non è esclusiva nel nord Europa, Frazer la individua anche nell’Africa occidentale:

Quando l’Alake o re di Abeokuta (Africa occidentale) muore, l’uomo più in auge decapita il suo corpo e ponendone la testa in un largo vaso di terra la consegna al nuovo sovrano; essa diviene il suo feticcio a cui egli deve attribuire degli onori.<sup>227</sup>

Il particolare della testa seppellita in un vaso di terra non può che richiamare alla memoria la sfortunata Lisabetta da Messina della quarta giornata del *Decameron* di Boccaccio<sup>228</sup> e l’interconnessa leggenda siciliana delle teste di moro.

Parlando di teste mozze celebri non si può non accennare a Mimir, appartenente alla mitologia scandinava, dotato di grandissima sapienza e decapitato per vendetta dai Vani che ritenevano di essere stati ingannati dagli Asi nella questione dello scambio di ostaggi alla fine della prima guerra del mondo, così Odino prese con sé la testa e la conservò, “la spalmò con alcune erbe perché non putrefacesse, cantò degli incantesimi e la rese potente con la magia, così che essa parlava con lui e gli rivelava cose molto nascoste. È detto che Odino conserverà la testa di Mimir fino all’ultimo giorno”<sup>229</sup>. Una testa parlante<sup>230</sup> dotata di saggezza quasi misterica e collegata alla morte violenta per decapitazione. Una simile morte è spesso riservata a mostri o esseri soprannaturali, si pensi a Medusa o al mostro Grendel nel *Beowulf* dove la visione della testa portata per i capelli all’interno della sala al cui interno si sta svolgendo il banchetto viene percepita

---

<sup>226</sup> FRAZER J. G., *Il ramo d’oro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 278. Frazer approfondisce anche la sacralità delle teste animali, ad esempio dell’orso in Giappone (pp. 597-99).

<sup>227</sup> FRAZER J. G., *Op. Cit.*, p. 353.

<sup>228</sup> Novella 5, giornata IV dedicata agli amori infelici, narrata da Filomena.

<sup>229</sup> CHIESA ISNARDI G., *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991, p. 87.

<sup>230</sup> Cfr. str. 14 della *Canzone di Sigdrifa* (*Sigrdrífomál*, ca 900).



come uno *wlitesēon wrætlīc*, uno “spettacolo meraviglioso”, dai presenti che la guardano. Doveva inoltre essere percepita come la morte definitiva per eccellenza, l’unico modo per assicurarsi una fine assoluta dell’avversario, anche per questo carica di un maggiore simbolismo dato che spesso con la decapitazione dell’ucciso si credeva possibile assimilarne la potenza sacra. Sigurðr dopo aver ucciso Reginn tagliandogli la testa ne bevve anche il sangue<sup>231</sup>, altro aspetto rituale. Mentre in altri casi dai crani dei nemici vengono ricavati dei boccali, dei bicchieri da cui bere, come nel breve componimento anglosassone *Deor* (risalente al VIII secolo, ma trascritto nel X secolo) in cui si narra di Welund (equivalente del norreno Völundr) che per vendetta verso Niðhad, il signore che lo teneva prigioniero per la propria abilità di fabbro, ne uccise i figli e confezionò coi loro crani delle coppe da cui far bere il padre. Lo stesso motivo ritorna nella *Canzone groenlandese di Attila* (*Atlamál in groenlensko*, ca 1100) in cui il motivo da fiaba nera del cranio-coppa è interconnesso con quello del cannibalismo della carne del nemico<sup>232</sup> (aspetto quest’altro che meriterebbe un’analisi a parte<sup>233</sup> e che si trascurerà qui).

La decapitazione è la morte dalla più elevata densità rituale e il cranio ha una grande probabilità di essere percepito come un trofeo, come nel ciclo dell’Ulster, e di conseguenza il motivo di lanciare una sfida che preveda la decapitazione del perdente non è infrequente nelle narrazioni medievali, poiché sfidarsi per la propria testa è sinonimo di mettere in gioco la propria vita. Qualcosa di simile si incontra in apertura del *Sir Gawain e il cavaliere verde*, romanzo cavalleresco in medio inglese del tardo XIV secolo, e alla strofa 19<sup>234</sup> del *Carme di Vafthrudhnir* (*Vafthrúðhnismál*, prima metà del X secolo). In

---

<sup>231</sup> Cfr. str. 39-40 del *Carme di Fafnir* (*Fáfnismál*, X secolo).

<sup>232</sup> “Sappilo, i loro teschi erano calici colmi di birra, / così ti ho preparato da bere: mescolato col loro sangue. // Ho preso i loro cuori, sullo spiedo ho fatto l’arrosto, / poi te lo porsi e dissi che era vitello. / Tu solo te ne cibasti e non ne hai lasciato neanche un po’. / Con piacere hai masticato, ai molari ti sei ben affidato.” (str. 82-83, traduzione di P. Scradigli, Garzanti, Milano 2004).

<sup>233</sup> Per approcciarsi all’argomento cfr. capitolo 51 *Magia omeopatica di una dieta carnea* in FRAZER J. G., *Il ramo d’oro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

<sup>234</sup> “Noi due la testa ci giocheremo, qui nella corte / ospite, in gara di saggezza”, dove uno dei due sfidanti è un gigante. (Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004).

entrambi i casi la sfida lanciata ha tutte le caratteristiche di un *beheading game*, un gioco che prevede il reciproco taglio della testa tra i partecipanti<sup>235</sup>.

La fascinazione per il capo è trasversale a molte opere di narrativa, anche Omero nell'*Iliade* si sofferma per qualche verso su come i capelli e la testa di Ettore si impolverino mentre Achille lo lega al carro con cui lo trascinerà intorno alle mura di Troia (*Canto XXII*) facendo grande scempio del suo cadavere. La testa dell'eroe troiano giace nella polvere con immenso disonore e il suo corpo verrà trainato da Achille furente quasi lo scempio del cadavere fosse un disperato sacrificio a dèi crudeli per ottenere vendetta per la morte dell'amato Patroclo.

gli forò di dietro i tendini di tutti e due i piedi,  
tra il calcagno e il malleolo, e passò due cinghie di cuoio,  
e lo legò al carro, *lasciando trascinare la testa*,  
e, salito sul carro, caricandovi le armi bellissime,  
frustò i cavalli perché partissero, e quelli volentieri volavano.  
Dal corpo trascinato si levò una nube di polvere,  
*si scompigliarono i capelli scuri e nella polvere*  
*giaceva la testa, bellissima un tempo*, ma allora Zeus  
concesse ai nemici di offenderlo nella sua patria.  
*Così la testa si riempiva di polvere; (...)* (*Iliade*, Canto XXII, vv. 396-405<sup>236</sup>)

E con l'immagine cruda e poetica al tempo stesso della testa di Ettore trascinata nella polvere si conclude questo breve *excursus* sulla profonda fascinazione per la testa che attraversa le culture più differenti e che trova una collocazione anche nella narrativa eroica d'*oïl* dove ha un risvolto particolarmente macabro nella palizzata sinistra che va ad arricchire la tematica del diorama di morte del romanzo di Chrétien e di quello di Renaut de Beaujeu.

Dopo aver analizzato gli aspetti più lugubri e luttuosi contrapposti alla grande luminosità e all'accecante bellezza delle schiere appena vengono introdotte nella

---

<sup>235</sup> La sfida viene raccolta da Gawain ai vv. 417-459 (edizione Adelphi, 1986), il quale taglia la testa al cavaliere verde che in cambio pretende la promessa da parte del cavaliere con la garanzia che egli si presenterà da lì a un anno per ricambiare il favore. Il cavaliere verde si allontana poi senza testa, reggendo il proprio capo reciso per i capelli e lasciando al lettore un'immagine molto suggestiva, quella del cavaliere senza testa.

<sup>236</sup> Traduzione di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007. Corsivi miei.

narrazione si dedicherà l'ultimo capitolo agli aspetti curiosamente gioiosi e di eccitata esaltazione della guerra, quei dettagli che hanno permesso di coniare la definizione apparentemente ossimorica di "guerra-festa", senza tralasciare quelli che sono gli aspetti ludici e quasi sportivi del combattimento, con un particolare riguardo per i tornei, in modo da indagare dove risieda il piacere della guerra di cui parlava già Ammiano Marcellino e che sembra tanto distante dalla concezione bellica moderna, anche se in realtà la distanza tra le due concezioni belliche non è poi così ampia.

### 3. LE AMBIGUITÀ DELLA ‘GUERRA-FESTA’

L'impostazione di questo ultimo capitolo sarà leggermente diversa da quelli che lo hanno preceduto in quanto a prevalere saranno la dimensione tematica relativa alla ‘guerra-festa’ e i suoi corollari. I testi della narrativa eroica d’*oïl* continueranno a fungere da *fil rouge* e a costituire un punto di riferimento, nonostante la struttura dell’analisi che segue sia decisamente meno orientata agli aspetti testuali di quelle condotte nei capitoli I e II, anche se è stata sviluppata a partire dal medesimo *corpus* di testi. L'impronta delle prossime pagine sarà caratterizzata da un più ampio respiro antropologico e polemologico, andando ad abbracciare un arco temporale più lungo del solo Medioevo in modo da poter cogliere differenze e costanti della mentalità bellica occidentale.

#### 3. 1 TEMPO DEL SACRO, TEMPO DELLA FESTA, TEMPO DI GUERRA

Nel procedere è bene tenere a mente le osservazioni prodotte nel corso del secondo capitolo riguardo all’interpretazione della battaglia come *potlatch*, come cerimonia rituale durante la quale emergono con prepotenza elementi perturbanti quali la gioia della distruzione, il piacere perverso instillato nell’animo da quei momenti di estremo, e quasi insopportabile, parossismo vitale. Nelle prossime pagine si tenterà di proporre un’ulteriore prospettiva da cui pensare la guerra, che ben si applica anche all’età feudale, che molto deve all’interpretazione sacrificale introdotta con il concetto di gioioso dispendio rituale nel *potlatch*.

Nella guerra, proprio come nei periodi di festa, si assiste ad una sospensione del tempo ordinario e con esso delle abituali norme sociali, degli imperativi etico-morali. La sfera del mondo bellico si avvicina pericolosamente a quella del ‘tutto è permesso’ e una simile concezione non può non far pensare agli eccessi accettati dalla società soltanto durante il periodo della festa. Eccessi che possono consistere in danze forsennate, suoni ipnotici, ricchi banchetti e grandi bevute, in poche parole si tratta di diversi livelli di dissolutezza che sono espressione di una disperata energia vitale, di un morboso attaccamento alla vita. Secondo la teoria della festa ben articolata da Roger Caillois nel

suo saggio *L'uomo e il sacro*<sup>237</sup> la dimensione festiva è collocabile all'interno della dimensione del sacro di trasgressione: ne discende un legame profondo che vige tra tempo della festa e tempo del sacro. Come emerso anche nel capitolo precedente vi è un nesso non immediatamente percepibile e non del tutto comprensibile da parte dei moderni tra dispendio, distruzione e la dimensione della festa, le prime due “appartengono di diritto all'essenza della festa”<sup>238</sup>. Ma quale la relazione con il sacro? Anche Durkheim, come annota incidentalmente Caillois, riteneva le feste fondamentali per distinguere tra le due sfere del sacro e del profano. Va ricordato inoltre che, secondo la teoria della festa espressa da Caillois, nelle occasioni festive, inserite di diritto nel tempo del sacro, si assiste a un'attualizzazione del ricordo dei primi tempi dell'universo, il Grande Tempo Mitico, non lontano da quello che gli Aborigeni australiani riconoscono come il Tempo del Sogno. Si tratta di un tempo idilliaco, l'antico tempo dell'età dell'oro, un tempo in cui era lo straordinario ad essere la regola, un tempo irrimediabilmente perduto e al quale gli uomini possono accedere soltanto nella festa e soltanto illusoriamente. Vi è però un'ambiguità latente riguardo questo tempo perduto. Secondo culture diverse esso non fu soltanto un periodo luminoso e ricco di ogni tipo di abbondanza immaginabile, ma fu anche il periodo dei sacrifici umani, dei fratricidi, il tempo in cui Crono divorava impunemente la propria progenie. Spesso infatti l'inizio del tempo è segnato da un brutale e indicibile atto di violenza, solitamente uno smembramento<sup>239</sup>. La violenza è anche azione generatrice, distruzione e rigenerazione convivono molto più simbioticamente di quanto si possa immaginare. A proposito viene alla mente un brano di Mircea Eliade contenuto ne *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione* (1974) che si cita qui come riportato da Barbara Ehrenreich<sup>240</sup>:

a Supernatural Being had attempted to renew men by killing them in order to bring them to life again “changed”; for one reason or another, men slew this Supreme Being, but *they later*

---

<sup>237</sup> CAILLOIS R., *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

<sup>238</sup> Ivi, p. 90.

<sup>239</sup> Uno smembramento importante e che ha alimentato racconti e leggende nei secoli si incontra persino nella mitologia egizia con mito di Osiride – riportato sulle pareti dei templi a Luxor e Abydos e in Plutarco – il cui corpo venne fatto a pezzi e disperso dal fratello Seth e instancabilmente rintracciato e ricomposto dalla sorella-sposa Iside.

<sup>240</sup> In EHRENREICH B., *Blood Rites*, Virago Press, London 1998, p. 84.

*celebrated secret rites inspired by the drama; more precisely, the violent death of the Supreme Being became the central mystery.*<sup>241</sup>

in cui ancora una volta sacro e rappresentazione del sacro compaiono vincolati ad un'indicibile violenza primigenia. Secondo la cosmogonia norrena<sup>242</sup> il mondo degli uomini ha inizio con l'omicidio violento del gigante di brina Ymir, il primo essere vivente, per mano di tre fratelli (figli di Borr e Bestla, nipote o discendente dello stesso Ymir): Odino, Vili e Vé, i quali compiendo quest'azione abominevole (della quale non viene data alcuna spiegazione) danno inizio alla storia cosmica. I tre fratelli uccidono il gigante e lo fanno a pezzi, gettandone i resti nel *Ginnungagap* (lett. "il vuoto dei falchi", uno spazio vuoto tra i due mondi di *Niflheimr*, dove avviene l'omicidio, e *Muspellsheimr*, un luogo ardente e inospitale collocato a sud del *Ginnungagap*). Dallo smembramento di questo macro-antropo primigenio avrà origine tutto ciò che gli uomini conoscono. Il mondo degli esseri umani (*Midgard*) quindi si genera, secondo la mitologia scandinava, a partire dai resti dell'omicidio di Ymir la cui prima conseguenza è un imponente flusso di sangue che andrà a formare le acque, a cui poco dopo seguirà un diluvio che quasi determinerà l'estinzione della stirpe dei giganti di brina (gli *hrímpursar*).

Ór Ymis holdi                    var iqrð um scoðuð,  
     enn ór sveita sær,  
 biqrg ór beinom,                baðmr ór hári,  
     enn ór hausi himinn.

Enn ór hans brám                gerðo blíð regin  
     Miðgarð manna sonom;  
 enn ór hans heila                vóro þau in harðmóðgo

<sup>241</sup> Corsivo mio. Ehrenreich cita il brano in relazione alle sue osservazioni sulla bestia primordiale, ossia riguardo al tempo preistorico in cui ad essere preda di un super-carnivoro era l'uomo.

<sup>242</sup> Le fonti per queste nozioni tradizionalmente sono il primo carme dell'*Edda* di Snorri Sturluson e il primo carme del *Canzoniere Eddico*, la *Völuspá*. Per un'esposizione chiara e lineare della cosmogonia norrena cfr. MELI M., *Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena*, in "Medioevo Europeo", 2/1, 2008, pp. 73-82 e CHIESA ISNARDI G., *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991, pp. 49-88.

scý ǫll um sǫpuð. (*Grímnismál*, str. 40-41)<sup>243</sup>

[Dalla carne di Ymir venne forgiata la terra / e il mare dal sangue, / monti dalle ossa, alberi dai capelli / e la volta celeste dal cranio. // E dalle sopracciglia fecero gli dèi benevoli / Terra di Mezzo ai figli degli uomini; / e dal suo cervello vennero le gagliarde / nubi tutte foggiate.<sup>244</sup>]

Il mondo ha origine da una suprema ingiustizia commessa ai danni di una creatura innocente. La violenza è all'origine del mondo in cui gli uomini nascono, vivono e muoiono, proprio come nel mito greco di Crono. La nascita del mondo dallo smembramento di un essere primigenio sembra una costante indoeuropea, tant'è che si incontra anche nel mondo vedico dove è il demiurgo-guerriero Indra<sup>245</sup> a uccidere con l'inganno (e violando delle promesse) il mostro Vrtra mentre questi è addormentato, dallo smembramento che segue avrà origine il mondo.

Sembra particolarmente utile a questo punto ricordare che Caillois ne *L'uomo e il sacro* definisce la festa anche come “momento in cui si vive il mito” (p. 117) e la guerra come “momento di epifania del divino” (p. 167), in entrambi i casi il legame con il tempo del sacro, con uno spirito di religiosità è a questo punto innegabile. Sia la festa che la guerra hanno la capacità di segnare il tempo, a partire proprio dal loro distacco dalla quotidianità. Ma non solo. Le feste, le cerimonie, i sacrifici, e come ampiamente illustrato nel capitolo precedente anche le azioni di guerra, coincidono spesso con un periodo che Caillois definisce “fase critica del ritmo stagionale” (p. 99). Le armate si mettono in movimento nella tarda primavera, e in fondo aprile rimase il mese più crudele anche ne *La terra desolata* di T. S. Eliot. Aprile, maggio, giugno sono anche i mesi delle sagre dei santi patroni delle parrocchie, oltre che del risveglio della natura. Si tratta di mesi in cui vita e morte, guerra e festa convivevano molto vicine. La festa assumeva la funzione di rigenerare il mondo reale che non sempre poteva contare sull'azione dirompente della guerra, ed ecco che allora entravano in gioco momenti di commemorazione e

---

<sup>243</sup> Cfr. anche la *Canzone di Vafthrudhnir (Vafthrúðhnismál)*, str. 20-21: hvaðan iǫrð um kom eða uphiminn / fyrst, inn fróði iǫtunn.' // Vafthrúðnir qvað: / 'Ór Ymis holdi var iǫrð um sǫpuð, / enn ór beinom biǫrg, / himinn ór hausi ins hrímkalda iǫtuns, / enn ór sveita síor.' (...) la Terra da dove provenne e il Cielo in alto, / saggio gigante, all'inizio dei tempi? // disse Vafthrudnir: «Dalla carne di Ymir la Terra fu creata / e i Monti dalle ossa / il Cielo dal cranio del gigante gelido di brina / e dal sangue il Mare.»), la traduzione è di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

<sup>244</sup> Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

<sup>245</sup> Per approfondire la figura di Indra e la tipologia indoeuropea di eroe da lui incarnata cfr. DUMÉZIL G., *L'ideologia tripartita degli indoeuropei*, Il Cerchio, Rimini 1988 e sempre dello stesso autore *Le sorti del guerriero*, Adelphi, Milano 1990, nei quali è inserita all'interno dell'esposizione della teoria della tripartizione funzionale indoeuropea.

ricostruzione di imprese e leggende attraverso la narrazione di miti o la messa in scena di rappresentazioni drammatiche. Le coincidenze tra il mondo luminoso della festa e quello oscuro della guerra si iniziano a questo punto a intravedere più chiaramente anche per un lettore moderno. Caillois si spinge oltre identificando un'identità assoluta tra i due mondi, tra la sovrabbondanza di vita che individua nella festa e lo strabordare di morte che è tipico della guerra. In entrambi i casi si tratta di un periodo di grande socializzazione e di completa condivisione di ogni tipo di risorsa, ma lo scrittore francese evidenzia anche un altro aspetto che ritornerà nel corso dell'analisi di questi tempi fuori dall'ordinario, ossia pone l'accento per un istante sulla gioia della distruzione interpretandola quasi come una catarsi: "si vede sgorgare ovunque la gioia a lungo repressa di distruggere, il piacere di rendere un oggetto informe e irriconoscibile" (p. 162). Dopotutto durante il periodo della festa va assottigliandosi anche il confine che separa il mondo silenzioso e grigio dei morti da quello chiassoso e pittoresco dei vivi. Queste osservazioni risultano particolarmente efficaci dato che l'autore aveva in precedenza tracciato una sottile, ma decisa, linea di collegamento tra la liceità dell'omicidio in battaglia e l'ammissibilità del sacrificio umano in alcune cerimonie sacre, essendo entrambi gesti dalla risonanza religiosa ed esterni alla norma. Il ruolo del sacro e di ciò che culture diverse hanno identificato come tale è indispensabile per avvicinarsi alla comprensione della fascinazione per la guerra, l'unica circostanza umana dove la vita si fa più che vita, dove l'esperienza vitale aumenta di intensità e sembra valere maggiormente la pena di esser vissuta, che avvicina gli uomini agli dèi immortali, diversa da tutte le altre esperienze umane, ma al tempo stesso grondante della più umana delle caratteristiche: la mortalità. Una "festa nera"<sup>246</sup> in cui la percezione dei limiti viene inibita, infatti Caillois arriva ad utilizzare l'aggettivo 'inumana'<sup>247</sup> per descrivere la guerra e inserendola di conseguenza nel registro delle cose divine caratterizzate da estasi, giovinezza e immortalità, di quest'ultima in fondo gli uomini avranno sempre sete e saranno costantemente alla sua ricerca tramite il loro desiderio di gloria. Ma lo studioso aveva osservato qualcosa di vicino al divino anche

---

<sup>246</sup> CAILLOIS, *Op. Cit.*, p. 173.

<sup>247</sup> Curiosamente anche James Hillman ne *Un terribile amore per la guerra* (2005) dedica una sezione del libro a riflettere sul problema se la guerra sia effettivamente definibile come inumana, ma l'autore osserva prontamente come essa sia un fenomeno esclusivamente umano e come allora definirla inumana risulti contraddittorio. Hillman cita Keegan (1978) che definiva la guerra inumana per la presenza di crudeltà intenzionale, di coercizione e di un certo grado di impersonalizzazione, ma lo studioso americano sembra non essere d'accordo nell'attribuire l'etichetta di inumano a una faccenda che è esclusiva della specie umana.



nelle feste, sono esse ad aprire le porte al mondo degli dèi. Non è forse quello che faceva la guerra nei tempi antichi? Gli dèi erano coinvolti in prima persona sulla piana di Troia, il primo atto di violenza è commesso da divinità principali in molte mitologie e alle sale della Valhalla<sup>248</sup> possono accedere soltanto coloro che sono caduti combattendo e che sono poi stati raccolti dalle valchirie inviate da Odino.

Infine sarà sempre la guerra a porre fine al mondo, come si recita nella *Profezia della veggente* dell'*Edda poetica*.

Brœdr muno beriaz	oc at þonom verðaz,
Muno systrungar	sifiom spilla;
Hart er í heimi,	hórdómr mikill,
Sceggöld, scálmöð,	scildir ro klofnir,
Vindöld, vargöld,	áðr veröld steypiz;
Mun engi maðr	qðrom þyrma. ( <i>Völuspá</i> , str. 45)

[Si colpiranno i fratelli / e l'uno all'altro daranno morte; / i cugni sopprimeranno i vincoli di parentela: / crudo è il mondo, grande il meretricio; / tempo di guerra tempo di spada vanno in pezzi gli scudi / tempo di bufera tempo di lupo prima che il mondo rovini; / neppure un uomo risparmierà un altro.<sup>249</sup>]

In questa strofa l'anonimo fa riferimento al *ragnarök* (lett. "il giudizio delle potenze"<sup>250</sup>), la definitiva e letale lotta con cui si avvia alla sua conclusione un ciclo cosmico e vengono poste le basi per il successivo. Un intero ciclo cosmico termina nella violenza, proprio come era iniziato, un'intera era finisce in una cruenta battaglia in cui periscono la maggior parte degli dei, si conclude un tempo mitico. Non si può negare che l'idea di una battaglia finale abbia affascinato molte generazioni di cantori e che anzi trovi ancora al giorno

<sup>248</sup> Per una meravigliosa descrizione delle sale della Valhalla si legga la *Canzone di Grimnir* (*Grímnismál*, del X secolo) presente nel *Canzoniere Eddico* e che alle strofe 8-9 recita: *Glaðsheimr heitir inn fimti, þars en gullbiarta / Valhöll víð of þrumir; / enn þar Hropr kýss hverian dag / vápndauða vera. // Miöcc er auðkent, þeim er til Óðins koma, / salkynni at síá; / scoptom er rann rept, sciöldom er salr þakiðr; / bryniom um becci strát.* "Glaðsheimr ha nome il quinto, in cui splendida d'oro / Valhalla vasta si trova / e là Hropr [Odino] giorno dopo giorno scegli / gli uomini morti combattendo. // È certamente facile riconoscere per chi viene da Odino / l'aspetto della corte; da aste di lancia il tetto è sorretto e coperto da scudi, / sparse corazze sulle panche" (la traduzione è di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004).

<sup>249</sup> Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

<sup>250</sup> Accolgo qui l'interpretazione del termine proposta dal professor Marcello Meli durante il corso di 'Filologia Germanica Avanzato' tenutosi presso l'Università di Padova durante il primo semestre dell'A. A. 2018/2019 che si discosta da quella più diffusa di "crepuscolo degli dèi" abbracciata ad esempio da Richard Wagner.

d'oggi eco in fumetti e prodotti commerciali, come alcune serie televisive di recente produzione<sup>251</sup>, ma senza spingersi fino ai tempi più recenti basta rivolgersi all'ascolto del quarto, e ultimo, dei drammi musicali che vanno a comporre la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner, ossia il *Götterdämmerung* (rappresentato per la prima volta nel 1876). In fondo che il mondo finisca in una frenesia distruttiva è un'idea trasversale nella cultura indoeuropea, si riscontra anche nell'induismo dove sarà la danza ipnotica di Śiva, la *tandava*, a scatenare distruzione.

### 3. 1. 1 Punti di contatto tra guerra e festa

La guerra è terribilmente vicina alla festa, al punto da poter essere concepita e persino rappresentata come tale. È significativo che il titolo di un libro di Cardini sulla guerra in epoca premoderna sia proprio *Quell'antica festa crudele* (1982), in cui si riassume in poche parole il legame di vecchia data che intercorre tra la guerra e la festività. I tratti in comune tra guerra e festa sono numerosi ed è interessante notare quanto oggettivamente il fenomeno bellico abbia in comune con il tempo della festa e, come appena osservato, anche con il tempo del sacro. Il sociologo francese Gaston Bouthoul nell'espone le sue riflessioni sulle categorie psicologiche umane in relazione alla guerra all'interno del suo corposo studio di polemologia<sup>252</sup> evidenzia come in tali situazioni estreme avvenga un'immediata trasformazione del modo di pensare. L'autore accentua a proposito il ruolo della percezione di spostamento dei limiti. D'accordo con questo aspetto è anche il ragionamento sviluppato da James Hillman nel capitolo dedicato alla guerra come sublime in *Un terribile amore per la guerra*<sup>253</sup>, in cui identifica la tanto predicata bellezza della guerra da parte, ad esempio, degli interventisti durante la Prima Guerra Mondiale proprio nella grande innovazione rispetto al tempo di pace, ossia l'annullamento dei limiti, il 'tutto è permesso'. Bouthoul però approfondisce ampliando ulteriormente la propria osservazione iniziale e arrivando a dimostrare nel capitolo dedicato alla guerra e alle sue relazioni sociologiche con la festa come la sospensione della norma che accompagna l'evento bellico promuova anche un'esperienza di psicosi collettiva, o

---

<sup>251</sup> Si cita qui a titolo esemplificativo la serie televisiva *Vikings*, scritta e diretta da Hirst M. per il canale *History* (2013-in produzione), nella quale uno degli episodi chiave (il *season finale*: episodio 5x20) è intitolato proprio *Ragnarøk*.

<sup>252</sup> BOUTHOU L G., *Le guerre. Elementi di polemologia*, Longanesi, Milano 1982.

<sup>253</sup> HILLMAN J., *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005.

meglio un vero e proprio “fenomeno di contagio mentale” (p. 348) che ha curiosamente moltissimi aspetti in comune con la festa. Lo studioso infatti prosegue elencando quelle che ritiene essere le caratteristiche di quest’ultima e che si è creduto valesse la pena di riportare integralmente anche qui<sup>254</sup>:

- I. La festa richiede la riunione materiale dei membri dei gruppi sociali;
- II. La festa è un rito di spesa o di sperpero in cui “il popolo consuma” (p. 349), distrugge con gioia ed esaltazione le ricchezze accumulate, proprio come visto nel capitolo precedente per quanto concerneva i punti di contatto tra battaglia e *potlatch*;
- III. La festa è accompagnata dalla modificazione delle regole morali (a cui si accennava sopra);
- IV. La festa è un rito di esaltazione collettiva, quello che Chandès colloca all’interno del “*thème de la joie collective*”<sup>255</sup>;
- V. La festa consente un annullamento della sensibilità fisica che rende molto più semplice sopportare eccessi e fatiche;
- VI. La festa prevede la celebrazione di riti sacrificali (e cosa è una battaglia se non l’estrema offerta alle oscure divinità della guerra? Aspetto questo su cui si è già ampiamente riflettuto nel capitolo precedente).

L’autore dopo questo elenco delle peculiarità della festa conclude incisivamente che “non ce n’è neppure uno, di tutti questi caratteri, che non si trovi anche nella guerra (...) la guerra è la festa suprema (...) essa è la festa vera e autentica, quella che si fa senza tanto riguardi e senza ritegno e in confronto alla quale le altre forme di festa non sono che pallide imitazioni” (p. 352) che cercano di rimetterla in atto. La guerra sarebbe quindi leggibile a tutti gli effetti come una forma di festa, se non addirittura come la festa per eccellenza, quella in cui è possibile un divertimento assoluto e sfrenato, senza alcun limite e senza alcuno scrupolo morale, in cui l’eccesso è permesso e anzi è necessario.

La sua coincidenza con il tempo del sacrificio e con il tempo del sacro era già emersa in relazione alla cerimonia di distruzione che si leggeva nel momento dell’analisi dell’impatto frontale e di come la sua ossessiva rappresentazione fosse vicina alla narrazione di un sacrificio a oscure divinità della morte.

---

<sup>254</sup> BOUTHOU L. G., Op. Cit., pp. 349-352.

<sup>255</sup> CHANDÈS G., *Le serpent, la femme et l’épée*, Rodopi, Amsterdam 1986, p. 255.

La festa, come la guerra, è il tempo del sacrificio. Sia nella dimensione della festa sia nella descrizione entusiasta della frammentazione dell'intero nella battaglia si assiste ad un'ostentazione della distruzione<sup>256</sup>. Si mette così a nudo il legame a doppio filo che intercorre tra l'esaltazione frenetica nell'eccesso della festa e la frenesia della distruzione. Anche se agli occhi moderni questa somiglianza con la festa può essere molto più complessa da cogliere e altrettanto complicata da ammettere, ma a rendere più chiaro questo aspetto saranno proprio alcuni testi della letteratura eroica d'*oïl* dove il lessico della guerra e quello della festa presentano molti punti in comune e la narrazione di azioni belliche deve molto ai registri della festa.

La guerra era una grande festa. Prima di procedere però è bene ricordare che in epoca premoderna i numeri dei caduti, dei feriti e il coinvolgimento dei civili non sono nemmeno lontanamente confrontabili con quelli delle guerre moderne a cui si invola il pensiero di un moderno alla parola 'guerra'. La mentalità bellica era profondamente connaturata nella struttura della società, secondo i costumi germanici la guerra era intrinseca e fondante della società stessa. Ad una prima lettura della *Germania* di Tacito, oltre alla celebre osservazione sul metodo nordico per la scelta del re (*Germani reges ex nobilitate sumunt*<sup>257</sup>), emergono anche altri elementi degni di nota: il disprezzo per i lavori manuali, il tedio dell'inattività imposta durante i periodi di pace, la brama di gloria che caratterizza anche tante saghe scandinave, un'impetuosa passione per le gioie che la vita ha da offrire, il gusto per il pericolo, il piacere perverso provocato dalla vicinanza con la morte, infine l'avidità di ricchezze e doni che sempre vanno tenute in movimento poiché la stasi dei propri beni e la mancata prodigalità nei confronti del proprio seguito sono i peggiori difetti di un buon guerriero, caratteristiche da lasciare ai draghi (si pensi ad esempio a che cosa mette in moto il tesoro del drago Fáfñir nella tradizione nordico-

---

<sup>256</sup> A proposito Bouthoul rievoca efficacemente l'incendio di Persepoli ordinato da Alessandro Magno e avvenuto in una sera di tarda primavera che ben rende l'idea dell'assenza di limiti per il vincitore, dell'ubriacatura folle dell'uomo in guerra che arriva a commettere atti che non avrebbe mai osato nemmeno concepire durante il tempo della norma.

<sup>257</sup> "I Germani scelgono i propri re tra la nobiltà" (traduzione mia). Alcuni, come Georges Dumézil, vedevano nell'organizzazione sociale dei Germani due dimensioni della regalità: una regalità sacrale di origine divina e una pattuita stabilita dal consorzio degli uomini. A quest'ultima farebbe riferimento Tacito. Per approfondire le origini di questa distinzione e il suo riflettersi nella mitologia e nella teologia scandinave, ma più in generale indoeuropee cfr. DUMÉZIL G., *L'ideologia tripartita degli indoeuropei*, Il Cerchio, Rimini 1988 e del medesimo autore *Gli dèi dei Germani*, Adelphi, Milano 1991. Per approfondire invece le questioni etimologiche legate alla cultura indoeuropea cfr. anche BENVENISTE É., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino 1976, mentre per uno sguardo d'ampio respiro al macro-tema della regalità si consiglia DONÀ C. e ZAMBON F. (a cura di), *La regalità*, Carocci, Roma 2002.

germanica o all'enorme fame d'oro del suo più recente discendente Smaug ne *Lo Hobbit* di Tolkien). L'avidità è uno dei peggiori peccati di cui può macchiarsi un cavaliere, infatti solitamente è riservata a figure che vengono caratterizzate negativamente. È particolarmente nociva in quanto determina la stasi di ricchezze e di conseguenza un ostacolo al movimento, che può essere anche il movimento necessario al prosieguo della narrazione. Un esempio di questo aspetto si può trovare nel *Roman d'Alexandre*, nell'episodio che segue quello dell'interpretazione da parte di Alessandro dei doni inviati da Dario, in una fase importante per lo sviluppo della narrazione dato che il giovane re ha deciso di mettersi in movimento verso la Persia.

Mains avoires a riche home iert ains a mont portés

Dont nos ferons avant toutes nos volentés. (*Roman d'Alexandre, Branche I*, vv. 2249-2250)

[continueremo ad ammassare quassù gli averi / strappati ai ricchi e ne faremo quel che ci piace.<sup>258</sup>]

La società feudale europea deve molte delle sue tradizioni e delle sue strutture proprio al mondo germanico. In fondo anch'essa è definibile come una società che vive nella guerra e in cui la guerra ha un ruolo fondamentale. Con l'evolversi della società vengono persi per strada invece i gruppi dal carattere iniziatico di guerrieri scelti, anche se con ogni probabilità alcuni dei miti e delle caratteristiche che erano nate dal folklore nordico (con una base chiaramente nella realtà storica effettiva) si rincontrano anche nei cavalieri della letteratura in lingua d'oïl. I *berserkir*<sup>259</sup>, ad esempio, erano caratterizzati tradizionalmente da una vicinanza con l'orso, della cui pelliccia secondo alcune interpretazioni del termine rivestivano i propri corpi, e da modificazioni fisiologiche provocate da sentimenti di aggressività, elemento quest'ultimo che si riscontra anche nel mondo romanzo. Si pensi all'episodio di follia solitaria che colpisce Yvain all'inizio dell'omonimo romanzo di Chrétien de Troyes, in cui si assiste a un regredire del nobile cavaliere ad uno stato bestiale durante il quale si nutre di carne cruda e si aggira nudo e

---

<sup>258</sup> Traduzione di M. Infurna e M. Mancini, BUR Rizzoli, Milano 2014.

<sup>259</sup> Da tenere a mente anche i meno celebri *ulfheðnar*, uomini-lupo. Per un approfondimento su entrambi e sulle interessanti etimologie dei due termini cfr. SAMSON V., *I berserkir*, Settimo sigillo, Roma 2011. Andando ancora più indietro nel tempo si potrebbero prendere in considerazione anche le esperienze di iniziazione all'età adulta dei giovani *crypti* spartani i quali trascorrevano un periodo di latitanza selvaggio che poteva culminare con la morte di un componente alla casta inferiore degli Iloti. Anche questa tipologia di iniziazione era di carattere iniziatico, come fa immediatamente pensare la parola greca da cui deriva il termine: κρυπτός (*kryptós*), lett. "segreto".

rabbioso per la foresta fino a che il contatto umano non lo farà rinsavire. Oppure all'iniziazione di Cú Chulainn, protagonista del ciclo irlandese dell'Ulster, dell'epica *Táin Bó Cúailnge*, per il quale ostacolo fondamentale è riuscire a domare la forza eccezionale di cui è dotato fin dalla nascita e che quando esplode finisce per l'appunto con il provocare nell'eroe delle modifiche fisiche e fisiologiche: la sua temperatura corporea aumenta velocemente, la fisionomia del suo volto si deforma orribilmente e il suo *furor* diventa incontrollabile. È proprio di questo che si tratta, del *furor*, quell'elemento che Adamo di Brema attribuiva ad Odino nella celeberrima locuzione: *Wodan id est furor*. Un vero e proprio invasamento che si impadroniva e quasi possedeva il guerriero, donandogli maggiore forza, spietatezza, violenza, quasi fosse sotto l'effetto di sostanze stupefacenti. Questi aspetti ritornano nella narrativa eroica d'*oïl* decisamente più smussati, il *furor* quasi magico e sciamanico viene razionalizzato, ma ritornano costanti caratteristiche animalesche, ribollimenti, scoppi d'ira e tremiti rabbiosi anche nei cavalieri cortesi<sup>260</sup>. Non si intende però ora dilungarsi ulteriormente su questo aspetto che richiederebbe l'apertura di una parentesi decisamente troppo ampia per le dimensioni di questo lavoro sul *furor*, sui rituali iniziatici di passaggio all'età adulta, sul *berkersgangr*, sul ruolo della metamorfosi nella formazione degli eroi e nei loro accessi d'ira. È sufficiente tenere a mente il carattere iniziatico di alcune caste guerriere in modo da poter comprendere anche a che livello è possibile definire 'sacra' e mistica la guerra.

### 3. 2 LA 'GUERRA-FESTA' E IL PIACERE DELLA BATTAGLIA NELLA LETTERATURA EROICA DEL MEDIOEVO DI FRANCIA

La rilevanza dell'aspetto festoso si incontra anche nell'analisi condotta da Payen basandosi sulla *Chanson de Roland* in un articolo breve ma molto denso<sup>261</sup> in apertura del quale l'autore definisce in maniera molto incisiva l'epica come un'opera di apologia della violenza. Ma il testo della *Chanson de Roland* non racconta soltanto la violenza, ma

---

<sup>260</sup>Per approfondire la questione si rimanda a BARBIERI A., *Angeli sterminatori*, Esedra, Padova 2017, pp. 83-123 (*Ira e rage: il furor guerriero*).

<sup>261</sup>PAYEN J. C., *Une Poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland*, in "Olifant", vol.6, n. 3 & 4 Spring & Summer 1979, pp. 226-236.

qualcosa di più preciso: “le poème dit la *joie de tuer* par un énoncé frémissant qui unit dans *une liturgie du génocide* les actants de la Chanson, le poète qui décrit leurs massacres et l’auditoire qui se réjouit d’écouter le jongleur faire l’apologie de la brutalité mortelle”<sup>262</sup>. Questo sentimento di gioia estatica nell’atto di uccidere è strettamente collegato alla mentalità cristiana, a una teologia che idealizza il concetto di martirio e che predica una particolare visione della guerra: il *bellum iustum*<sup>263</sup>. Secondo questa interpretazione l’azione bellica non sempre è peccato, ma può anzi essere strumento chiave per la diffusione della cristianità come ha dimostrato la sua applicazione continua all’interno dell’ideologia di crociata. Una situazione questa che Barbara Ehrenreich ha efficacemente osservato come “the remarkable merger of religion and militarization which took place in the Middle Ages”<sup>264</sup> determinando al contempo una “militarization of the church and a “sacralization of war”” (p. 167, qui la Ehrenreich accenna alla nota osservazione di Philippe Contamine sulla sacralizzazione della guerra). Questa mentalità fu condivisa dal cistercense Bernardo di Chiaravalle nel molto ben conosciuto *De laudae novae militiae ad Milites Templi* (1128 ca), opera in sintonia con l’ideologia di lotta agli infedeli della Seconda Crociata (intrapresa tra 1147 e 1150 contro i mussulmani della Terra Santa e dichiarata da papa Eugenio III), il monaco arriva a sostenere che uccidere un miscredente non avrebbe comportato peccato di omicidio in simili circostanze, ma si sarebbe bensì trattato di ‘malicidio’ per il quale i cavalieri non si sarebbero macchiati di peccato capitale.

Quest’ideologia non è ancora così radicale per i cavalieri delle *chansons de geste*, i quali riconoscono delle qualità ai propri avversari saraceni, pur restando inamovibili nell’impossibilità di conciliare le due fedi, in quanto quella in Maometto è ritenuta irrimediabilmente traviata e immancabilmente nel torto. Come i protagonisti dei romanzi, anche gli eroi delle canzoni sono sensibili al fascino della battaglia, al punto che persino nell’arcivescovo Turpino della *Chanson de Roland* è individuabile una certa fascinazione per la “*beauté de la bataille*”<sup>265</sup>. Il personaggio di Turpino può essere preso come simbolo

---

<sup>262</sup> PAYEN J. C., *Op. Cit.*, p. 226. Corsivi miei.

<sup>263</sup> Riferimenti all’argomento si trovano, ad esempio, anche nella *Summa theologiae* di Tommaso d’Aquino il quale cita la teoria della guerra giusta (che prevede la soddisfazione di tre principi per essere ritenuta tale: *auctoritas principis*, una causa giusta e *intentio bellantium recta*) basandosi sull’autorità di Agostino, il quale ne enunciava il concetto nelle *Quaestiones in heptateuchum VI*.

<sup>264</sup> EHRENREICH B., *Blood Rites*, Virago Press, London 1998, p. 167.

<sup>265</sup> PAYEN J. C., *Op. Cit.*, p. 229.

dell'alto clero favorevole alle azioni belliche per la difesa e la diffusione del messaggio cristiano, quelli che saranno poi i ferventi promotori e sostenitori delle Crociate. La relazione tra religione, fede e volontà di combattere è molto solida, infatti traspare in maniera cristallina in questo passo della canzone:

Pur Deus vos pri que ne seiez fruiant,  
Que nuls prozdom malvaisement n'en chant;  
Asez est mielz que moerjum cumbatant.  
Pramis nus est: fin prendrum a itant,  
Ultre cest jurn ne serum plus vivant;  
*Mais d'une chose vos soi jo ben guarant:*  
*Seint pareïs vos est abandunant,*<sup>266</sup> (*Chanson de Roland*, vv. 1516-1522)

[Per Dio vi prego: alla fuga non datevi! / che nessun bravo a scherno poi ne canti. / Meglio è che noi combattendo moriamo, / poiché già scritto è che presto finiamo: / noi non vivremo dopo questa giornata; / ma d'una cosa vi posso assicurare: / s'apre per voi il Paradiso santo.<sup>267</sup>]

nel quale i cavalieri vengono incoraggiati in nome di Dio e viene promesso loro un filo diretto con il Paradiso, nonostante siano nel bel mezzo di una battaglia in cui dovranno inevitabilmente porre fine alla vita di altri esseri umani, ma se ciò sarà fatto in nome del Dio cristiano essi non avranno nulla da temere. Un altro messaggio che emerge da questi pochi versi è quello che permette di dedurre come per un cavaliere sia di gran lunga preferibile morire combattendo piuttosto che ritirarsi nello scherno come dei codardi, e su questo punto si tornerà in seguito.

Una suggestione altrettanto efficace si trova in un'altra *chanson de geste* della seconda metà del XII secolo, dove in un singolo verso si suggerisce quella che doveva essere la visione cristiana della guerra, ossia quella che interpreta la morte in battaglia al servizio della fede e dell'imperatore designato dalla volontà divina come un martirio:

Cil ferunt en l'estor le grant *martire*.<sup>268</sup> (*Girart de Roussillon*, v. 2353)  
[Quale martirio provocheranno in battaglia!<sup>269</sup>]

---

<sup>266</sup> Corsivo mio.

<sup>267</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>268</sup> Corsivo mio.

<sup>269</sup> Traduzione mia.



Nella mentalità cristiana è impossibile non notare la faticosa convivenza di agonia ed estasi, non soltanto nel racconto del martirio di Santa Teresa d'Avila, ma anche nell'approccio scelto durante le Crociate, quando violenza e fede si presentarono spesso riconciliate. È allora possibile per un'opera che rispecchi sotto diversi aspetti questa mentalità, come è la *Chanson de Roland*, trasmettere la bellezza del combattere, o meglio la sensazione di felicità marziale che galvanizzava i cavalieri. “Se battre est une fête” osserva Payen, e aggiunge puntualmente che “s’armer est déjà se parer pour une festivité triomphale” (p. 229). In fondo la stessa descrizione della battaglia, specie nei suoi istanti iniziali ha caratteristiche che la rendono assimilabile alla festa, allo spettacolo, “le choc est une spectacle immense et coloré”, continua Payen (p. 231). L’immaginario dello spettacolo viene veicolato servendosi di espedienti retorici, come quello dell’*amplificatio* iperbolica dei colpi e della loro quantità, o appoggiandosi alla sfera della dismisura, dell’esagerazione in modo da presentare la battaglia come una vera e propria inebriante festa dei sensi. Il paesaggio, come dimostrato nel capitolo precedente, è carico di colori vivaci e di contrasti che ne fanno un *topos* universale.

Payen nel suo articolo prosegue intessendo un collegamento tra l’immaginario della luminosità e quello della festività, come del resto è emerso ampiamente nel corso del capitolo precedente. Si può osservare come alcuni elementi veicolati da grande evidenza visiva di certi passi descrittivi di accampamenti, di eserciti radunati, di panoramiche di tornei permettano di associare la luminosità, i colori molto vivaci (è impossibile non notare una certa insistenza sulla policromia) al registro della festa, della feria, in poche parole al tempo festivo, qualcosa che si differenzia dal tempo ordinario. La vicinanza con il registro della festa concede di mettere in risalto il sentimento, tipicamente medievale, dell’allegria marziale, di giubilo guerriero reso con l’ausilio del registro della ‘guerra-festa’, il quale attinge a piene mani dalle rappresentazioni delle feste. Si prenda in considerazione ad esempio l’apertura del romanzo di Renaut de Beaujeu *Il bel cavaliere sconosciuto*:

Quant i fu la cors asanblee,  
La veïsiés grant *joie*<sup>270</sup> faire,

---

<sup>270</sup> Corsivo mio.

As jogleors vieles traire,

Harpes soner et estiver,

As canteors cançons canter.

Li canteor metent lor cures

En dire beles aventures. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 20-26)

[Una volta riunita la corte, / avreste là assistito ad una gran festa, / i giullari suonare le viole, / l'arpa e le musette, / i cantori intonare canzoni, / intenti / a narrare belle avventure.<sup>271</sup>]

Grazie a questo breve estratto è possibile mettere ora in evidenza l'uso dell'espressione formulare *la veïssiez* già analizzata in precedenza nel corso di questo lavoro e di notare come qui essa introduca un contesto gioioso e festoso molto simile alle descrizioni ammaliante e luminose degli eserciti schierati. Il registro della festa – in questo caso si tratta di una festa della corte riunita con suonatori, cantori e giullari – permette di percepire il legame tra festa a corte e racconto di imprese, di avventure che è alla base di questo tipo di letteratura. Tra gli stratagemmi stilistici che veicolano questo tipo di immagini spicca senza ombra di dubbio proprio quello dell'espressione deittica *la veïssiez*, dato che servendosi di questa l'autore può spingere i suoi lettori a farsi un'immagine visiva efficace di quanto viene elencato, una visuale complessiva del campo o dell'accampamento, come si è cercato di mettere in evidenza nel capitolo precedente.

Sempre nello stesso romanzo, ma stavolta verso la sua conclusione si incontra un verso che da solo potrebbe essere preso come icastica epigrafe di questo intero discorso:

Foire sanblast, ce vos fust vis;

[avreste creduto di trovarvi in un giorno di fiera<sup>272</sup>]

La somiglianza del tempo della festa con le giornate dense e violente dei tornei, con la bellezza colorata delle armate schierate in una radiosa giornata di primavera o dei loro accampamenti doveva essere immediata per il narratore medievale, e di conseguenza anche per il suo pubblico. La felicità marziale può essere resa infatti attraverso il lessico del *plazer* ed essere anche al tempo stesso accompagnata dalla contemplazione del campo di battaglia disseminato di cadaveri, proprio come si è visto accadere nel componimento

---

<sup>271</sup> Traduzione di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

in lingua provenzale *Be-m platz lo gais temps de pascor*. Si attua quindi una contrapposizione ambigua tra il dinamismo euforico connotato tra energetici impulsi vitali tipico della felicità guerriera e una nera pulsione di morte che fa assumere a certi combattimenti o luoghi di combattimento i connotati del sacrificio. Positivo e negativo sono due aspetti che convivono nella rappresentazione della battaglia e si trascineranno fino all'età moderna nella guerra dei materiali e delle nuove tecnologiche sempre più spersonalizzanti, ma per i combattenti la carica di fascinazione per la dea nera della guerra rimarrà, e anzi sembrerà aumentare la connotazione erotico-sessuale dell'atto bellico.

Sono frequenti anche le descrizioni di feste a corte, di banchetti dove i cavalieri vantano le proprie imprese e predicono le proprie gesta nelle prossime battaglie. I piaceri del banchetto, specie nella letteratura norrena e anglosassone, dove esso era il luogo dedicato alle millanterie delle proprie imprese, alle risse, al ricordo delle proprie gesta e di quelle dei compagni. I compagni con cui si dividevano le panche delle sale dei banchetti erano gli stessi con cui si combatteva fianco a fianco. I guerrieri continuavano a sedere ad una tavola bandita con bicchieri colmi di bevande anche nell'aldilà norreno, nelle sale della Valhalla dove i morti non facevano altro che combattersi a vicenda durante il giorno per poi rientrare in una grande sala al calare della sera per festeggiare uno accanto all'altro e ricordare le proprie imprese. I compagni di bevute sono i fratelli d'arme, così nel *Beowulf* dove gli uomini sono riuniti a banchetto quando la testa mozza di Grendel viene mostrata, nella *battaglia di Maldon* (frammento di un poema anglosassone della fine del XI secolo che racconta l'omonima battaglia avvenuta l'10 agosto 991)<sup>273</sup>, nel *Sir Gawain e il cavaliere verde* che si apre proprio con le festività di Natale e Capodanno organizzate alla corte di re Artù (vv. 20-150) e infine anche nei romanzi della tradizione cortese in francese antico si lascia ampio spazio a feste allestite

---

<sup>273</sup> Si veda ad esempio questa manciata di versi presenti nel poema che contiene tutti gli elementi chiave del momento di grande coesione che era il banchetto nei poemi anglosassoni "Ricordate / il tempo quando insieme si parlava seduti sulle panche, / e si beveva idromele, / e le nostre parole erano gonfie, sempre la guerra sulle / nostre bocche" citato in CARDINI F., *Alle radici della cavalleria medievale*, La nuova Italia, Scandicci 1997, p. 107. Questa peculiare visione del banchetto nella poesia anglosassone lascerà traccia, ad esempio, ne *Lo Hobbit* (1937) di J. R. R. Tolkien, il che non deve stupire essendo l'autore egli stesso un filologo di professione, in particolare nel lungo banchetto iniziale dove si riuniscono tutti i componenti che andranno ad intraprendere insieme la lunga avventura verso Erebor di cui consiste il libro, cfr. TOLKIEN J. R. R., *Lo Hobbit*, Adelphi, Milano 1989, pp. 19-27. Per approfondire l'argomento cfr. SHIPPEY T., *J. R. R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, Genova 2005.

alla corte di re Artù riunita, come si legge nell'*Yvain*<sup>274</sup> di Chrétien de Troyes e ne *Il bel cavaliere sconosciuto* di Renaut Beaujeu. I banchetti rappresentati spesso trasmettono molto efficacemente il grande piacere che derivava dai commensali dalla gioia di stare insieme, le vanterie e i racconti di avventure erano tutti pretesti per mantenere allegra l'atmosfera tra compagni e si respira un'aria di gradevole convivialità e semplice felicità. L'ambiente medievale era senza ombra dubbio completamente immerso nella mentalità bellica, ma ciò non impediva la convivenza di questa con il grande piacere del condividere con i propri pari del buon cibo e delle ottime bevande, anche in questi casi senza proibirsi alcun eccesso. Si facevano grandi bevute e grandi mangiate, si parlava a lungo, i cantori raccontavano mirabolanti avventure, le dame sorridevano allegre rivolgendo dolci sguardi ai cavalieri che ritenevano i migliori. Era a tutti gli effetti una vita di società dove la dimensione della festa giocava un importante ruolo di agente aggregante, in particolare di quella che era l'élite guerriera che poteva sperimentare in quei momenti giovali la coesione e il senso di unità che poi avrebbe sperato di ritrovare sul campo di battaglia.

Quella della 'guerra-festa' non è una categoria esclusiva della mentalità bellica medievale, ma bensì è una dimensione molto antica che comprende quella della festa crudele che si inserisce in una zona liminare a quella della sfera del sacrificio, e più precisamente del tempo del sacro. Anche nella guerra, come nel sacrificio, vi è una precisa ritualità, che giunti all'altezza di questo capitolo dovrebbe ormai essere stata messa ben in chiaro da quelli che lo hanno preceduto, si pensi ad esempi alla sequenza ben precisa, in perfetta sintonia e armonica che era necessaria per mettere in atto un'efficace carica a fondo, aspetto che la assimila alla ritualità ritmica e stagionale delle feste religiose e popolari, avvicinandola al tempo del sacrificio dove tutto aveva una precisa ragione: a partire dall'esibizione di colori accesi, dall'uso di suoni ripetitivi e di urla liberatorie, tutti aspetti che non trovano posto nel tempo dell'ordinario.

Dopo le sue osservazioni preliminari condotte sulla *Chanson de Roland* Payen si avvia verso una conclusione ribadendo che la violenza può essere intesa a tutti gli effetti come una grande festa, o meglio come una tripla festa in quanto:

---

<sup>274</sup> Nel quale l'azione principale prende avvio proprio quando Yvain si allontana dal resto della corte riunita per un grande torneo per raggiungere in completa solitudine la foresta dove avrà luogo la sua erranza ferale, la quale è possibile proprio grazie al suo essersi isolato dalla civiltà e dalla razionalità incarnate dalla corte arturiana.

- I. Festa dell'azione: che culmina nella morte e nell'apoteosi degli eroi;
- II. Festa della creazione: per il poeta e attraverso il poeta;
- III. Festa della diffusione: per i cavalieri in ascolto che rivivono le glorie dei paladini.<sup>275</sup>

Sono tutti questi elementi che concorrono a dare forma all'immagine della guerra come orgia sacra, evento in cui le norme sociali vengono congelate e ogni azione sembra non essere sottoposta a nessuna conseguenza se non a quelle che ha nell'immediato presente, in cui la trasgressione rimane impunita, che sembra avere qualcosa in comune persino con i bacchanali dionisiaci dove ubriachezza, danze disinibite e suoni ritmici portavano a una comunione estatica con il divino. Contribuisce a questo aspetto anche l'aspetto estetico del combattimento, la bellezza dei movimenti di guerrieri e cavalieri che a tratti sembrano ingaggiare tra loro non sfida mortali ma studiati passi di danza. Dopotutto la danza è stata a lungo parte integrante dell'arte guerriera, la si ritrova nei bassorilievi aztechi, nella danza pirrica dell'antichità greca che doveva essere eseguita con le armi indossate, nella tradizione cinese, e in fondo è stata a lungo rappresentata con grazia, poesia e tragicità proprio come fosse terribilmente piacevole e ammaliante come una leggiadra danza. Sarebbe superficiale negare il fascino del combattimento, delle armi lucenti, degli eroi che scelgono di morire giovani in cambio di una manciata di gloria, dell'eleganza dei movimenti quasi allo specchio di due cavalieri impegnati in un duello. In fondo "fra tutti gli spettacoli, quelli che nei tempi antichi gli artisti hanno rappresentato con maggior cura sono i combattimenti"<sup>276</sup> e forse sarebbe il caso di aggiungere anche con maggiore piacere e poesia.

### 3.2.1 La bellezza della battaglia e la "joie"

Huimés orrez bataille enluminee,  
 Et chançon fiere, s'ele est bien escoutee.  
 Par juleor ne fu meillor chantee.

En Aleschans ot merueilleus hustin. (*Aliscans*, vv. 5447-5450)

<sup>275</sup> PAYEN J. C., *Op. Cit.*, p. 231. La traduzione (non letterale) dal francese è mia.

<sup>276</sup> BOUTHUL G., *Op. Cit.*, p. 354.

[Ora ascolterete, se ascolterete con attenzione, il racconto di una splendida battaglia, una canzone meravigliosa. Mai cantore ne ha cantata una migliore. // In *Aliscans* e nella meravigliosa *Hustin*.<sup>277</sup>]

Da questi pochi versi dalla canzone di gesta della fine del XII secolo *Aliscans* è possibile dedurre una grossa fetta della mentalità bellica medievale: la canzone è degna di essere cantata perché racconta di una battaglia meravigliosa. E una bella battaglia è un ottimo argomento per una *chanson de geste* perché è proprio ciò che il pubblico con ogni probabilità voleva ascoltare, vi doveva essere un profondo piacere nell'ascoltare il racconto di nobili gesta e imprese straordinarie.

La rappresentazione della battaglia nella letteratura antico francese lascia largamente spazio ad apprezzamenti sulla bellezza della battaglia. Ciò è dimostrabile ad esempio prendendo in esame i vari aggettivi che nelle canzoni di gesta e nei romanzi accompagnano i sostantivi per 'battaglia'. Dopo averli passati rapidamente in rassegna sarà possibile osservare come ad emergere non sia il lato strettamente legato all'esperienza tragica del lutto (ad esempio l'aggettivo *mortel*), ma piuttosto l'aspetto di grandiosità e insieme meraviglia del combattimento.

Per quanto riguarda il sostantivo *bataille*:

- Nel *Gormont et Isembart* compaiono gli aggettivi: *grant* (a indicare le dimensioni notevoli dello scontro); *esbaldie* (che si può rendere con "energica"); *communel* (nel senso di scontro complessivo, totale, a cui non è possibile sottrarsi);
- Nella *Chanson de Roland* esso è accompagnato da: *gente* (al v. 1247 che sia Bensi sia Lo Cascio scelgono di tradurre assai significativamente con l'aggettivo italiano "bella", nelle parole di Oliviero quindi viene messa in evidenza la bellezza della battaglia); *merveilluse e cumune*<sup>278</sup>; *aduree* (nel senso di "ostinata"); *merveilluse e pesant* (2 occorrenze); *forte e aduree*; *merveilluse e grant*; *dure e afichee*;
- Nella *Chanson de Guillaume* compare: *grant*, e lo stesso vale per la breve canzone di gesta *Prise d'Orange*;
- Nell'*Entrée d'Espagne* si ha: *straine* (nel senso di terribile, particolarmente cruenta);

---

<sup>277</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di A. e J. Subrenat, Champion, Paris 2007.

<sup>278</sup> Si sceglie in questa esposizione di riportare in coordinazione così come si presentano nel testo gli aggettivi che gli autori scelgono di utilizzare in coppie polisindetiche oppure coordinate per asindeto.

- Nel *Raoul de Cambrai* ritorna la combinazione di meraviglioso e luttuoso: *merveilleuse et plaigniere*;
- In *Aliscans* prevalgono: *orrible; enluminee; grande et aduree*;
- In *Aspremont*: ritorna *strange* (sempre con il significato di terribile, ferale); *rengiee et serree* (coppia che sposta invece l'attenzione sulla compattezza delle schiere, aspetto fondamentale analizzato nel primo capitolo);
- La canzone di gesta *Fierabras* è quella in cui si rileva il maggiore grado di uso di aggettivi per accompagnare questo sostantivo: *grant* (con ben 6 occorrenze); *pesant* (2 occorrenze); *fort* (3 occorrenze); *fieri*;
- Questo aspetto è molto meno diffuso nei romanzi: nel *Roman de Thèbes* si incontrano *joustee* e *aduree*, mentre nel *Roman de Troie* prevalgono *granz* e *aïree*. Per quanto riguarda invece le opere di Chrétien de Troyes sembra che questo non sia tra gli espedienti scelti dal poeta, compare soltanto nel *Lancelot* al v. 2714: *molt fiere bataille*.

La situazione per il sinonimo *estor* è molto simile:

- Nella *Prise d'Orange* compare accompagnato da: *pesant*;
- Nell'*Entrée d'Espagne* si hanno degli aggettivi coordinati per asindeto come *gran, fiers et desmesurés* e un prevalere di *grant*;
- Nel *Raoul de Cambrai* si hanno: *fier et pesant; fort et dure et espois; pesant*;
- In *Aliscans*: *fier; merveillos et mortax* (combinazione di aggettivi particolarmente efficace);
- In *Aspremont* è accompagnato da: *fier* (in tre casi); *granz* (3 occorrenze); *pesant*; *granz et merveillos; merveillox et fier*;
- Nella canzone *Fierabras* rimane anche in questo caso alto il tasso di aggettivi impiegati: *mortez* (3 occorrenze); *fort* (3 occorrenze); *pesant*;
- Nel *Girart de Roussillon* si incontra: *fort, fers e campaus*;
- Anche in questo la concentrazione nei romanzi è di gran lunga minore, nel *Roman d'Alexandre* si ha un aggettivo come *communal*, nel *Lancelot* di Chrétien – di nuovo l'unico dei suoi romanzi – compare *grant*, mentre diverso è il caso del *Roman de Troie* dove vi è una certa abbondanza di questi aggettivi tra cui: *fier; grant; mortel; dur; merveillos*.

Nel caso del sostantivo *meslee*:

- Nel *Raoul de Cambrai*: *dure*;
- In *Fierabras* compare accompagnato dagli aggettivi: *forte*; *grant*; dalla combinazione *laide, gente et bele* (in cui ricompare l'uso dell'aggettivo *gente* in relazione a un episodio bellico e in aggiunta in relazione con *bele*, quindi la connotazione del sostantivo in questo caso ne esce decisamente positiva);
- E tra i romanzi il sostantivo è accompagnato da aggettivi in particolare nel *Roman de Troie*: *granz*; *dure*.

Infine per quanto riguarda il termine *caple*:

- Nella *Chanson de Roland* compare accompagnato da una caratterizzazione particolarmente luttuosa: *dulurus e pesmes* (“dolorosa e tremenda”);
- Nella *Chanson de Guillaume* invece si ha un più generico *dur*;
- In *Aspremont* ritorna l'aggettivo *fier*;
- In *Fierabras* di nuovo vi è una rilevante quantità di aggettivi: *pesant*; *fier*; *felon*;
- E dei romanzi soltanto ne *Il bel cavaliere sconosciuto* si sono rilevate delle evidenze in questo senso: *fiere*; *grant*.

È subito evidente, anche dando una semplice scorsa veloce ai dati esposti, che tra gli aggettivi estratti dal *corpus* di testi a prevalere è l'aggettivo *grant* che in ben 20 casi accompagna un sostantivo che veicola il significato di ‘battaglia / scontro / combattimento’. Questo aggettivo presenta la possibilità di diverse sfumature di interpretazioni, può trasmettere varie sfaccettature di percezione della battaglia:

- può indicare un grande dispiegamento di forze, di effettivi;
- oppure la richiesta di un grande dispendio energetico, un enorme fatica;
- veicola infine innegabilmente anche un senso di ammirazione e maestosità.

Più grande sarà la battaglia più significativa ed eroica sarà ogni azione, vittoriosa o meno, compiuta in essa, ogni singolo gesto sarà degno di essere raccontato.

Un altro aggettivo che con il suo grado di occorrenze potrebbe fare concorrenza a quello appena analizzato è *fier*, il quale contribuisce a costruire l'aura gloriosa che circonda alcuni scontri rendendo l'azione degna di essere tramandata in una canzone. La battaglia doveva invero essere proprio ‘fiera’ di modo che i cavalieri che vi combattevano potessero costruire la propria reputazione di uomini valorosi che li avrebbe preceduti, ad esempio, in ogni torneo al quale avessero deciso di prendere parte.



Altri aggettivi che hanno dimostrato una certa rilevanza e ricorrenza sono: *pesant*, *fort* e *dur*, i quali presentano il sostantivo che li accompagna mettendone in risalto la grande dissipazione di energie che doveva richiedere. Molto frequenti sono anche le coppie di aggettivi coordinati per polisindeto (*e/et*) o per asindeto tra cui spiccano come particolarmente icastici quelli che prevedono la [*merveillous* + aggettivo] di cui si è già parlato nel precedente capitolo.

Il racconto di guerra in fin dei conti ha da sempre affascinato l'uomo, se si prende l'*Illiade* come archetipo di tutte le narrazioni occidentali è facile immaginare quanto indietro nel tempo vada fatto risalire questo perturbante piacere della narrazione dettagliata del fatto bellico. Ma alcuni autori si spingono un po' più in là osservando che vi era piacere, *joie*, anche nei combattimenti stessi. Gli uomini che assieme ai loro insostituibili compagni danzavano pericolosamente vicini alla morte provavano una forma estatica, quasi allucinata, di *joie*, forti della loro unione, assetati di gloria e ricchezze, disgustati dal pensiero di una vita sedentaria, per i quali la guerra era l'espressione più assoluta e alta della vita, in cui gli esseri umani potevano farsi beffe del dono divino della mortalità. Già Ammiano Marcellino riferendosi al popolo degli Alani notava in loro un certo piacere nel condurre le pratiche belliche:

(...) *Utque hominibus quietis et placidis otium est voluptabile, ita illos pericula iuvant et bella. Iudicatur ibi beatus qui in proelio profuderit animam, senescentes et fortuitis mortibus mundo digressos et degeneres et ignavos conviciis atrocibus insectantur, nec quicquam est quod elatius iactent quam homine quolibet occiso (...)* (Ammiani Marcellini, *Res gestae*, XXXI, 2, 22).<sup>279</sup>

[...] Quel piacere che gli uomini tranquilli e quieti trovano nel riposo, essi lo trovano nel rischio e nella guerra. È giudicato fortunato, tra loro, chi muore in combattimento, mentre chi muore di vecchiaia o di morte accidentale è un degenerare, un vile. L'uccidere un uomo è gesto per il quale non bastano le lodi (...).<sup>280</sup>

Anche Guillaume d'Orange, protagonista tra le altre anche della breve canzone di gesta *Prise d'Orange*, dà voce a un vivace sentimento di fastidio per l'inattività, per la

---

<sup>279</sup> Corsivi miei.

<sup>280</sup> In CARDINI F., *Alle radici della cavalleria medievale*, La nuova Italia, Scandicci 1997, p. 89.

stasi che rispecchia quello che Ammiano Marcellino attribuiva agli Alani. A parlare è proprio Guillaume:

*Que trop me nuist ici a sejourner!*<sup>281</sup>

Ensement somes ça dedenz enserré

Comme li hom qui est enprisonné. (*Prise d'Orange*, vv. 67-69)

[Poiché rimanere qui inattivo mi nuoce molto! / Siamo rinchiusi all'interno di questa cittadella / come un uomo che sia prigioniero.<sup>282</sup>]

E poi di nuovo poco più sotto:

Des or m'anue le sejourner ceanz

*Quant ge ne puis prover mon hardement!*<sup>283</sup> (*Prise d'Orange*, vv. 99-100)

[Mi è ormai insopportabile il rimanere all'interno [della cittadella] / poiché non posso provare il mio valore.<sup>284</sup>]

La canzone di gesta *Fierabras* propone anch'essa un accento esplicito sulla *joie* del battersi:

Moult ont mené grant *joie*<sup>285</sup> quant se vont ajoustant. (*Fierabras*, v. 5742)

[Di gran gioia fanno mostra, quando vengono alle prese.<sup>286</sup>]

Da testi come questo non emerge soltanto il piacere che si traeva dal combattere e il desiderio costante di dimostrare il proprio valore, ma si può intuire anche quella che doveva essere la percezione di un forte sentimento di invincibilità che è rimasto nei secoli come caratteristica del combattente trovando spazio finanche nell'ambito della guerra moderna. Tali sensazioni dovevano essere comuni tra compagni – tra gli uomini di uno stesso plotone, di uno stesso reggimento o di una stessa schiera, partecipanti di una stessa carica di cavalleria – e dovevano essere corroborati proprio dal fatto di affrontare insieme le medesime situazioni. All'interno di dinamiche di gruppo è più probabile la

---

<sup>281</sup> Corsivo mio.

<sup>282</sup> Traduzione mia.

<sup>283</sup> Corsivo mio.

<sup>284</sup> Traduzione mia.

<sup>285</sup> Corsivo mio.

<sup>286</sup> Traduzione mia.

fomentazione vicendevole di istinti aggressivi, è nelle folle, sostiene Bouthoul, che ha origine il “senso della festa” che lo studioso definisce come “lo stato d’animo convenzionale e dell’allucinazione della partecipazione”<sup>287</sup>. A sostegno delle proprie osservazioni il sociologo fa brevemente cenno a delle ricerche commissionate dall’Unesco durante gli anni 1947-1948 che hanno riportato tra i propri risultati come per la maggioranza degli uomini la guerra sia “una specie di gigantesca festa, di divertimento ambivalente, cioè allo stesso tempo rallegrante e sinistro, che esalta e che fa disperare e che niente fino a oggi è riuscito a sostituire”<sup>288</sup>.

### 3.2.2 Uomini in battaglia: codardi e coraggiosi

La tematica della *joie* incide su un aspetto che ricorre con grande regolarità nella narrativa eroica in lingua d’*oïl*. Si tratta della visione secondo la quale è di gran lunga preferibile morire da valorosi in battaglia piuttosto che comportarsi da vigliacchi cercando di evitarla. In breve un buon cavaliere non teme il sopraggiungere del nemico, ma anzi egli ne è lieto e attende il momento dello scontro con crescente impazienza, al contrario un pessimo combattente è colui che si lascia invadere dalla paura di fronte al pericolo comportandosi da codardo. L’ottimo cavaliere affronta l’avversario frontalmente, a viso scoperto, senza concedere terreno, invece il codardo cercherà diverse soluzioni per non battersi o tenterà di servirsi dell’astuzia e dell’inganno, oppure di armi da getto che permettono un confronto a distanza. Quella che intercorre tra coraggio e codardia è una distinzione molto netta che si gioca sulla linea della *joie* in quanto i cavalieri che non vedono l’ora di battersi lo fanno perché nel combattere provano piacere e soddisfazione personale. Il piacere di battersi è profondamente interconnesso con il desiderio di gloria, di fama, in poche parole i guerrieri aspirano a quella gloriosa fama di eternità che fece propendere Achille per una vita breve ma che gli avrebbe assicurato il *kléos* (κλέος), ossia la fama immortale conferita dalla narrazione poetica delle gesta eroiche. Questo desiderio di gloria si vede bene anche nell’ardore di andare all’assalto e nell’impaziente desiderio di battersi del giovane Cligès nell’omonimo romanzo di Chrétien de Troyes:

---

<sup>287</sup> BOUTHOU L G., *Op. Cit.*, p. 441.

<sup>288</sup> Ivi, p. 445.

Cligés, qui vialt aquerre los,

Vers aus s'esleisse eneslepas, (*Cligés*, vv. 3648-3649)

[Per desiderio di acquistare gloria, / subito si slancia verso di loro.<sup>289</sup>]

Cui li cuers de bataille esprant,

Et molt la desirre et covoite; (*Cligés*, vv. 4006-4007)

[infiammato dalla battaglia / che desidera ardentemente.<sup>290</sup>]

È curioso notare che le espressioni che riportano questa dimensione di lontananza tra prodi e codardi sono abbastanza regolari nei testi, in particolare nelle *chansons*. Si elencano di seguito alcuni esempi di questa tipologia di espressione in modo da mettere in risalto la ricorrenza di queste immagini e l'insistenza dei cantori su questo aspetto della psicologia guerriera.

A parlare è Orlando:

Mielz voeill murir que hunte nus seit retraite. (*Chanson de Roland*, v. 1701)

[Meglio che infamia la morte voglio avere.<sup>291</sup>]

E un paio di centinaia di versi dopo si incontra un commento che veicola il medesimo messaggio:

Mais tut seit fel cher ne se vende primes! (*Chanson de Roland*, v. 1924)

[Però chi venderci non saprà caro, è un vile!<sup>292</sup>]

Verso la conclusione del poema si incontrano una serie di versi dai quali emergono con prepotenza il sentimento di impazienza, di attesa trepidante per lo scontro e la volontà di morire piuttosto che comportarsi con codardia:

Ja por murir ne guerpirunt bataille (*Chanson de Roland*, v. 3041)

[e anche a morire non lasceran di battersi!]

---

<sup>289</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>292</sup> *Ibidem*, come tutte le altre traduzioni dalla medesima opera presenti in questa pagina e nella seguente.

Einz i murat que cuardise i facet. (*Chanson de Roland*, v. 3043)

[Vorrà morire prima di essere codardo.]

Ja pur murir cil n'erent recreanz. (*Chanson de Roland*, v. 3048)

[Anche a morire, mai non si arrenderanno.]

Pluis sunt muntez, la bataille demandent; (*Chanson de Roland*, v. 3091)

[Appena in sella, la battaglia domandano!]

Chiaramente non si tratta di un motivo esclusivo della *Chanson de Roland*, ma compare anche in altri dei testi presi in esame, ad esempio:

Car as cowarz tremblout la bouele,

E les vassals s'afichouent es seles

E as destres abrivez de Chastele. (*Chanson de Guillaume*, vv. 2787-2789)

[Perché ai codardi tremavan le budella, / mentre i prodi si fissavan sulle selle / e sui focosi cavalli di Castiglia.<sup>293</sup>]

A chief de tor se panse q'il fesoit vilanie

Qant celi vault fuür c'onques non fu füie. (*Entrée d'Espagne*, vv. 15150-15151)

[Alla fine pensò però che si sarebbe comportato ignobilmente / volendo evitare colei che mai fu evitata.<sup>294</sup>]

Quest'ultimo piccolo estratto dall'*Entrée d'Espagne* è particolarmente significativo dato che apre al lettore un tenue scorcio sul rapporto dell'uomo medievale con la morte, era una relazione molto intima e naturale, la morte era parte della vita quotidiana e non era percepita come un'esperienza traumatica e straordinaria, infatti sarebbe stato malsano il pensiero di scampare qualcosa che accumuna tutti gli uomini. Anche per questo motivo il buon cavaliere medievale non avrebbe dovuto provare timore di fronte alla possibilità di cadere in battaglia, prima di tutto poiché in quanto cristiano ciò avrebbe significato obbedire al volere divino ed essere morti proteggendo i più deboli e la fede. E in secondo luogo poiché il valore di un guerriero veniva misurato anche in base al suo sangue freddo di fronte alla morte, ossia la saldezza dei suoi nervi nell'attesa

---

<sup>293</sup> Traduzione di A. Fassò, Pratiche, Torino 1995.

<sup>294</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

di muoversi verso lo scontro. Inoltre rimanere sempre coinvolti nell'azione era l'unico modo per difendere la propria reputazione e guadagnare la gloria e magari un posto nei racconti dei cantori, dato che

Que por neant fet la bonté

Qui vialt qu'ele ne soit seüe. (*Yvain ou le chevalier au lion*, vv. 4280-4281)

[poiché non tiene in alcun conto il proprio valore colui che vuole che resti sconosciuto.<sup>295</sup>]

E rischiare la propria vita in sempre nuove imprese era un modo sicuro per nutrire la propria fama, soltanto i codardi non avrebbero provato gioia a una simile prospettiva, come molto incisivamente riporta questo estratto dal *Raoul de Cambrai*:

Les os se voient, molt se vont redoutant;

d'ambe deus pars se vont reconissant.

*Tuit li coart vont de pour tramblant,*

*Et li hardi s'en vont resbaudissant.*<sup>296</sup> (*Raoul de Cambrai*, vv. 2219-2222)

[Le armate si osservavano, da entrambe le parti sale la paura / si riconoscono reciprocamente. / Tutti i codardi tremavano di terrore, / e i prodi invece gioivano.<sup>297</sup>]

Dopo la lettura di questi passi è possibile dedurre che l'impazienza di battersi e la gioia dell'imminente scontro erano le sensazioni di gran lunga preferibili tra i cavalieri, sono quelle che vengono elogiate nelle canzoni, mentre agli antipodi è il lusso di provare paura. La stigmatizzazione della viltà che affiora nei momenti di pericolo è un *motif* diffuso anche nella poesia anglosassone dove con ogni probabilità adotta uno statuto di ancora maggiore rilevanza rispetto a quella che ottiene nel mondo romanzo. Di certo in questo la narrativa si va discostando da quella che doveva essere la realtà storica effettiva, eppure dalla lettura dei testi presi in esame si ricava che la guerra era anche concepita come una forma di divertimento, e che anzi l'aspetto ludico-sportivo era decisamente primario nella concezione bellica medievale.

---

<sup>295</sup> Traduzione di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2016.

<sup>296</sup> Corsivi miei.

<sup>297</sup> Traduzione mia.

### 3. 3 LA GUERRA COME DIVERTIMENTO E LA PRATICA LUDICO-SPORTIVA DEL TORNEO

Potrebbe sembrare che nel corso di queste pagine si sia perso per strada uno degli elementi che forse ancora al giorno d'oggi è uno dei più caratterizzanti nell'immediato immaginario medievale: il torneo. Esso infatti, come osserva Cardini in *Guerre di Primavera* (1992), fa subito pensare anche al lettore profano al mondo medievale e all'atmosfera della festa, forse ciò si deve anche a come è stato rappresentato nelle sue apparizioni cinematografiche<sup>298</sup>, rimane il fatto che esso è l'aspetto forse più celebre del Medioevo, anche se probabilmente nell'immaginario generale è connotato da quelle che saranno le sue caratteristiche soltanto in epoca più tarda, con un'enfasi sui duelli, le giostre, le musiche, il peso della partecipazione delle dame, mentre è forse meno nota la sua liminare vicinanza con il mondo guerriero.

Con il torneo si apre la possibilità di osservare un'ultima interpretazione della dimensione bellica, quella ludica e sportiva riservata solitamente ai cavalieri più giovani e ai valletti non ancora addobbati. La dimensione è quella della 'guerra-gioco' saldamente inserita nell'atmosfera da giorno di festa dei tornei, la quale permette di mettere in luce gli aspetti ludici della violenza accanto agli aspetti sportivi della guerra come divertimento che coinvolgeva intere corti e attirava partecipanti anche dalle nobiltà circostanti. Ma non era una festa soltanto per la nobiltà, un torneo, specie se di dimensioni considerevoli, attirava gli abitanti di ogni ordine e grado di tutti i dintorni che vi giungevano come falene attratte da una luce nella notte. Esso era un'occasione di guadagno per mercanti, armaioli, prostitute, saltimbanco e al tempo stesso era una grande opportunità per i cavalieri che dovevano ancora guadagnarsi la propria reputazione, che non avevano ancora avuto modo di mettersi alla prova con le armi, e infine era un grande bacile di possibilità di combinare un buon matrimonio, elemento fondamentale per la sopravvivenza di un cavaliere che altrimenti non era in possesso di terra e non poteva mai fermarsi a lungo in nessun posto, come magistralmente messo in evidenza da Georges Duby nel suo libro che segue passo dopo passo la formazione e la vita di un cavaliere<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> Cfr. la serie televisiva per ragazzi *Merlin* (2008-2012), la quale nei primi episodi presenta un perfetto allestimento stereotipato di torneo; ma anche il film d'animazione *Donkey Xote* (2007) in cui un grande torneo allestito con tende colorate, una per ogni cavaliere partecipante costituisce la parte finale.

<sup>299</sup> DUBY G., *Guglielmo il Maresciallo*, Laterza, Bari 1995.

La dimensione del torneo si situa ancora più solidamente di quella della battaglia all'interno della sfera del piacere, anche se i rischi che si correvano erano spesso davvero elevati. Ma prima di proseguire è bene cercare di inquadrare con maggiore precisione che cosa si intenda per torneo. Secondo quanto esposto da Balestrucci ne *La festa in armi* (2003) in un torneo convivono più forme di combattimento nello stesso tempo, inoltre l'autore si preoccupa di tracciare una netta separazione con la giostra, cioè con l'evento che probabilmente spadroneggia nell'immaginario medievale popolare attuale. Il torneo si svolge, a differenza della giostra, in uno spazio ampio e aperto che può arrivare ad includere un'area molto grande che preferibilmente contiene al suo interno degli ostacoli naturali, come ad esempio un piccolo bosco, un corso d'acqua o persino un piccolo villaggio. Si iniziano a incontrare delle descrizioni di tornei nelle fonti a partire dal XII secolo (anche se Jean Flori ritiene che essi siano comparsi intorno al XI secolo), mentre la giostra fa la sua comparsa intorno al Quattrocento e dal Cinquecento sarà presente anche la forma di sfida del duello. Sempre all'altezza del Quattrocento spopola un genere di scontro ludico che prende la sua ispirazione dai racconti di tornei presenti nei romanzi: il passo d'arme, fino ad arrivare ai complicati tornei a tema del Rinascimento. Il torneo nel corso del tempo si riduce a semplice dimostrazione di destrezza, a gioco equestre o rappresentazione drammatica, perdendo del tutto quelle che potevano essere state le sue propedeuticità belliche.

Il torneo era prima di tutto una forma di spettacolo e in quanto tale uno strumento di ostentazione del potere, in linea con il grande tema universale dello spettacolo come modalità di gestione delle masse. Anche Lorenzo il Magnifico<sup>300</sup> si servì dei tornei nella gestione del consenso della popolazione poiché erano occasioni perfette per la dimostrazione di un grande potere che serviva a mantenere l'ordine all'interno della città e ai suoi confini.

Per inserire il torneo nella giusta prospettiva è necessario porsi la stessa domanda che si pone Franco Cardini all'inizio del suo saggio *Note sul torneo*: “erano pure e semplici gare sportive, o avevano un effettivo valore sul piano dell'addestramento

---

<sup>300</sup> Si pensi all'incompiuto poemetto in ottave di Angelo Poliziano composto per celebrare la vittoria di Giuliano de' Medici in un torneo tenutosi a Firenze (piazza Santa Croce) il 29 gennaio 1475 organizzato per celebrare il riuscito accordo di pace mediato da Il Magnifico, quindi un'ostentazione del potere della Firenze medicea. Il testo incompiuto sono le *Stanze de Messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, meglio note semplicemente come le *Stanze per la giostra*.



militare dell'epoca?"<sup>301</sup>. È risaputo che il tipo di vita che conducevano i cavalieri richiedeva un'ottima forma fisica e di conseguenza un allenamento costante, ma non è possibile stabilire con certezza se i tornei costituissero parte integrante del regolare esercizio fisico, strategico ed equestre cavalleresco. L'allenamento fisico poteva essere coperto dalla pratica della caccia, enormemente diffusa e praticata, ma doveva essere necessario un peculiare addestramento equestre per padroneggiare la tecnica della carica a fondo. La caccia e il torneo hanno in comune più di un aspetto. Entrambi venivano concepiti come esperienze sportive, ma avevano anche funzione di *training* e soprattutto erano espressione di un privilegio sociale. Dallo studio dello storico francese Jean Flori, *Cavalieri e cavalleria del Medioevo* (1998), si deduce che secondo l'autore l'ideologia che sottostava ai tornei non era eguagliabile a quella della guerra, ossia la forma mentis con cui si affrontava il combattimento era ben lontana da quella che si sarebbe portata sul campo di battaglia, ma ad ogni modo si può sostenere che le tipologie di torneo fungessero come una vera e propria istruzione di base alla guerra, un luogo in cui testare manovre e tecniche prima del loro impiego in guerra. I tornei erano un modo per addestrare i giovani cavalieri, poiché doveva servire un impeccabile addestramento equestre per spingere un cavallo a tutta velocità contro un potenziale pericolo e per rimanere in sella al momento dell'impatto. Una soluzione per questo tipo di allenamento poteva essere l'esercizio della quintana, il quale permetteva al giovane di acquistare confidenza con la carica senza la pressione di altri cavalli e cavalieri intorno e chiaramente anche ad imparare a maneggiare la lancia con la destrezza necessaria dato che consisteva nel caricare in sella a lancia tesa. La quintana era in origine un palo sormontato da una tavola o da uno scudo che si evolve nel tempo fino a diventare una specie di manichino che veniva caricato dai cavalieri armati di lancia. In questo caso si tratta di un allenamento individuale e che trova conferma anche in diversi testi della letteratura d'*oïl*. Ad esempio viene praticato da Bernier all'inizio del *Raoul de Cambrai* e l'impatto viene descritto servendosi dei medesimi espedienti espressivi che l'autore impiega per uno scontro frontale in battaglia. La quintana viene prima descritta:

Une qintaine drecent la fors es preiz,  
de deus escus, de deus haubers safrez. (Raoul de Cambrai, vv. 431-432)

---

<sup>301</sup> In CARDINI F., *Guerre di primavera*, Le Lettere, Firenze 1992, p. 237.

[In lontananza, in mezzo ai prati eressero una quinta / costituita di due scudi e di due usberghi dorati.<sup>302</sup>]

E poco più sotto il giovane Bernier dà prova della sua abilità contro di essa:

Beraus le guie, B[erniers] fu desreez:  
en la quintaine fu si grans cox donez,  
ja par bastart mais si grant ne verrez  
quel es escus a ambedeus trouez  
et les haubers desmailliés et fauseiz;  
li uns des pex est fendus et troez  
qe tres parmi est li espiex passez.  
Il fait son tor, si s'en est retornez.  
D'ambesdeus pars est meruelles loez,  
de maintes dames veüs et esgardez (*Raoul de Cambrai*, vv. 438-447)

[Béraut lo condusse lì davanti, Bernier perse la ragione: / alla quintana vennero assestati dei colpi così violenti / che mai vedrete un bastardo colpire così forte / da spezzare in due gli scudi / e rompere e smagliare gli usberghi; / una delle due estremità talmente colpita e frantumata / che la lancia la attraversava. / Fece un giro su stesso e torna sui suoi passi. / Da entrambe le parti viene lodato / da molte dame viene guardato e ammirato.<sup>303</sup>]

E persino Rainouart nella canzone di gesta *Aliscans* si cimenta in questo esercizio di destrezza:

Et Renoart a hurté le destrier,  
L'escu embrace a loi de chevalier.  
En la quintaine fiert grant cop et plenier,  
Que en un mont a fet tot trebuchier. (*Aliscans*, vv. 8105-8108)

[E Rainouart spronò il destriero / imbraccia lo scudo alla maniera dei cavalieri. / assesta alla quintana un colpo di grande violenza / tale che la ribalta a terra in pezzi.<sup>304</sup>]

---

<sup>302</sup> Traduzione mia. Si noti che il palo della quintana è rappresentato come armato con pezzi di equipaggiamento reale.

<sup>303</sup> Traduzione mia.

<sup>304</sup> Traduzione mia.

Mentre in *Girart de Roussillon* vengono rappresentati dei giovani mentre si sfogano caricando delle quintane:

Li donzel vont burdir a la quintane

Aval soz la citat, lonc la fontane. (*Girart de Roussillon*, vv. 3400-3401)

[I giovani erano andati a giocare alla quintana / a valle ai piedi della città, vicino alla fontana.<sup>305</sup>]

E infine anche nell'*Entrée d'Espagne* i cavalieri più giovani, i figli dei nobili si svagano caricando una quintana e banchettando insieme:

Le duc por mi ces rue fait quintaine fermer:

Le fils des gentils home et de plus rices per

Li fait de jorn in jorn pezier et baorder

Et manjüer insanble et despandre et doner;

Chun plus entr'eus habite, mens li poit anuier. (*Entrée d'Espagne*, vv. 13718-13722)

[I duca fa per lei della città allestire la quintana: / i figli dei nobili e dei pari più potenti / li fa di giorno in giorno scontrare e giostrare / e mangiare insieme e spendere e donare; / più sta con loro più essi sono contenti.<sup>306</sup>]

Il torneo invece era qualcosa di ben più complicato, che non poteva di certo essere improvvisato nei quartieri di un accampamento o per distrarsi durante un assedio, come poteva accadere invece per il gioco della quintana. Ma quello che hanno in comune è il loro statuto di passatempo per uomini che vivono immersi nella dimensione bellica e il loro probabile peso nell'addestramento militare. I tornei ad essere più efficaci sotto questo ultimo aspetto erano probabilmente quelli che prendono forma durante il XIII secolo e che, secondo Cardini, “paiono essere stati più delle piccole battaglie che non delle battaglie simulate: vi si combatteva in squadre che si scontravano alla rinfusa – la *mêlée* – e pare vi si sperimentassero anche nuovi sistemi tattico-strategici”<sup>307</sup>, quindi una forma di torneo in cui la possibilità di affinare le proprie abilità belliche prevaleva sull'esperienza ludica. Il torneo che appare nella maggioranza delle opere letterarie di questo periodo è quello che prevede la forma collettiva della mischia. Non era insolito che durante questi eventi qualcuno perdesse la vita, anche se lo scopo principale era

---

<sup>305</sup> Traduzione mia.

<sup>306</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

<sup>307</sup> CARDINI F., *Guerre di primavera*, Le Lettere, Firenze 1992, p. 239.

quello di prendere prigionieri gli avversari abbattuti in modo da assicurarsi il pagamento di un riscatto. Alcuni cavalieri costruivano in questo modo la propria professione, ma come si può ben immaginare la grande festa colorata che si svolgeva in questi momenti poteva avere a volte dei risvolti drammatici, è quanto succede in apertura del *Roman de Thèbes*:

N'i avoit pas esté grant pose  
que es geuz sort une melee  
par la raison d'une plomee  
que li danzel iluec gitoient,  
qui de giter mout se prisoient.  
Atant monterent les tençons  
par la folie des bricons,  
que s'en merlerent li singnor,  
dont grant donmage fu le jor.  
Houmes y ot assez malmis,  
Rois Laïus i fu ocis: (*Roman de Thèbes*, vv. 230-240)

[Passò poco tempo prima che scoppiasse una mischia, a causa di un disco lanciato dai giovani, ognuno convinto della propria direzione. La stupidità di questi sciocchi giovani ha infuocato la lite e intensificata a tal punto che i signori sono intervenuti causando grande sventura quel giorno. In molti hanno ricevuto colpi violenti, il re Laïus rimase ucciso.<sup>308</sup>]

Dai testi antico francesi si può ricavare anche qualche indizio sull'effettiva propedeuticità all'addestramento guerriero di queste grandi feste marziali, in che misura potessero effettivamente funzionare come preparazione alla guerra. Ancora una volta può essere utile rivolgersi al *Roman de Thèbes*, in particolare al passo seguente in cui si assiste alla partenza di un gioco equestre basato sulla velocità dei partecipanti che ricorda molto da vicino l'importanza di simili movimenti all'interno di una carica a fondo a lancia tesa, viene sottolineata infatti l'importanza di prepararsi alla partenza in ranghi serrati, allora si può pensare che gli avvenimenti ludici dei tornei potevano davvero essere anche un'occasione per imparare a caricare in maniera omogenea.

---

<sup>308</sup> Traduzione mia basata sulla traduzione francese di F. Mora-Lebrun, Librairie Générale Française, Paris 1995.

Lez le bochet tout voirement  
se sont jousté serreement.  
Cil qui le cours a denoumé  
«Mouvez! mouvez!» a escrié.  
«Exploitez!» fet il, «alez tost!  
Qui ainz pourra venir en l'ost,  
si soit touz fiz d'avoir le don.»  
Atant meuvent a esperon,  
par grant vertu porpranent terre,  
car chascun veut le don aquerre.  
Mes as pluseurs ne vaut neant,  
li plus isnel s'en vont devant. (*Roman de Thèbes*, vv. 2779-2790)

[Nei dintorni del boschetto, invero, essi si radunarono posizionandosi a ranghi serrati. Colui che gestiva la gara gridò: «Andate! Partite! Sbrigatevi! Avanti! I primi ad arrivare con il gruppo sarà certo di ottenere la ricompensa.». allora essi partono affondando gli speroni, attraversano lo spazio con grande valore, poiché ognuno voleva conquistare il premio. Ma tale sforzo non ha successo per molti di loro, i più veloci prendono passano davanti.]

Il primo verso del passo comunica il luogo in cui si tiene il gioco militare ed è proprio come accennato in precedenza un terreno che presenta degli ostacoli, nei pressi di un piccolo bosco. I giovani cavalieri devono lanciare al galoppo i propri destrieri e soltanto i più veloci potranno aggiudicarsi il premio. Come questa specie di esperienza ludica possa essere propedeutica alla guerra è facile dedurlo non appena si pone attenzione alla destrezza equestre necessaria per cavalcare ad alta velocità circondati da molti altri cavalli e cavalieri. Si discosta invece dalla pratica bellica la necessità di battersi individualmente per la vittoria, spingendo i migliori a passare in testa, nella zona della massima visibilità, cosa che in un campo di battaglia avrebbe avuto come conseguenza lo sfaldamento della linea di carica e avrebbe significato con ogni probabilità morte certa. Rimane il fatto che questo gioco equestre permette di tenere in allenamento la capacità di manovra e la propria stabilità in sella alla cavalcatura. Sono innegabili comunque molti punti in comune tra sfera ludica e quella dell'addestramento equestre militare.

Si può dire che i tornei appartengano all'universo dei romanzi cortesi piuttosto che a quello delle *chansons de geste*, dove la violenza è forse più cruda, meno raffinata e soggetta a meno regole. Ed è nei romanzi che viene messa in risalto la loro spettacolarità

ed è possibile percepirne la bellezza, l'estetica e l'atmosfera festiva. Sono i cavalieri dei romanzi a rivelarsi impazienti di partecipare ad ogni torneo che incontrano sulla strada della loro *aventure*, di sfidare ogni gigante, ogni signore che tenga prigioniera una damigella, di dare prova del proprio valore di fronte a un pubblico numeroso seduto su degli spalti o affacciato alle finestre di un castello.

Particolarmente rivelatore della connessione profonda che scorre tra immaginario del torneo e immaginario della 'guerra-festa' è un passo dell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes relativo all'inizio del torneo di Edimburgo (*Tenebroc* nei romanzi antico francesi) che ha luogo poco dopo la grande festa alla corte di re Artù per la cerimonia del bacio del cervo bianco e il matrimonio tra Erec e la bella Enide. In questo passo si incontra di nuovo il motivo dell'attenzione puntuale per la rappresentazione della luminosità e l'amore per i colori accesi che in precedenza erano stati analizzati in relazione al diorama del campo di battaglia e che ritornano qui nella descrizione degli schieramenti per un grande torneo. Un pezzo magistrale che racchiude al suo interno molti dei motivi presi in considerazione durante la stesura di questo lavoro.

Li tornoiz assamble et ajoste  
Desoz Tenebroc an la plaigne.  
La ot tante vermoille ansaigne  
Et tante bloe et tante blanche,  
Et tante guinple et tante manche  
Qui par amors furent donees.  
Tant i ot lances aportees  
D'azur et de sinople taintes,  
D'or et d'argent en i ot maintes,  
Maintes en i ot d'autre aferire,  
Mainte bandee et tante veire.  
Iluec vit an le jor lacier  
Maint hiaume de fer et d'acier,  
Tant vert, tant giaune, tant vermeil,  
Reluire contre le soloil;  
Tant blazon et tant hauberk clanc,  
Tante espee a senestre flanc,  
Tanz boens escuz fres et noviax,  
D'azur et de sinople biax,

Et tant d'argent a bocles d'or;  
 Tant boen cheval baucent et sor,  
 Fauves, et blans, et noirs, et bais.  
 Tuit s'antra vienent a eslais.  
 D'armes est toz coverz li chans.  
 D'anbes parz fremist toz li rans;  
 An l'estor lieve li escrois,  
 Des lances est mout granz li frois.  
 Lances brisent et escuz troent,  
 Li hauberk faussent et descloent.  
 Seles vuident, chevalier tument,  
 Li cheval süent et escument.  
 La traient les espees tuit  
 Sor cez qui chieent a grant bruit.  
 Li un corent por les foiz prendre  
 Et li autre por l'estor randre. (*Erec et Enide*, vv. 2096-2130)

[si dispose e si tenne il torneo nella piana sotto Edimburgo. Quante furono le insegne vermiglie, i soggoli e le maniche azzurre e bianche, donate per amore! Che adunata di lance cancellate d'azzurro o di sinopia, d'oro e d'argento o di altro colore, a bande e vaie. Quanti elmi di ferro e di acciaio verdi, gialli e vermigli si videro quel giorno allacciare e risplendere al sole! Quanti blasoni e giachi bianchi, spade appese al fianco sinistro, buoni scudi nuovi fiammanti beli per l'azzurro e la sinopia, o d'argento con le borchie d'oro; e focosi cavalli, balzani e sauri, fulvi, bianchi, neri, bai, che si slanciavano rapidi al galoppo gli uni contro gli altri! Il campo è tutto coperto di armature; i ranghi fremono da ambedue le parti. Al momento dell'attacco cresce lo strepito, e grande è il fragore delle lance. Le armi si spezzano, gli scudi si perforano, i giachi si rompono e si smagliano, le selle si vuotano, i cavalieri cadono, i cavalli sudano e schiumano. Allora, tutti traggono le spade e si lanciano su quelli che cadono con gran rumore: gli uni accorrono a ricevere la resa, gli altri per restituire i colpi.<sup>309</sup>]

Alla lettura del passo colpisce immediatamente l'efficacia della rappresentazione visivo-uditiva del paesaggio del torneo che si schiude davanti agli occhi del lettore, un paesaggio carico di mille colori e che non trascura l'importanza del sonoro. Nel testo viene descritta la luminosa bellezza dei due schieramenti pronti ad affrontarsi in una *mêlée*, in una mischia che ha tutte le caratteristiche dell'urto frontale tra due eserciti, anche le conseguenze sono le medesime: lo schianto fragoroso, le armi in frantumi, i cavalli

---

<sup>309</sup> Traduzione di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2018.

affannati, cavalieri disarcionati e disonorati. Ma vi è qualcosa in più rispetto a una qualunque battaglia: sono presenti le dame, le amate dei cavalieri, le quali donano ai propri innamorati una manica colorata in pegno d'amore che i partecipanti indossano assicurata alla propria armatura in modo che l'amata possa seguire con lo sguardo ogni loro movimento. È innegabile del resto la carica erotica dell'atmosfera dei tornei, è infatti una delle ragioni che spingono la Chiesa a schierarsi contro tale pratica e a tentare di arginarla ponendo delle rigide limitazioni temporali. La relazione tra armi ed amore, tra *eros* e *thanatos* è del resto antica almeno quanto quella tra guerra e sacro, Hillman definisce il loro rapporto come un sistema compensatorio (dopotutto l'unica figlia di Marte e Venere è Armonia) e la loro unione come una "congiunzione archetipica inseparabile"<sup>310</sup>. Fin dall'antichità è risaputo "quanto Marte e Venere si amino"<sup>311</sup>, dal prologo del *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Renaut:

Il conte d'armes et d'amors

et chante d'ambedeus ensamble, (*Roman de la Rose*, vv. 24-25)

[Qui si canta una storia d'armi e d'amori / e si racconta di entrambi nello stesso tempo.<sup>312</sup>]

fino al meraviglioso incipit dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,

Le cortesie, l'audaci imprese io canto (*Orlando Furioso*, vv. 1-2)

La classe ecclesiastica si preoccupa di denunciare le azioni licenziose che venivano compiute in questi periodi di festa in cui era alto ai loro occhi il pericolo di eccessi lontani dalla morale del buon cristiano, dai peccati di gola, alla lussuria, all'avarizia, fino alla blasfemia. Ma i cavalieri non vedono l'ora di battersi perché per loro è anche un passatempo piacevole, è una forma di divertimento:

Il ainme molt armes porter;

Faites prendre un tournoiment,

Et ce soit fait proçainnement;

---

<sup>310</sup> HILLMAN J., *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005, p. 128

<sup>311</sup> CARDINI F., *Guerre di primavera*, Le Lettere, Firenze 1992, p. 255.

<sup>312</sup> Traduzione mia.



Et quant cil en ora parler,

Saciés qu'il i vaura aler;

Por nule rien ne laissera. (*Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 5272-5277)

[Guinglain ama le armi; / fate indire un torneo / nei prossimi giorni; / quando ne sentirà parlare, / siate certi che vorrà parteciparvi; / per nulla al mondo rinuncerà.<sup>313</sup>]

Si faccia particolare attenzione qui all'uso del verbo 'amare' in relazione ad uno "sport" come questo. Dal breve estratto emerge anche il grande potere attrattivo di un torneo, della possibilità di guadagnare gloria battendosi davanti a un pubblico, una prospettiva davvero allettante. Per i cavalieri e per tutte le persone che venivano coinvolte i tornei potevano essere una vera e propria festa, una sospensione del quotidiano, in cui non si dovevano rispettare le alte leggi morali della Chiesa, e in cui il divertimento era assicurato.

Il racconto di queste competizioni doveva avere grande successo presso il pubblico e presso i lettori se un poeta come Chrétien de Troyes ritiene opportuno dedicarvi tanti versi nei suoi romanzi, si pensi al già citato brano del *Lancelot* che racconta del torneo a cui partecipa Lancillotto combattendo secondo le indicazioni volubili della regina Ginevra, oppure al torneo di Tintagel che si sviluppa in più giornate presente nel *Perceval* e che ha molto in comune, come sarà possibile vedere a breve, con il passo preso dall'*Erec et Enide*<sup>314</sup>. Di seguito alcuni estratti.

Tiebautz a toz abandona

Qu'il s'armassent et s'an ississent

Trestuit armé cil qui volsissent.

De ce ont joie li chevalier,

As armes corent escuier

Et as chevax, et mestent seles;

Et les dames et les puceles

Se vont par les houz leus seoir

Por le tornoiement veoir, (*Perceval*, vv. 4950-4959)

---

<sup>313</sup> Traduzione di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

<sup>314</sup> Per approfondire il ruolo della violenza in questo romanzo di Chrétien de Troyes cfr. PINTARIČ M., *Le rôle de la violence dans le roman médiéval: l'exemple d'"Erec et Enide"*, in *La violence dans le monde medieval*, CUER MA Université de Provence, Aix-en-Provence 1994, pp. 415-423.

[Tebaldo ordina a quelli che volevano di armarsi e di uscire in lizza. I cavalieri ne hanno gran gioia, gli scudieri corrono alle armi e sellano i cavalli. Le dame e le damigelle vanno a sedere nell'alto delle torri per assistere alla battaglia.<sup>315</sup>]

Et li tornoiemenz comance,  
Ou ot brisiee mainte lance  
Et maint cop d'espee feru  
Et maint chevalier abatu  
Et sachiez que mout chier li coste  
Qui a Meliant de Liz joste;  
Nus devant sa lance ne dure  
Que il ne port a terre dure;  
Et se sa lance li peçaie,  
De l'espee grant cop li paie. (*Perceval*, vv. 5017-5026)

[Intanto comincia il torneo. Molte sono le lance spezzate, molti i colpi di spada assestati, e molti sono i cavalieri disarcionati. Ma sappiate che attaccare Melian de Lis costa caro. Nessuno resiste alla sua lancia. Non uno che non sia disarcionato! E quando infine la sua lancia va in frantumi, si batte con gran colpi di spada!]

Aprés ce ne tardierent mie  
Li chevalier qu'il ne s'armassent.  
Armé fors de la vile amassent,  
Et les dameiseles resont  
Montees sor les mur amont,  
Et les dames del castel totes,  
Et virent asamble les rotes  
Des chevaliers preuz et hardiz.  
Devant toz Melianz de Liz  
S'an vint montez, toz eslessiez,  
Et ot ses compaignons lessiez  
Bien loing deus arpanz et demi. (*Perceval*, vv. 5496-5507)

[Poi i cavalieri non tardano molto ad armarsi. Si riuniscono fuori dalla città e le dame e le damigelle del castello risalgono sulle mura. Vedono adunarsi le schiere dei cavalieri forti e arditi. Davanti a tutti, Melian de Lis esce dai ranghi, impetuoso, lasciando i compagni due arpeni e più dietro di sé.]

---

<sup>315</sup> Le traduzioni dei passi dal *Perceval* in queste pagine sono tutte di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2018.

Per il poeta doveva essere un punto importante in cui sviluppare parte della trama, un luogo dell'intreccio che era sicuro avrebbe incontrato i gusti dei suoi lettori. In Chrétien sono ormai scomparse le narrazioni ripetitive caratteristiche delle *chansons de geste*, la distribuzione del combattimento su lasse simili e parallele è venuta meno, ma in compenso è aumentata l'attenzione per i divertimenti cortesi, anche se nella descrizione delle mischie dei tornei ritornano alcuni elementi di pantoclastia delle armi e delle armature, quasi nei tornei andasse attuandosi una sublimazione della guerra.

### 3. 3. 1 “Behorder” e “deporter”. I passatempo dei cavalieri

La sfera del divertimento non va trascurata quando si tratta del torneo nella narrativa eroica d'*oïl*, poiché in essa è possibile rintracciare diverse occasioni in cui giochi equestri o che simulano il combattimento sono presentati come veri e propri passatempo in cui si intrattenevano i cavalieri più giovani nei tempi morti di un assedio o durante la loro educazione militare. Ancora una volta ogni forma di inattività o di ozio sembra essere aliena al mondo guerriero, come anche ogni interesse per le occupazioni artigianali o intellettuali che non abbiano a che fare con la guerra. Ciò è particolarmente ben visibile in questo passo presente nei primi versi dell'*Entrée d'Espagne*:

En desduit herent mis de rivere e de bois

E a spender et doner ed diners et hernois,

A donoier pulcelles e dames en secrois:

Enruçenés herent lor acerez corois. (*Entrée d'Espagne*, vv. 104-107)

[Si dilettaavano nella caccia lungo i fiumi e nei boschi, / nello spendere denaro e regalare armi, / nel corteggiare di nascosto fanciulle e signore: / i loro equipaggiamenti d'acciaio erano arrugginiti.<sup>316</sup>]

nel quale vengono ben messi in evidenza gli effetti negativi della stasi, dell'inattività forzata: gli equipaggiamenti arrugginiscono in tempo di pace e i cavalieri si dedicano ai loro passatempo preferiti, ossia alla caccia, allo spendere il denaro in precedenza guadagnato con i loro servizi militari, vivere nella prodigalità e corteggiare belle fanciulle.

---

<sup>316</sup> Traduzione di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

La simulazione del combattimento, anche se magari non del complesso combattimento alla lancia, doveva essere una delle attività tipiche dell'educazione di un cavaliere, alla quale doveva avvicinarsi sin dalla giovane età, come in questo breve passo preso dal *Raoul de Cambrai*:

et quant ill ott .vii. ans et un demi

de behorder et d'armes s'antremist; (*Raoul de Cambrai*, vv. 7434, 7435)

[e quando compie sette anni e mezzo / veniva introdotto all'arte di torneare e delle armi.<sup>317</sup>]

Di certo per i giovani valletti doveva essere maggioritaria la dimensione del gioco e del divertimento, dopotutto, come osserva Bouthoul sempre nella sua vasta opera *Le guerre*, in ogni epoca storica i bambini giocano alla guerra. In fondo chi da bambino non ha mosso la propria immaginaria armata contro immaginari nemici e cavalcato immaginari destrieri? Bouthoul approfondisce ulteriormente questo elemento qualificando la guerra come un'intesa attività ludica, intendendo l'attività ludica nel senso kantiano di eccedenza di vitalità, proprio come era emerso nei capitoli precedenti: è nella guerra che l'uomo riesce a soddisfare la sua necessità di plenitudine esistenziale, di vivere in maniera assoluta. Il sociologo francese osserva anche che alcuni dei più grandi conquistatori si potrebbero definire psicologicamente infantili per la loro percezione della guerra come nient'altro che un gioco e di ciò è spia anche la loro fame di rappresentazioni, di giochi che simulino l'azione militare violenta, ovviamente i primi a sovvenire alla mente sono i giochi gladiatori e le naumachie dell'antichità, ma anche nei tornei medievali la guerra simulata è inserita a tutto diritto nella sfera del divertimento.

Gli autori si preoccupano di rimarcare l'aspetto piacevole, giocoso e divertente dei passi dedicati alle competizioni equestri, ai tornei, ai passatempo cavallereschi. Spicca a questo proposito l'uso dei verbi *deporter* e *resbaudir*<sup>318</sup>, dei quali il primo spesso presente in relazione con il verbo *behorder* che ha il significato di "giostrare", "sfidarsi con la lancia", in poche parole dedicarsi a uno dei giochi cavallereschi. La correlazione tra questi due verbi rende esplicito il legame tra la sfera del divertimento (veicolata da *deporter*) e quella dell'esercizio cavalleresco (resa da *behorder*). I testi che vengono

---

<sup>317</sup> Traduzione mia.

<sup>318</sup> Verbo che Andrieux-Reix ritiene fare riferimento direttamente alla gioia guerriera, contribuendo all'accomunare il "récit épique de bataille" e il "récit de fête", in ANDRIEUX-REIX, *Op. Cit.*, p. 11.

riportati di seguito permettono allora di scoprire quella che si potrebbe definire la ‘guerra-gioco’, l’aspetto ludico e sportivo del combattere così come viene rappresentato nella letteratura eroica in lingua d’*oïl*. Ancora una volta è indispensabile rivolgersi all’opera di Chrétien de Troyes, in particolare al *Cligès*.

Nel primo passo si può vedere l’uso del verbo *behorder* per introdurre una *mêlée* in cui si scontrano due schiere composte dallo stesso numero di partecipanti, mentre la corte si sposta sugli spalti per osservare dall’alto.

Por *behorder*<sup>319</sup> es chevax montent,  
D’andeus parz a trois cents se content,  
Si furent par igal de nombre.  
Et la sale vuide et desconbre,  
Il n’i remest ne cil ne cele  
Ne chevaliers ne dameisele  
Qui tuit n’aillent monter as estres,  
As batailles et as fenestres  
Por veoir et por esgarder  
Ces qui devoient behorder. (*Cligès*, vv. 2863-2872)

[Per giostrare montano a cavallo / e, d’ambidue le parti, erano trecento, / pari per numero. / La sala è vuota e sgombra, / non vi rimane nessuno, / né cavaliere né damigella. / Tutti vanno sugli spalti, / alle feritoie e alle finestre, / per vedere quelli che dovevano giostrare.]

Dopo aver visto l’uso del verbo *behorder* nella rappresentazione di un torneo, si sceglie ora un estratto in cui è possibile vedere l’uso combinato con il verbo *deporter* in un verso decisamente icastico:

Qui *au behorder se deportent*.<sup>320</sup> (*Cligès*, v. 2890)  
[e si divertono a giostrare.<sup>321</sup>]

La combinazione dei due versi ritorna ancora una volta nel corso del romanzo:

Vit Cligés chevalchier soi quart

---

<sup>319</sup> Corsivo mio.

<sup>320</sup> Corsivo mio.

<sup>321</sup> Traduzione di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

De vaslez qui se *deportoient*  
Et escuz et lances portoient  
Por *beholder* et por deduire.<sup>322</sup> (*Cligès*, vv. 3390-3394)

[dei giovani che si svagavano / e portavano lance e scudi / per divertirsi a torneare.]

Anche nel *Lancelot* vi è espressione di trasporto e divertimento da parte dei presenti che osservano l'eroe combattere nel torneo.

Qu'il n'est riens qui armes ne port  
Qu'a lui veoir ne se deport.  
Nes maint de ces qui armes portent  
S'i redelitent et deportent;  
Que granz deporz est de veoir  
Con fet trabuchier et cheoir  
Chevax et chevaliers ansamble. (*Lancelot*, vv. 5983-5989)

[Anche molti tra i contendenti se ne diletano e ne provano piacere, perché è davvero divertente vedere come faccia stramazze cavalli e cavalieri insieme.<sup>323</sup>]

Il verbo *deporter* impiegato per raccontare il divertimento dei passatempo cavallereschi si incontra anche in alcune canzoni di gesta, ad esempio:

Emmi la place qi tant fist a loer  
cil chevalier commence[n]t a jouer  
a l'escremie por lor cors *deporter*<sup>324</sup>. (*Raoul de Cambrai*, 369-371)

[Nel bel mezzo della piazza che tanto fu lodata / i cavalieri iniziarono a giocare / alla scherma per divertirsi.<sup>325</sup>]

Vi è anche un altro verbo che seguendo il saggio di Nelly Andrieux-Reix andrebbe tenuto in considerazione, si tratta di *esbaudir* e secondo la studiosa esso contribuisce a

---

<sup>322</sup> Corsivi miei.

<sup>323</sup> Traduzione di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2018.

<sup>324</sup> Corsivo mio.

<sup>325</sup> Traduzione mia.

trasmettere il motivo della “joyeuse mêlée”<sup>326</sup>. L’autrice prende in considerazione strutture come le seguenti:

La veïssiez fier estor esbaudir, (*Aliscans*, v. 58)

Dont veïssiez fier estor esbaudi, (*Aliscans*, v. 257)

Lors veïssiez .i. estor esbaudir, (*Aspremont*, v. 4476)

È in formazioni di questo tipo, accompagnate dalla formula ormai familiare *la veïssiez*, che Andrieux-Reix osserva come il verbo *esbaudir* “qualifie ce motif comme celui d’une joie; toute occurrence de ce motif signifie la même joie”<sup>327</sup>. La studiosa conclude il suo saggio affermando che gli espedienti stilistici quali:

- L’uso del verbo *esbaudir* / (*r*)*esbaudir*;
- La presenza della formula *la veïssiez*;
- La struttura che si apre con l’espressione formulare, già analizzata nel corso del secondo capitolo, *grant fu la noise*,

vanno a veicolare due sfere tematiche compresenti in *Aliscans*, canzone di gesta su cui è incentrato il saggio. L’uso di questi elementi rievoca la sfera della *fête mondaine* e allo stesso tempo quella della *joyeuse bataille*. Ma forse a questi aspetti sarebbe il caso di aggiungere l’uso sopra presentato del verbo *deporter* in relazione o meno con il verbo *beholder* all’interno dell’immaginario del torneo e allargare la compresenza delle due sfere tematiche alla letteratura eroica in lingua d’*oïl*.

### 3. 4 LA GUERRA GIOVANE

Le prodezze equestri e di stampo guerriero sono proprie dei più giovani, i più anziani sembrano preferire dedicarsi ad altri hobbies, come in questi versi della *Chanson de Roland*:

---

<sup>326</sup> ANDRIEUX-REIX N., *Grant fu l’estor, grant fu la joie: formes et formules de la fête épique; le cas d’Aliscans*, in *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d’Orange*, a cura di J. Dufournet, Champion, Paris 1993, p. 12.

<sup>327</sup> ANDRIEUX-REIX N., *Op. Cit.*, p. 12.

Sur palies blancs siedent cil cevaler,  
As tables jüent pur els esbaneier,  
E as eschecs li plus saive e li veill,  
E escremissent cil bacheler leger. (*Chanson de Roland*, vv. 110-113)

[su drappi bianchi siedono i cavalieri, / per divertirsi giocano con le tavole, / e con gli scacchi e i più anziani, / i giovani scudieri si sfidano alla spada.<sup>328</sup>]

Effettivamente se si rileggono rapidamente i passi citati fino a questo punto è possibile rendersi conto che sono i giovani, i valletti, i cavalieri non ancora addobbati (i baccellieri) oppure giovani eroi all'inizio delle loro carriere ad essere i protagonisti indiscussi. In fondo la guerra è un affare per giovani, come la primavera è il periodo dell'anno migliore per muovere battaglia, così la giovinezza è l'età della vita umana più indicata per condurre una vita da cavaliere.

Quello della gioventù guerriera è un tema letterario a tutti gli effetti, la rappresentazione dei giovani all'interno della dimensione bellica è una costante letteraria<sup>329</sup>. La questione, per quanto riguarda l'età medievale, ha le sue radici nel contesto storico dato che l'essere giovani non era determinato da informazioni anagrafiche o biologiche, ma bensì dalla struttura della società. Giovani erano ritenuti quei cavalieri che non possedevano terra, quindi ad esempio i figli maschi cadetti (non primogeniti) di un signore, che dipendevano economicamente da altri. Una dimostrazione efficace si incontra nel racconto della distribuzione dell'eredità tra i figli in punto di morte da parte di Guglielmo il Maresciallo nell'omonimo testo di Duby: al primogenito spetta la quasi totalità del patrimonio, mentre al secondo viene lasciata una piccola parte, il terzo viene destinato a intraprendere la carriera ecclesiastica, il quarto figlio eredita un umile castello e infine al quinto viene concesso soltanto lo stretto indispensabile per acquistare l'equipaggiamento cavalleresco. A molti giovani uomini esclusi dalle eredità familiari non restava che partire in cerca di migliore fortuna, proprio come i protagonisti dei romanzi si mettono in movimento inseguendo l'*aventure*. Vi è dunque una quantità di giovani costretta ad uscire dal proprio nucleo familiare per cercare protezione e

---

<sup>328</sup> Traduzione di R. Lo Cascio, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>329</sup> Per approfondire l'argomento cfr. il recentissimo AZZOLINI M., *Una gioiosa baldanza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019, interamente dedicato agli aspetti della giovinezza guerriera. Per una perimetrazione dei plessi simbolici e dei nuclei valoriali della giovinezza guerriera, si legga, oltre al libro di Azzolini, la monografia di GHIDONI A., *L'eroe imberbe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.



sostentamento altrove, solitamente presso corti vicine, presso parenti prossimi, con una predilezione per gli zii materni secondo la pratica dell'avuncolato. Giunti in una nuova corte inizieranno la propria carriera, ma la strada verso la cerimonia dell'addobramento è lunga e richiede la dimostrazione continua del proprio valore. Si mettevano al servizio delle bande dei signori che li ospitavano e cercavano gloria e ricchezza nei tornei, essendo del resto la dimensione ludica attributo naturale della giovane età. Nei tornei con ogni probabilità tentavano di conquistare qualcosa di più dell'immediata ricchezza in oro e oggetti preziosi, infatti per avanzare socialmente e guadagnarsi un posto tra i signori avevano bisogno di una sposa con una dote in possedimenti terrieri poiché soltanto così avrebbero potuto porre fine al loro vagabondare.

La rilevanza dei giovani si nota anche con la diffusione in letteratura dei racconti di *enfances*, di infanzie spettacolari e degne di nota degli eroi. I giovani sono i protagonisti dei principali testi presi in considerazione fino a questo punto. Un esempio fra tutti può essere Alessandro, protagonista del *Roman d'Alexandre*, il quale fin dalle prime pagine si circonda di più di un centinaio di altri giovani e prosegue le sue avventure schierando nel suo esercito schiere composte da giovani cavalieri.

«Vous, joene chevalier de pris et de dosnoi

Qui avés beles armes et le riche conroi

Et desirrés sovent et gerres et tornoi, (*Roman d'Alexandre, branche I*, vv. 2282-2284)

[«Giovani cavalieri valorosi ed eleganti / che avete belle armi, ricco equipaggiamento, / e desiderate spesso guerre e scontri.<sup>330</sup>]

E ancora, nella *branche III*:

Aprés lui por garder vont poignant cent damsel

Qui trenchant pié ou poing ou espandent cervel;

Des vavasors de Gresse ont mors a lor revel,

Tels cinquante en i ot n'i a nul n'ait chastel. (*Roman d'Alexandre, branche III*, vv. 2002-2005)

[Combattono con Poro cinquanta giovani guerrieri, / tagliano mani e piedi, spaccano le teste, / dei valvassori greci uccidono nella loro furia / più di cinquanta, tutti potenti castellani.<sup>331</sup>]

---

<sup>330</sup> Traduzione di M. Infurna e M. Mancini, BUR Rizzoli, Milano 2014.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

In fondo proprio anche grazie all'ardore della giovinezza il giovane Alessandro conquista gran parte del mondo a suo tempo conosciuto fino ad arrivare a sfidare gli dèi oltrepassando i confini del mondo in un passo molto poetico dell'opera:

Par devant les ymages sont el mollain entré  
qant Alixandres vit ses gens a seurté,  
de la joie qu'il ot a Porron apelé  
et Porrus vint a lui s'amena Tholomé  
sor la senestre espaulle li a son bras geté,  
puis li dist en riant: «Car non fuissiens disné!  
Devant nos gardons bien, car derrier sont li dé,  
ne se fierent gaires en lor grant deité  
qant por un seui mai as furent espoenté  
qu'il ne passerent outre, ains s'en sont retorné  
nous n'avons cel rancin que n'i ait traversé» (*Roman d'Alexandre, branche III*, vv. 2374-2384)

[Sono passati davanti alle statue sulla sponda / quando Alessandro vide i suoi uomini in sicurezza, / per la gioia che egli sente ha chiamato Poro / e Poro giunse, a lui si aggregò Tolomeo / gli ha gettato il proprio braccio sopra la spalla sinistra, / dopodiché gli disse ridendo: «Allora noi siamo stati a pranzo! / [Noi] Guardiamo direttamente davanti; poiché gli dèi sono dietro, / non si fidarono molto della loro imponente divinità / quanto furono spaventati soltanto da un ostico passo, / infatti non proseguirono oltre, anzi si sono voltati indietro / noi non abbiamo un ronzino che là non abbia attraversato. »<sup>332</sup>]

Alessandro osa persino sfidare gli dèi e accusarli di essere dei codardi, quale potrebbe essere più significativo sintomo di efferata giovinezza? Questa sorta di delirio di onnipotenza e di sfida al divino dopo aver varcato uno dei limiti imposti agli esseri umani è un *topos* terribilmente antico che va dall'*Odissea* alla *Divina Commedia* fino a trovare spazio anche nella letteratura antico francese. Alessandro è un personaggio ai limiti del divino, con le sue audaci imprese non fa altro che valicare i limiti che gli vengono imposti. Scende negli abissi in una sorta di rudimentale sottomarino di vetro, sale tra le nuvole trainato da forti falconi, sfugge alla prigionia della Valle Perigliosa e varca le *bonnes Artu* (*branche III*, v. 2337<sup>333</sup>). Mario Mancini lo definisce un *trickster*, un imbroglione quasi

---

<sup>332</sup> Traduzione mia.

<sup>333</sup> *Si q'a bonnes Artu vinrent au sesme jor* (*branche III*, v. 2337).

divino che si oppone alla natura con un sorriso di sfida, proprio come attraversa queste colonne: *en riant*<sup>334</sup>. È un eroe giovane, in continuo movimento e lodato ripetutamente nel corso del romanzo per la sua incredibile *largesse*.

Che cosa siano le colonne che egli supera in questo passo non è ben chiaro. Non si sa bene come tradurre il luogo in cui si trovano, le *bonnes Artu*, perché non si può essere del tutto certi di che cosa si tratti. L'armata di Alessandro si trova all'estremo oriente, mentre le colonne d'Ercole si trovano tradizionalmente in direzione opposta, sullo stretto di Gibilterra. Un passo che può aiutare a fare un po' di chiarezza si ha in nella canzone di gesta dell'anonimo padovano:

Seguremant, se li sera vencu,  
petit poroiz doter home nascu  
qu'a vos se tagine, tresqu'as *bones Arcu*<sup>335</sup>. (*Entrée d'Espagne*, vv. 1037-1039)

Anche se nell'*Entrée* non si fa parola di questo passaggio dei confini del mondo tra le imprese di Alessandro affrescate nelle sale del palazzo di Noble, ma in questo passo ritorna il termine con una leggera variazione: *bones Arcu*. Nel *Roman d'Alexandre* il nome proprio *Artu* non sembra lasciare grande spazio ad interpretazioni alternative, mentre ciò è possibile per la versione dell'*Entrée* che presenta *Arcu* che potrebbe significare "Eracle", anche se il mito delle colonne d'Ercole non è mai stato collocato in Asia. Nonostante questo elemento dubbioso il passo citato rimane l'espressione forse più efficace dell'ansia esistenziale di Alessandro, un giovane per il quale il mondo conosciuto non era abbastanza, ma andava ampliato, fosse anche soltanto di un passo.

### 3. 5 EVOLUZIONE E COSTANTI DELLA MENTALITÀ BELLICA OCCIDENTALE

Per concludere questo lavoro così immerso nella mentalità medievale si è pensato di spostare brevemente lo sguardo sull'evoluzione della mentalità bellica occidentale per

---

<sup>334</sup> Sempre ridendo aveva risposto a Poro quando, pochi versi prima, aveva tentato di scoraggiarlo dal proseguire, ma Alessandro liquidava le sue preoccupazioni come nient'altro che ignoranti superstizioni (*branche III*, vv. 2338-2368).

<sup>335</sup> Corsivo mio.

cercare di capire che cosa rimanga della mentalità eroica nella guerra dei materiali moderna. Quanto di questa ubriacatura frenetica, di senso del sacro, di questo sentimento di assoluto, di plenitudine esistenziale trova posto nella narrativa della guerra moderna? Il confronto con le opinioni di diversi autori porterebbe a rispondere che vi si riscontrano molti di questi elementi, ma se si legge la produzione di un poeta come Wilfred Owen (1893-1918) questa convinzione sembra vacillare. La Prima Guerra Mondiale viene messa abbondantemente sotto accusa dal poeta che cerca un rifugio dall'abominio delle trincee nella bellezza della forma della poesia, ispirandosi al tanto a lungo ammirato John Keats. Il suo componimento più celebre è ben lontano dall'ammirazione estatica della macchina bellica, dalla meraviglia futurista di fronte allo schianto dei proiettili e non scorge più nulla di sacro nell'azione bellica, soltanto fango, fango, fango. Quel fango che perseguita l'intera produzione poetica occidentale sulla Prima Guerra Mondiale.

Bent double, like old beggars under sacks,  
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,  
Til on the haunting flares we turned backs  
And towards our distant rest began to trudge.  
Men marched asleep. Many had lost their boots  
But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;  
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots  
Of tired, outstripped Five-Nines that dropped behind.

GAS! GAS! Quick, boys! – An ecstasy of fumbling,  
Fitting the clumsy helmets just in time;  
But someone still was yelling out and stumbling  
And flound'ring like a man in fire or lime...  
Dim, through the misty panes and thick green light,  
As under a green sea, I saw him drowning.

In all my dreams, before my sleepless sight,  
He plunges at me, guttering, choking, drowning.

If in some smothering dreams you too could pace  
Behind the wagon that we flung him in,  
And watch the white eyes writhing in his face,

His hanging face, like a devil's sick of sin;  
 If you could hear, at every jolt, the blood  
 Come gargling from the froth-corrupted lungs,  
 Obscene as cancer, bitter as the cud  
 Of vile, incurable sores on innocent tongues, -  
 My friend, you would not tell such high zest  
*To children ardent for some desperate glory,*<sup>336</sup>  
 The old Lie: dulce et decorum est  
 Pro patria mori. (Wilfred Owen, *Dulce Et Decorum Est*)<sup>337</sup>

È molto sottile, ma anche qui rimane traccia ben visibile della millenaria mentalità eroica, infatti è innegabile che anche i giovani uomini che partirono volontari e che caddero nei campi della Somme (1 luglio - 18 novembre 1916) nella più sanguinosa battaglia del Primo Conflitto Mondiale in alcuni casi inseguivano l'antico sogno della gloria, *children ardent for some desperate glory* (al v. 25). La guerra che emerge dalla poesia di Owen è vana, è un osceno spreco di giovani vite. Ma questa non è l'unica lettura che è stata data della guerra moderna, Cortellessa nella sua antologia di poeti della Prima Guerra Mondiale ne propone altre, tra le quali vi è una riflessione sulla 'guerra-festa' che sembra calzare alla perfezione con il contenuto di questo ultimo capitolo<sup>338</sup>. L'autore parla a proposito di guerra come festa popolare, messa in particolare risalto dall'attenzione per la dimensione uditiva (canti alpini, i rombi della Grande Berta, le mitragliate) ed esaltata oltre misura dalla visione tutta futurista della bellezza della guerra. I futuristi, continua Cortellessa, ammirano specialmente la fusione panica del paesaggio con l'azione e con le componenti meccaniche della guerra moderna. Filippo Tommaso Marinetti vi legge un vero e proprio idillio di bellezza in un articolo di fondo intitolato *La guerra complemento logico della natura*, pubblicato su "Italia futurista" e riportato in parte da Cortellessa:

Le costellazioni erano dei piani-abbozzi di bombardamenti notturni. Le forme aggressive delle alte montagne hanno oggi ragione d'essere, tutte rivestite dalle fitte traiettorie, dai sibili e dai rombi curvi delle cannonate. I fiumi, trincee naturali, hanno oggi una vita logica.

---

<sup>336</sup> Corsivo mio.

<sup>337</sup> In *The Collected Poems of Wilfred Owen*, a cura di Nicholas Blake, Chatto and Windus, London 1963.

<sup>338</sup> CORTELLESSA A. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Mondadori, Milano 1998, pp. 115-127.

Interrompono la forza del nemico e vuotano i campi di battaglia alpestri di tutti i cadaveri che trascinano al mare. La Guerra dà la sua vera bellezza alle montagne, ai fiumi, ai boschi.<sup>339</sup>

A leggere queste poche righe sembra quasi che la natura possa raggiungere la propria vera essenza soltanto nella guerra che la travolge e lo stesso allora potrebbe dirsi valido per la natura umana.

Cortellessa prende brevemente in considerazione anche la connotazione sessuale della “guerra-festa”, accogliendo come esempio il libro di memorie *Giorni di guerra* (1930) di Giovanni Comisso in cui emerge una “concezione dell’evento bellico (...) come «vacanza», «avventura», «spettacolo» - sperimentando quell’«abbandono», quella «felice autorizzazione a trasgredire le norme della vita civile, e a esistere fuor delle regole»<sup>340</sup>. Ritorna quindi nella guerra moderna un aspetto già incontrato durante la stesura di questo lavoro, ossia quello dell’esaltazione per una maggiore libertà, per l’inserimento in un tempo diverso da quello ordinario, senza dimenticare la percezione di una carica erotica all’interno dell’ambiente militare.

Su quest’ultimo punto si sofferma diffusamente Joanna Burke ne *Il piacere della guerra* (1999), libro breve ma denso di citazioni e riferimenti che districa il tema basandosi in particolare sui più recenti conflitti, a partire dalla Prima Guerra Mondiale e soffermandosi in maniera decisamente esaustiva sulla Guerra del Vietnam. La tesi di fondo sostenuta dalla storica inglese è che gli esseri umani provino un perturbante piacere nell’atto di uccidere, un piacere che viene da lei paragonato a quello della pulsione sessuale, all’esperienza orgasmica. Le basi per la stimolazione di queste sensazioni inconcepibili in situazioni normali hanno le loro radici, secondo la Bourke, nel cameratismo (si pensi al *buddy system* statunitense) e nell’enorme potere che la guerra concede al singolo individuo armato. Si induce a tratti uno stato alterato, una sorta di ubriachezza e di trance che caratterizza il soldato in combattimento. La storica aggiunge un interessante aspetto in più quando introduce il ruolo del cinema nella Guerra del Vietnam, del resto anche Stefano Rosso raggruppa diverse testimonianze di soldati coinvolti in prima persona nel conflitto del Vietnam che affermavano di sentirsi come

---

<sup>339</sup> CORTELLESSA A., *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>340</sup> Ivi, p. 124.

John Wayne<sup>341</sup>, e anzi accenna anche alla *John Wayne Syndrome*, una sorta di sindrome di esaltazione superomistica suicida che corrisponde a tutti gli effetti alla percezione della guerra come spettacolo. Vi era tra i soldati americani un'attrazione perversa per la violenza, un'attrazione oscena che Philip Caputo riconosce e ammette a se stesso nel suo libro di memorie *A Rumour of War* (1977):

Anyone who fought in Vietnam, if he is honest to himself, will have to admit he enjoyed the compelling attractiveness of combat. It was a peculiar enjoyment because it was mixed with a commensurate pain. *Under fire, a man's powers of life heightened in proportion to the proximity of death*, so that he felt an elation as extreme as dread. His senses quickened, he attained an acuity of consciousness at once pleasurable and excruciating. It was something like the elevated state of awareness induced by drugs.<sup>342</sup>

Ancora una volta si ha la possibilità di osservare come in situazioni di pericolo mortale la vita venga percepita come più vita, come l'unico modo per raggiungere un altrimenti irraggiungibile plenitudine esistenziale. Antonio Scurati a proposito parla di un profondo sentimento di nostalgia nel combattente moderno per l'età aurea della guerra e giudica proprio il cavaliere medievale, l'indiscusso protagonista di questo lavoro, come l'"ultima reincarnazione dell'ideale eroico antico"<sup>343</sup>. Al combattente moderno sembrerebbe mancare quindi qualcosa, ma in compenso è dotato di un vasto immaginario cinematografico, che mancava invece al cavaliere medievale, e che lo aiuta a rimodellare la propria visione di sé come guerriero eroico.

Joanna Bourke si concentra anche sulla rappresentazione eroica dello scontro al cinema, al piacere della strage che sembra accomuni alcune pellicole americane. A questo punto è impossibile non citare il celebre *Apocalypse Now* (1979)<sup>344</sup> di Francis Ford Coppola con la sua sequenza che mostra l'enorme potenza di fuoco degli elicotteri

---

<sup>341</sup> "Il piacere doloroso della violenza. Il Vietnam di Philip Caputo" in ROSSO S. (a cura di), *Un fascino osceno*, ombre corte, Verona 2006, pp. 92-107.

<sup>342</sup> Ivi, p. 106. Corsivi miei.

<sup>343</sup> "Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria" in ROSSO S., *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>344</sup> Una riflessione puntuale sul ruolo del film all'interno della macro-area tematica della mitizzazione dell'indicibile si ha in FIEDLER L., *Arrivederci alle armi: l'America, il cinema, la guerra*, Donzelli, Roma 2005, in particolare pp. 55-71 e in MALAVASI L., *Guerrieri al cinema: scrittura della storia e funzione sociale*, in *L'immagine riflessa*, a cura di N. Pasero e S. M. Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

statunitensi sulla giungla vietnamita accompagnata dalla colonna sonora della *Cavalcata delle Valchirie* di Richard Wagner a coprire il suono dei proiettili che rende la scena grandiosa e dotata di una distorta bellezza nera. Ma si pensi anche ad altri film come *I berretti verdi* (1968) ambientato anch'esso durante la guerra in Vietnam e diretto e interpretato proprio da John Wayne. Un altro film che lascia al pubblico un'immagine iconica della predilezione tutta statunitense per l'individuo in guerra è *Patton, generale d'acciaio* (1970) di Franklin J. Schaffner del quale allo spettatore rimane impresso in particolare il monologo iniziale di Patton tenuto davanti a un'enorme bandiera a stelle e strisce sullo sfondo. Ma oltre al ruolo del cinema, nel quale anche il cavaliere medievale ha conosciuto una certa fortuna<sup>345</sup>, la storica inglese Bourke rivolge la sua attenzione a cogliere le sfumature della bellezza della guerra e di come la maggioranza dei combattenti preferisca gestirla. Un particolare curioso è quello che si definisce qui della risata macabra, un riso incontrollato e isterico davanti al pericolo mortale. Risata che la Bourke sostiene avesse la funzione di esorcizzare il terrore, un modo per far sembrare la paura della morte meno soffocante e soverchiante. La risata sul campo di battaglia è un dettaglio decisamente inquietante che potrebbe trovare posto accanto alle palizzate sinistre di teste mozze. È un elemento che ha una sua tradizione, come osserva anche la Bourke richiamandosi al saggio di Baudelaire *L'essenza del riso* (1885), e che infatti ha lasciato delle tracce anche nella produzione medievale. Nel racconto eddico della leggenda di Sigurðr si incontra una risata simile da parte di Brunilde che si ripete identica in due carmi diversi che riportano la medesima versione dello sviluppo degli avvenimenti:

- nel *Frammento di carne di Sigurdhr (Brot af Sigurdharkvidho)* dell'inizio del IX secolo:

Hló þat scemt, - bœr allr dunði-

eino sinni af qlom hug (*Brot af Sigurdharkvidho*, str. 10)

[Scoppiò Brunile a ridere -ne risuonò tutta la casa- / tutt'a un tratto di vero cuore<sup>346</sup>]

<sup>345</sup> Si pensi a *Perceval le Gallois* (1978) in lingua originale di Rohmer, a *El Cid* (1961) di Mann e Paolucci con protagonisti Charlton Heston e Sophia Loren, a *Il mestiere delle armi* (2001) di Olmi, a *First Knight* (1995) di Zucker e infine al recentissimo successo di serie televisive di ambientazione medievaleggiante (come *Game of Thrones* della HBO) e di rielaborazione di eventi storici (come *Knightfall* e la sua ripresa del mito dei cavalieri templari).

<sup>346</sup> Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.



- nel *Carme breve di Sigurdhr* (*Sigurdhrarqvidha in scamma*) della fine del XI secolo:

Hló þá Brynhildr,            Buðla dóttir,  
 eino sinni            af þlloim hug (*Sigurdhrarqvidha in scamma*, str. 30)  
 [E rise Brunilde,            la figlia di Budhi, / tutto in una volta,            di vero cuore<sup>347</sup>]

Ma forse i due versi di gran lunga più efficaci nel rendere questo particolare si incontrano proprio in un'opera della letteratura romanza, nel *Roman de Thèbes* infatti si legge:

Par desus lui vont li cheval,  
 rient et gabent li vassal. (*Roman de Thèbes*, vv. 2941-2942)  
 [Per di sopra lo calpevano i cavalli / mentre i vassalli ridono e lo deridono.<sup>348</sup>]

Quella contenuta nei versi appena citati è una risata particolarmente macabra perché scoppia davanti al cadavere di Astarot.

La riflessione su quest'ultimo aspetto è forse un buon modo per tirare le fila di questo ultimo capitolo dedicato alle ambiguità della “guerra-festa” che ha cercato di chiarire innanzitutto in che misura un evento militare possa essere percepito come una festa e come la dimensione ludico-sportiva dei tornei, protagonisti dell'immaginario medievale nei tempi moderni, si potesse effettivamente inserire in quest'ottica. L'*excursus* sulla ‘guerra-gioco’ dei tornei è stato utile per comprendere da che prospettiva affrontare la tematica della ‘guerra-festa’ in relazione alla letteratura eroica antico francese e ha permesso di introdurre qualche osservazione sulla giovinezza guerriera in età feudale. Si è scelto di aprire questo capitolo con delle riflessioni sul ruolo della violenza generatrice nella cosmogonia norrena per cercare di rendere più chiaro il sottile nesso che lega la guerra al tempo del sacro e del sacrificio. Dal tempo mitico dei primi paragrafi si è poi scelto di concludere con delle brevi osservazioni sulla costanza nel tempo del paradigma della ‘guerra-festa’ e del piacere perverso del combattimento, in modo da rendere esplicita l'utilità di un simile approccio alla polemologia, ponendo delle basi in *corpus* di testi ben definito che riesce a dire qualcosa anche al lettore moderno,

---

<sup>347</sup> Traduzione di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

<sup>348</sup> Traduzione mia.

raccontando di tempi passati, di cavalieri maestosi e delle loro gesta, di come questi eroi fossero sospesi tra bellezza e morte, tra l'essere creature letali per gli abitanti di un villaggio e l'essere le creature più meravigliose immaginabili per un cantore, insomma dei meravigliosi “angeli sterminatori”<sup>349</sup> che un po' ricordano gli elfi della Prima Era de *Il Silmarillion* (1977) di J. R. R. Tolkien: bellissimi e crudeli, eleganti e distruttivi.

---

<sup>349</sup> BARBIERI A., *Angeli sterminatori*, Esedra, Padova 2017.



## CONCLUSIONI

Nel corso di questo lavoro si è cercato di dimostrare l'importanza di un continuo dialogo tra le discipline storiche e gli studi testuali e in pari tempo di rivelare come tale interazione possa essere fruttuosa per la comprensione dell'immaginario cavalleresco e della sua peculiare mentalità bellica. L'analisi ha permesso di smontare in ognuna delle sue fasi, in ognuno dei suoi costituenti la rappresentazione del 'pezzo di battaglia' nella letteratura eroica antico francese, rivelando come in fondo il genere storiografico dell'*histoire bataille* abbia radici molto antiche nella tradizione europea.

Attraverso il continuo appoggio ai testi e grazie alla messa in evidenza delle loro caratteristiche stilistiche e linguistiche si è potuto effettivamente sottolineare quale fosse la grande importanza con cui era percepita e descritta la tecnica militare della carica a lancia tesa e si è potuto osservare in particolare come alcuni verbi ritornino costantemente nella descrizione di questi assalti, spesso in relazione alla medesima immagine, allo stesso elemento del corredo militare in testi differenti e in generi diversi. È senza dubbio emerso anche il grande ruolo giocato dalle espressioni formulari, confermando la loro predominanza all'interno dell'universo delle canzoni di gesta, ma anche come esse possano essere di grande aiuto nel definire differenze e punti di contatto tra *chansons de geste* e romanzi in merito alla resa dei motivi presi in considerazione.

Il confronto tra canzoni di gesta e romanzi si è rivelato particolarmente interessante nell'ambito della resa dei diorami di morte, della rappresentazione luttuosa del campo di battaglia e di quella solare delle armate schierate. Nell'indagine di questi ambiti di grande aiuto sono stati i romanzi, nei quali si incontra un'inegabile fascinazione per la descrizione della bellezza dell'accampamento militare, dell'atmosfera colorata e festosa dei tornei: se ne deduce un vero e proprio piacere nel descrivere queste ambientazioni. Proprio a partire dalle riflessioni sui "paesaggi euforici e luttuosi" delle sequenze di combattimento si è potuto dare risalto all'ambiguità latente presente nella mentalità bellica incontrata nei testi presi in considerazione. L'ambiguità che deriva dalla stretta vicinanza tra bellezza e morte, tra meraviglia e brutalità, tra piacere e violenza. Questa profonda dicotomia che caratterizza la rappresentazione della guerra, sia nel momento della descrizione della battaglia sia in quello della forma ludico-sportiva del torneo, si può ritenere specchio della complessità della figura del cavaliere medievale, il

quale è ugualmente segnato da una profonda dicotomia del suo essere: un martire che uccide, al tempo stesso vittima e carnefice. Bellezza e mortalità, meraviglia e violenza sono quindi due aspetti compresenti nella narrativa eroica in lingua d'*oïl*. Sono questi stessi elementi che hanno permesso di aprire, al termine dell'ultimo capitolo una breve digressione che mettesse in contatto la visione medievale con quella del mondo moderno, o meglio, con la concezione moderna della guerra di massa e dei materiali. Alcuni aspetti sono infatti risultati essere comuni alla generale concezione occidentale della guerra, primo fra tutti il perturbante piacere del combattere, tragico e crudele al tempo stesso, difficile da immaginare per il lettore moderno, ma che trova ripetutamente posto anche nella moderna narrativa di guerra e persino nelle sue rappresentazioni cinematografiche. Le corrispondenze tra il sentire del cavaliere medievale, così come emerge dai testi, e quello del combattente moderno è espressione di come testi antichi come quelli presi in considerazione possano ancora dire molto agli uomini di oggi, di come la loro lingua in apparenza così distante racchiuda significati familiari, di come le loro espressioni formulari che a volte paiono evocare degli incantamenti in realtà siano soltanto una porta da cui spiare un mondo non troppo lontano e diverso.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **BIBLIOGRAFIA PRIMARIA**

#### **CANZONI DI GESTA**

*Aliscans*, texte établi par C. Régnier, présentation et notes de J. Subrenat, traduction revue par A. et J. Subrenat, Champion, Paris 2007.

Anonimo Padovano, *L'Entrée d'Espagne. Rolando da Pamplona all'Oriente*, a cura di M. Infurna, Carocci, Roma 2011.

*Aspremont. Chanson de geste du XIIIe siècle*, présentation, édition et traduction par F. Suard d'après le manuscrit 25529 de la BnF, Champion, Paris 2008.

*Fierabras. Chanson de geste du XIIIe siècle*, éditée par M. Le Person, Champion, Paris 2003.

*Gormund e Isembart*, a cura di A. Ghidoni, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

*La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Pratiche, Parma 1995.

*La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Librairie Générale Française, Paris 1993.

*La chanson de Roland*, édition critique par C. Segre, nouvelle édition refondue, traduite de l'italien par M. Tyssens, Droz, Genève 2003.

*La chanson de Roland*, a cura di M. Bensi, traduzione di R. Lo Cascio, testo critico di C. Segre, Rizzoli, Milano 2017.

*La Prise d'Orange. Chanson de geste (fin XIIIe – début XIIIe siècle)*, teste établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Champion, Paris 2010.

*Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XIIIe siècle*, introduction, notes et traduction de W. Kibler, texte édité par S. Kay, Librairie Générale Française, Paris 1996.

#### **ROMANZI**

Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro*, a cura di M. Infurna e M. Mancini, BUR Rizzoli, Milano 2014.

Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55 édités, présentés et traduits par E. Baumgartner et F. Vielliard, Librairie Générale Française, Paris 1998.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Carocci, Roma 2012.

Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Mondadori, Milano 2018.

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre, K. D. Uitti e Ph. Walter, Gallimard, Paris 1994.

Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, publié par Y. Lefèvre, Champion, Paris 1988.

Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par F. Lecoy, Champion, Paris

*Le Roman de Thèbes*, édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr. Add. 34114), traduction, présentation et notes par F. Mora-Lebrun, Librairie Générale Française, Paris 1995.

Renaut, *Galeran de Bretagne*, publication, traduction, présentation et notes par J. Dufournet, Champion, Paris 2009.

Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Pratiche, Parma 1992.

#### **ALTRE FONTI: VOCI DAI MEDIOEVI NON ROMANZI**

*Beowulf*, a cura di G. Brunetti, Carocci, Roma 2003.

*Edda. Die Lieder des codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, herausgegeben von G. Neckel, vol. I, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1962.

*Il Canzoniere Eddico*, a cura di P. Scardigli, Garzanti, Milano 2004.

*La morte di Sigurðr*, a cura di M. Meli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Casa per Edizioni Popolari, Sesto San Giovanni (Milano) 1933.

Omero, *Iliade*, traduzione di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007.

*Poésies Complètes de Bertran de Born*, publiées par A. Thomas, Imprimerie et librairie Édouard Privat, Toulouse 188, Johnson Reprint Corporation, London 1971.

*Sir Gawain e il cavaliere verde*, a cura di P. Boitani, Adelphi, Milano 1986.

Tacito, *Germania*, a cura di M. Faraguna, Sansoni, Firenze 1987.

*The Poems of the troubadour Bertran de Born*, edited by W. D. Paden Jr., Sankovitch T. and Stäblein P. H., University of California Press, London 1986.

The Táin, translated from the Irish epic Táin Bó Cúailnge by T. Kinsella, Oxford University Press, Oxford 1970.

Virgilio, *Eneide*, traduzione e note di R. Scarcia, Rizzoli, Milano 2008.

*Voluspá*, a cura di M. Meli, Carocci, Roma 2008.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANDRIEUX-REIX N., *Grant fu l'estor, grant fu la joie: formes et formules de la fête épique; le cas d'Aliscans*, in *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, a cura di J. Dufournet, Champion, Paris 1993, pp. 9-30.

ID., *Lors veïssiez, histoire d'une marque de diction*, in "Linx", 32, Centre de recherches linguistiques, Université de Paris 10, Nanterre 1995, pp. 133-145.

ARAGÓN FERNÁNDEZ A., *Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas del siglo XIII*, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. 2, Quaderns Crema, Barcelona 1987, pp. 487-512.

ARAGÓN FERNÁNDEZ A. Y FERNÁNDEZ CARDO J. M., *Les traces des formules épiques dans le roman français du XIIIe siècle: le combat individuel*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals, Padue-Venise, 20 août – 4 septembre 1982*, Mucchi, Modena 1984, pp. 435-463.

ID., *El estilo formulario en la épica y en la novel francesas del siglo XIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1985.

ARIÈS P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma 1985 (ed. or. *L'homme devant la mort*, Seuil, Paris 1977).

ASHBY-BEACH G., *The Song of Roland. A Generative Study of the Formulaic Language in the Single Combat*, Rodopi, Amsterdam 1985.

AZZOLINI M., *Una gioiosa baldanza: immagini, modelli e lessico della giovinezza guerriera nelle letterature galloromanze dei secoli XI-XIII*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019.

BALESTRACCI D., *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003.

BARBIERI A., *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Esedra, Padova 2017.

ID. (a cura di), *I prestiggi della guerra. Ideologie, sensibilità e pratiche guerriere nelle rappresentazioni letterarie*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.



BAZIN A., *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1973 (ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, CERF, Paris 1973).

BENOZZO F., *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal Gododdin alla Chanson de Roland. Per una ridefinizione del genere epico medievale*, in "Studi mediolatini e volgari", vol. XLVII, Pacini Editore, Pisa 2001, pp. 153-167.

BENVENISTE È., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 1976 (ed. or. *Le vocabulaire des institutions indo-europeennes*, Les editions de Minuit, Paris 1969).

BIDDICK K., *The Shock of Medievalism*, Duke University Press, Durham and London 1998.

BLANCHOT M., *L'istante della mia morte*, in "Aut Aut", 267-268, maggio-agosto 1995, pp. 32-37 (ed. or. *L'istant de ma mort*, Fata Morgana, Montpellier 1994).

BOURKE J., *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, Carocci, Roma 2007 (ed. or. *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, Granta, London 1999).

BOUTET D., *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.

BOUTHOU G., *Le guerre. Elementi di polemologia. Metodi, teorie e opinioni sulla guerra, morfologia, elementi tecnici, demografici, economici, psicologici, periodicità delle guerre*, Longanesi, Milano 1982 (ed. or. *Les guerres: éléments de polémologie*, Payot, Paris 1951).

BURKE J., *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, AMS press inc., New York 1977.

CAILLOIS R., *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U. M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001 (ed. or. *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1950).

CAMPBELL J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton 1973.

CANETTIE., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2010 (ed. or. *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg 1960).

CARDINI F., *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Sansoni, Firenze 1982.

ID., *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e sulle tradizioni cavalleresche*, Le Lettere, Firenze 1992.

ID., *Il guerriero e il cavaliere*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Laterza, Roma 1993.

ID., *Alle radici della cavalleria medievale*, La nuova Italia, Scandicci 1997.

CHANDÉS G., *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier medieval: Chrétien de Troyes*, Rodopi, Amsterdam 1986.

CHAPEL A., *Alcune riflessioni sulla chanson de geste*, in "Quaderni di Filologia Romanza", n. 23, Pàtron, Bologna 2015.

CHATWIN B., *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1995 (ed. or. *The songlines*, Jonathan Cape, London 1987).

CHIESA ISNARDI G., *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991.

CLASSEN A. (a cura di), *Death in the Middle Ages and Early Modern Times. The material and spiritual conditions of the culture of death*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016.

CONTAMINE P., *La guerra nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. *La guerre au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris 1980).

CORTELLESA A. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima Guerra Mondiale*, B. Mondadori, Milano 1998.

CRÉPIN A., *Formule, motif et thème. La clarté dans la 'Chanson de Roland', in Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII Congrès International de la Société Rencesvals, Liège, 28 août – 4 septembre 1976*, a cura di M. Tyssens e C. Thiry, Les Belles Lettres, Paris 1978, pp. 345-359.

D'ALESSANDRO D., *Per un'analisi formale del descrittivo nel Medioevo: il caso del romanzo*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura di M. Liborio, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991.

DEAN B., *Handbook of arms and armor: European and Oriental, including the H. Riggs Collection*, the Metropolitan Museum of Art, New York 1930 (disponibile all'indirizzo: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll110/id/28488>, consultato il 10 aprile 2019, h. 14.30).

DONA C. E ZAMBON F. (a cura di), *La regalità*, Carocci, Roma 2002.

DRZEWICKA A., *Grant peines endurer: le héros de la chanson de geste devant la souffrance*, in *La souffrance au Moyen Age (France XII-XV s.)*, Actes du Colloque organisé par l'Institut d'études romanes et le Centre d'études françaises de l'Université de Varsovie, Editions de l'Université de Varsovie, Warszawa 1988, pp. 109-119.

DUBOST F., *La Merveille médiévale*, Champion, Paris 2016.

- DUBY G., *Terra e nobiltà nel medio evo*, Società Editrice Internazionale, Torino 1971.
- ID., *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Laterza, Bari 1995 (ed. or. *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984).
- DUGGAN J. J., *The Song of Roland: formulaic style and poetic craft*, University of California Press, Berkeley 1973.
- DUMÉZIL G., *L'ideologia tripartita degli indoeuropei*, Il Cerchio, Rimini 1988 (ed. or. *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Latomus, Bruxelles 1958).
- ID., *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990 (ed. or. *Heur et Malheur du guerrier*, Flammarion, Paris 1985).
- ID., *Gli dèi dei Germani. Saggio sulla formazione della religione scandinava*, Adelphi, Milano 1991 (ed. or. *Les dieux des Germains*, Presses Universitaires de France, Paris 1959).
- EHRENREICH B., *Blood Rites. Origins and History of the Passions of War*, Virago Press, London 1998.
- FASSÒ A., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma 2005.
- FIEDLER L., *Arrivederci alle armi: l'America, il cinema e la guerra*, Donzelli, Roma 2005.
- FLORI J., *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999 (ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette Littératures, Paris 1998).
- FRYE N., *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973 (ed. or. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York 1963).
- FUMAGALLI V., *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1994.
- FUSSELL P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975.
- GAIER C., *Les armes*, Brepols, Turnhout, Belgium 1979.
- GHIDONIA., *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste. Poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.
- GIBELLI A., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

GIGLIUCCI R., *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio 1994.

GILMAN S. L., *Representing Dead and Dying Bodies*, in *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, edited by D. Hillman and U. Maude, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 149-161.

GOUIRAN G., *L'amour et la guerre. L'ouvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985.

ID., *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, in *La violence dans le monde medieval*, CUER MA Université de Provence, Aix-en-Provence 1994, pp. 237-247.

GRAHAM-CAMPBELL J., *Anglo-Scandinavian Equestrian Equipment in Eleventh Century England*, in *Anglo-Norman Studies: proceedings of the Battle conference*, edited by M. Chibnall, The Boydell Press, Woodbridge 1992.

GRILLO P. E. SETTIA A. A. (a cura di), *Guerre ed eserciti nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2018.

JUSTEL VICENTE P., *Estudios sobre el sistema formular en la épica francesa medieval*, in "BLO", 3, 2013, pp. 101-138.

ID., *El ataque con la lanza come motivo transgenérico: de la épica francesa a los libros de caballerías*, in "Atalaya", 15, 2015.

Haidu P., *Violence, Perspective, and Postmodern Historiography in Raoul de Cambrai*, in "Olifant", vol. 22, n. 1 – 4, 2003.

HARPER-HILL C. AND HARVEY R. (edited by), *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood, Papers from the first and second Strawberry Hill Conference*, The Boydell Press, Suffolk 1986.

HARRIS J., *'Pleine sa hanste' in the Chanson of Roland*, in *Essays Presented to Honor Alexander Schtuz. French and Provençal Lexicography*, edited by U. T. Holmes and K. R. Scholberg, Ohio State University Press, Ohio 1964.

HEINEMANN E. A., *Formulas, Motifs, and The Song of Roland*, in "Olifant", vol. 1, n. 1, 1973.

ID., *Sens et effets de sens des unites métriques dans la chanson de geste française*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste, Actes du Xe Congrès International de la Société de Rencesvals, Strasbourg 1985*, CUERMA, vol. 2, Aix-en-Provence 1987, pp. 643-657.

ID., *On the Metric Artistry of the Chanson de Geste*, in "Olifant", vol. 16, n. 1 &2, spring and summer 1991.

- ID., *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Droz, Genève 1993.
- HILLMAN J., *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005 (ed. or. *A terrible Love of War*, Penguin Press, New York 2004).
- HUBERT H. E MAUSS M., *Saggio sul sacrificio*, Morcelliana, Brescia 2002 (ed. or. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, in "L'Année Sociologique", 1898, pp. 29-138).
- KEEGAN J., *Il volto della battaglia. Azincourt, Waterloo, la Somme. La guerra dal punto di vista di chi combatte*, il Saggiatore, Milano 2005 (ed. or. *The Face of Battle*, Viking Press, New York 1976).
- KEEN M., *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986 (ed. or. *Chivalry*, Yale University, New Haven and London 1984).
- KÖHLER E., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda, il Mulino*, Bologna 1985 (ed. or. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Hamburg. Univ., Habil. Schr., 1955).
- LAZZERINI L., *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena 2001.
- LIMENTANI A. E INFURNA M. (a cura di), *L'epica*, il Mulino, Bologna 1986.
- LINCOLN B., *Death, War, and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*, The University College Press, London 1991.
- LORD A. B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Massachusetts, Cambridge 1964.
- LUCKHURST R., *The Trauma Question*, Routledge, New York 2008.
- MALAVASI L., *Guerrieri al cinema: scrittura della storia e funzione sociale*, in *L'immagine Riflessa*, a cura di P. Pinotti, Anno X n. 2, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.
- MANCINI M., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, il Mulino, Bologna 1993.
- ID., *Il duello tra pari nell'immaginario cavalleresco. Guerra e agone*, in *Le voci del Medioevo*, a cura di N. Pasero e S. M. Barillari, edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.
- MARTIN J. P., "Vue de la fenêtre" ou "panorama épique": structures rhétoriques et fonction narratives, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, vol. 2, Nouvelle édition [en ligne], Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1987, pp. 859-878 (disponibile all'indirizzo: <http://books.openedition.org/pup/2360>, consultato il 15 ottobre 2019, h. 18.41).

ID., *Les motifs dans la chanson de geste*, Champion, Paris 2017.

MELI M., *Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena*, in "Medioevo Europeo", 2/1, 2018, pp. 73-82.

NICHOLS S. G. JR., *Formulaic diction and composition in the Chanson de Roland*, The University of North Carolina Press, Valencia 1961.

NICKEL H., PYHRR S. W. AND TARASSUK L., *The Art of Chivalry. European Arms and Armor from The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1982.

NORMAN V., *The Medieval Soldier*, Arthur Barker Limited, London 1971.

PARRY M., *The Making of Homeric Verse*, Oxford University Press, London 1971.

PAYEN J. C., *Une Poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland*, in "Olifant", vol. 6, n. 3 & 4, spring and summer 1979, pp. 226-236.

PINTARIČ M., *Le rôle de la violence dans le roman médiéval: l'exemple d'"Erec et Enide"*, in *La violence dans le monde medieval*, CUER MA Université de Provence, Aix-en-Provence 1994, pp. 415-423.

REVIGLIO DELLA VENERIA M. L. E ZARA A. R., *I sentieri della ventura. L'errare del cavaliere*, Gribaudo Editore, Cavallermaggiore 1990.

ROSS D. J. A., *Pleine sa hanste*, in "Medium Ævum", n. XX, Society for the Study of Medieval Languages, Oxford 1951, pp. 1-10.

ROSSO S. (a cura di), *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006.

RYCHNER J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Société de publications romanes et françaises, Genève/Lille 1955.

SACCONE A., *Descrizione e azione: la singolar tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura di M. Liborio, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1991, pp. 71-81.

SAMSON V., *I berserkir. I guerrieri-belve nella Scandinavia antica, dall'Età di Vendel ai vichinghi (VI-XI secolo)*, Settimo Sigillo, Roma 2016 (ed. or. *Les Berserkir. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux vikings (Vie-XIe siècle)*, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2011).

SCHMITT N., *Formulaic Sequences. Acquisition, Processing and Use*, Benjamins, Amsterdam 2004.

SCHMITT J. C., *Le raison des gestes dans l'Occident medieval*, Gallimard, Paris 1990.

ID., *Un tempo di sangue e di rose. Pensare la morte nel Medioevo cristiano*, EDB, Bologna 2015.

SETTIA A. A., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Laterza, Bari 2002.

SHIPPEY T., *J. R. R. Tolkien. La via per la Terra di Mezzo, Marietti 1820*, Genova 2005 (ed. or. *The Road to Middle-earth*, Harper Collins Publishers, London 2005).

*THE BAYEUX TAPESTRY*, The Complete Tapestry in Colour with introduction, description, commentary by D. M. Wilson, Thames and Hudson, London 1985.

*THE COLLECTED POEMS OF WILFRED OWEN*, edited with an introduction and notes by C. Day Lewis and with a memoir by Edmund Blunden, a cura di N. Blake, Chatto and Windus, London 1963.

TOLKIEN J. R. R., *Lo Hobbit*, Adelphi, Milano 1989 (ed. or. *The Hobbit or There and Back Again*, George Allen & Unwin Publishers, London 1937).

ID., *Il Silmarillion*, Bompiani, Milano 2013 (ed. or. *The Silmarillion*, George Allen & Unwin Publishers, London 1977).

WALTER P., *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, SEDES, Paris 1988.

WEIL S., *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios, Trieste 2012 (ed. or. *L'Iliade ou le poème de la force*, in "Cahiers du Sud", Marseille 1943).

WHITE L. JR., *Tecnica e società nel Medioevo*, Il Saggiatore, Milano 1967 (ed. or. *Medieval Technology and Social Change*, Oxford University Press, London 1962).

ZUMTHOR P., *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, il Mulino, Bologna 1973 (ed. or. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, XIe-XIIIe siècles, Klincksieck, Paris 1963).

ID., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984 (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983).

## FILMOGRAFIA

### FILM

COPPOLA F. F., *Apocalypse Now*, United Artists and Zoetrope Production, Stati Uniti d'America 1979.

MANN A. E PAOLOUCCI G., *El Cid*, Dear Film and Samuel Bronston Productions Inc., Italia – Stati Uniti d'America 1961.

OLMI E., *Il mestiere delle armi*, Mikado Film, Italia 2001.

POZO J., *Donkey Xote*, Limiq Studios and Filmax, Spagna – Italia 2007.

ROHMER É., *Perceval le Gallois*, Les Films du Losange, Francia – Italia – Germania 1978.

SCHAFFNER F. J., *Patton, generale d'acciaio*, 20th Century Fox, Stati Uniti d'America 1970.

WAYNE J., *I berretti verdi*, WB Seven Arts, Stati Uniti d'America 1968.

ZUCKER J., *First Knight*, Columbia Pictures, Stati Uniti d'America – Regno Unito 1995.

#### **SERIE TELEVISIVE**

BENIOFF D. AND WEISS D. B., *Game of Thrones*, HBO, Stati Uniti d'America 2011-2019.

HANDFIELD D. AND RAYNER R., *Knightfall*, Jistory, Stati Uniti d'America – Repubblica Ceca 2017- in produzione.

HIRST M., *Vikings*, History, Canada – Irlanda 2013-in produzione.

JONES J., *Merlin*, BBC Drama and Shine Limited, Regno Unito 2008-2012.

#### **SITOGRAFIA**

Analyse et traitement informatique de la langue française: <http://www.atilf.fr>.

Árni Magnússon Institute, Reykjavík, Iceland: <http://english.arnastofnun.is>.

“Atalaya”: <https://journals.openedition.org/atalaya/>.

Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes: <http://www.atilf.fr/dect/>.

“Medioevo Europeo”: <http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/index>.

“Olifant”: <http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/olifant/index>.

Vincent de Beauvais, *Miroir Historial* (ca 1396), ms. f. fr. 314: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451115j/fl.planchecontact>.





## **RINGRAZIAMENTI**

Desidero ringraziare il professor Alvaro Barbieri per avermi sempre seguita nel corso di questo lavoro, per la sua grande disponibilità e per i suoi preziosi consigli, e infine per avermi avvicinata all'argomento durante le sue appassionanti lezioni del corso di Filologia Romanza Avanzato.

Vorrei rivolgere anche un ringraziamento a mia madre, Antonella, per avermi sempre rivolto uno dei suoi sorrisi luminosi al momento giusto e avermi sempre sostenuta e ascoltata incondizionatamente. Un grazie dal profondo del mio cuore anche a mio padre, Gaetano, per avermi trasmesso il suo smisurato amore per l'arte e la sua curiosità per la filosofia, e per tutte le ore trascorse insieme a chiaccherare di tempi antichi e di libri.

Infine vorrei ringraziare Francesca ed Eleonora per tutti i momenti indimenticabili sulle spiagge della Grecia e per ogni altro viaggio, anche per quelli che verranno.