



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

*Declinazioni dei tòi poi della foresta in
Le Morte Darthur di Sir Thomas Malory*

Relatore
Prof.ssa Alessandra Petrina

Laureando
Daniele Biffanti
n° matr. 1039306 / LMFIM

Anno Accademico 2014 / 2015

INDICE	p. 3
PREMESSA	p. 7
CAP. 1 – LA FORESTA TRA ETÀ ANTICA E MEDIOEVO	
1.1 ORIGINE ED ETIMOLOGIA DEI TERMINI “SELVA”, “FORESTA” E “BOSCO”	p. 9
1.2 LA SELVA IN ETÀ GRECO-ROMANA	p. 13
1.3 CAMBIAMENTI NELL'ALTO MEDIOEVO	p. 21
1.4 LA FORESTA NEL BASSO MEDIOEVO	p. 27
1.5 UN CASO SPECIFICO: LA FORESTA NEL MEDIOEVO INGLESE	p. 30
CAP. 2 – LA SELVA NELLA LETTERATURA ANTICA	
2.1 LA SELVA E LA CITTÀ ANTICA: GILGAMESH E ROMOLO	p. 35
2.2 IL RITRATTO DEL SELVAGGIO	p. 43
2.3 LA CACCIA NEL BOSCO	p. 47
2.4 LA SELVA COME <i>LOCUS AMOENUS</i> E <i>LOCUS HORRIDUS</i> : VIRGILIO E LUCANO	p. 56
CAP. 3 – LA FORESTA NELLA LETTERATURA TARDOLATINA E ALTOMEDIEVALE	
3.1 IL BOSCO DI GREDEL IN <i>BEOWULF</i>	p. 65
3.2 LA FORESTA COME <i>DESERTUM</i> : FORESTA E DESERTO BIBLICO	p. 70
3.3 <i>HYLE</i> E <i>SILVA</i> : LA SELVA COME CAOS E MATERIA PRIMORDIALE	p. 74
CAP. 4 – LA FORESTA NEI TESTI DEL BASSO MEDIOEVO	
4.1 LA “SELVA OSCURA” E LA “SELVA ANTICA” NELLA <i>DIVINA COMMEDIA</i>	p. 79
4.2 IL MOTIVO DELLA “CACCIA INFERNALE” NELLA LETTERATURA ITALIANA MEDIEVALE	p. 84
4.3 NASCITA E SVILUPPO DEL CICLO ARTURIANO	p. 87

CAP. 5 – LA FORESTA IN LE MORTE DARTHUR

5.1 SIR THOMAS MALORY E <i>LE MORTE DARTHUR</i>	p. 95
5.1.1 LE FONTI DI MALORY	p. 97
5.1.2 LA FORESTA DI MALORY: UNA FORESTA REALISTICA O FITTIZIA?	p. 99
5.1.3 <i>TOPOI</i> NELLA FORESTA DI MALORY	p. 102
5.2 LA CONTRAPPOSIZIONE TRA LA CORTE DI ARTÙ E LA FORESTA	p. 105
5.2.1 IL RUOLO DELLA FORESTA NELLA GUERRA TRA ARTÙ E I RE RIBELLI	p. 105
5.2.2 IL RACCONTO DI BALYN E BALAN: UNA FORESTA INDOMABILE	p. 107
5.2.3 GAWAIN, UWAYNE E MARHAUS: ESEMPI DI <i>QUEST</i> NEGATIVE E POSITIVE	p. 117
5.2.4 LA <i>QUEST</i> DI LAUNCELOT	p. 121
5.2.5 SIR GARETH E LA FORESTA COME LUOGO DI CRESCITA E INIZIAZIONE	p. 136
5.2.6 FORESTA E CORTE: CONCLUSIONI	p. 144
5.3 LA CACCIA NELLA FORESTA	p. 146
5.3.1 LA CACCIA ALLA <i>QUESTING BEAST</i>	p. 146
5.3.2 LA CACCIA AL CERVO	p. 151
5.3.3 LO SCONTRO CON LA CREATURA BESTIALE	p. 157
5.3.4 IL VALORE DELLA CACCIA: CONCLUSIONI	p. 160
5.4 L'UOMO DELLA FORESTA E LA REGRESSIONE A SELVAGGIO	p. 162
5.4.1 MERLINO: DALLA FORESTA ALLA CORTE	p. 163
5.4.2 TRYSTRAM: DALLA FORESTA ALLA FORESTA	p. 172
5.4.3 LA FOLLIA DI LAUNCELOT: DALLA CORTE ALLA FORESTA	p. 180
5.5 LA FORESTA DEL GRAAL	p. 186
5.5.1 I PECCATORI: GAWAIN E LAUNCELOT	p. 189
5.5.2 I PURI: BORS, PERCYVAL E GALAHAD	p. 200
5.5.3 LA FORESTA DEL GRAAL: CONCLUSIONI	p. 207

5.6 LA CADUTA DEL REGNO DI ARTÙ	p. 209
5.6.1 LA FORESTA COME LUOGO DI ESPIAZIONE	p. 210
5.6.2 LA MORTE DI ARTÙ E LA FORESTA DELL'ASCETISMO	p. 213
5.6.3 LA CADUTA DEL REGNO DI ARTÙ: CONCLUSIONI	p. 224

CAP. 6 - CONCLUSIONI

6.1 RIPRESA DEI <i>TOPOI</i> TRADIZIONALI DELLA FORESTA IN <i>LE MORTE DARTHUR</i>	p. 227
6.2 LA DIALETTICA CIVILTÀ\FORESTA IN <i>LE MORTE DARTHUR</i>	p. 229
6.3 LAUNCELOT COME <i>EXEMPLUM</i> IN MALORY	p. 232
6.4 LA GUERRA DELLE DUE ROSE E LA FORESTA COME VIA DI FUGA	p. 234

BIBLIOGRAFIA	p. 237
---------------------	--------

PREMESSA

In questa tesi vengono analizzati i diversi valori assunti dalla foresta come luogo letterario in *Le Morte Darthur* di Sir Thomas Malory, testo composto nella seconda metà del XV secolo.

Il primo capitolo consiste in un'indagine storica sul valore socio-economico della foresta dall'antichità sino al Medioevo, mentre i capitoli dal secondo al quarto trattano i vari aspetti della foresta in alcuni testi della letteratura europea occidentale antecedente a Malory: in questo modo si tenta di ricostruire il retroterra letterario sul quale si basa l'autore di *Le Morte Darthur* nel costruire la sua foresta, la quale viene analizzata in maniera approfondita nel quinto capitolo della tesi. In particolare, i *tòpoi* che vengono evidenziati sono: la foresta come luogo contrapposto alla città e al castello, la foresta come scenario di caccia, la foresta come rifugio del selvaggio e, infine, la foresta come luogo della religiosità e dell'espiazione.

Mediante l'analisi di queste strutture letterarie e delle declinazioni fattene da Malory, si tenta di comprendere quale sia il disegno complessivo dell'autore, e quale il significato da attribuire alla sua opera. Si è infatti scelto di analizzare Malory, e non opere del ciclo bretone, poiché il suo testo è uno dei rari tentativi (secoli dopo il lavoro di Geoffrey di Monmouth, attivo nel XII secolo) di raccogliere tutti i racconti relativi a re Artù ed ai suoi cavalieri: è quindi interessante tentare di comprendere il filo narrativo utilizzato dall'autore per tenere insieme un repertorio tanto vasto e disomogeneo. Attraverso l'evoluzione dell'ambiente della foresta nel corso dell'opera, evoluzione che si svolge tramite le differenti declinazioni dei *tòpoi* ad essa collegati, si giunge ad una conclusione che getta nuova luce sull'autore e sulle sue opinioni politiche in un periodo complesso della storia inglese, il XV secolo, segnato dalla Guerra delle Due Rose.

CAPITOLO 1 – LA FORESTA TRA ETÀ ANTICA E MEDIOEVO

1.1 ORIGINE ED ETIMOLOGIA DEI TERMINI “SELVA”, “FORESTA” E “BOSCO”

Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia definisce:

forèsta: sf, Insieme di piante arboree disseminate su una vasta superficie di terreno in modo da costituire un consorzio vegetale, di origine naturale o artificiale, in cui sono anche presenti (soprattutto quando ha origine naturale) varie specie arbustive ed erbacee.¹

Nell'italiano moderno, il campo semantico coperto da “foresta” è occupato anche dai quasi-sinonimi:

bosco: sm, aggruppamento più o meno vasto di piante legnose selvatiche (alberi e arbusti); il terreno coperto dal bosco.²

selva: sf, foresta, bosco.³

C'è quindi un'ambiguità semantica nel campo definito dai tre lemmi: mentre “foresta” pare riferirsi, per il Battaglia, solamente all'insieme di piante ed elementi vegetali, “bosco” si riferirebbe anche al terreno coperto da questo insieme. Selva, che nell'italiano moderno è variante meno frequente, viene però definito come sinonimo di entrambi i termini precedenti. Per cercare di capire questa ambiguità è utile ricercare l'origine etimologica di questi tre lemmi.

I termini utilizzati nella letteratura latina classica per indicare un terreno non coltivato e coperto da vegetazione selvaggia erano quattro: *silva*, *saltus*, *nemus* e *lucus*. L'ambiguità semantica caratterizzante questi quattro termini richiede un'attenta osservazione, al fine di definire con precisione le *differentiae verborum* che li contraddistinguono: Malaspina, nel suo saggio “Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina”, riporta alcuni esempi di definizioni date dai grammatici tardo-antichi Servio (nel suo commento all'*Eneide*) e Isidoro (nelle *Origines* e nelle *Ethymologiae*)⁴: ne emerge un quadro non ben definito del campo semantico

1 Battaglia, Salvatore (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino: UTET, 1995, sub voce “forèsta”.

2 Battaglia, sub voce “bosco”.

3 Battaglia, sub voce “selva”.

4 Malaspina, Ermanno, “Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina”, in L. Cristante e A. Tessier (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2004, p. 102.

individuato dai quattro lessemi. Tuttavia, in alcuni autori classici esaminati da Malaspina, tra cui Lucrezio, ognuno dei quattro termini pare coprire un significato ben preciso e distinto dagli altri: analizzando le testimonianze letterarie, Malaspina giunge alla conclusione che la mutazione che portò ad una connotazione ambigua dei quattro lessemi *silva*, *saltus*, *nemus* e *lucus* fosse legata all'utilizzo dei termini fatto da Virgilio (Malaspina si concentra in particolare sull'ottava Ecloga). Prima della “rivoluzione semantica” iniziata dal poeta mantovano:

Il campo appare dominato da una chiara opposizione sacro ('culturale') – profano veicolata da *lucus* e *silva*; *nemus* e *saltus* vi svolgono un ruolo minore, il primo quello di una glossa rara e colta... il secondo designa un tipo particolare di bosco, con radure e pascoli che insistono su un terreno di preferenza montuoso.⁵

Secondo Malaspina, Virgilio fu il primo a neutralizzare l'opposizione *lucus* - *silva* per ottenere l'effetto stilistico della *variatio*, nonché a generalizzare l'utilizzo di *nemus* e *saltus*, legato a scelte formali e fonetiche. Prima di questo mutamento di significati, il bosco come luogo di culto sacro veniva indicato sempre con *lucus* (termine derivante dall'osco), mentre la numinosità del bosco profano, “resa evidente da prodigi, voci che provengono dal folto degli alberi o pura e semplice antichità del bosco”⁶ connotava il termine *silva*⁷. *Nemus* era invece “termine toponimico per indicare il bosco per eccellenza dei Latini, esteso nelle sedi ove li troviamo storicamente stanziati”⁸. Rilevando lo sfumare dell'opposizione sacro – profano, e contemporaneamente l'imporsi di una maggiore attenzione alla numinosità intrinseca del bosco a dispetto della sua funzione sacrale, Malaspina propone tre possibili cause del mutamento: la crisi della religione romana tradizionale nel I sec. a. C.; la conseguente sconsacrazione di molti boschi sacri, anche per motivi d'interesse e

5 Malaspina, "Prospettive di studio...", p. 105.

6 Malaspina, "Prospettive di studio...", p. 105.

7 Alcuni autori più tardi, come Calcidio (filosofo neoplatonico romano vissuto nel IV secolo) e Bernardo Silvestre (filosofo francese del XII secolo), identificheranno il latino *silva* con l'antico greco *hyle*, termine che da Aristotele in poi indicherà anche la materia primordiale (cfr. Tambling, Jeremy, "Silvestris: 'Silva': 'Selva oscura'", in A. Galloway e R.F. Yeager (a cura di), *Through a Classical Eye: Transcultural & Transhistorical Visions in Medieval English, Italian, and Latin Literature in Honour of Winthrop Wetherbee*, Toronto: University of Toronto Press, 2009, pp. 69-85). Tuttavia Malaspina si mostra scettico rispetto agli studi che identificherebbero il campo semantico di *silva* con quello di *hyle* per tutti gli autori della latinità "quasi che la sensibilità linguistica di un Calcidio e di un Bernardo Silvestre potesse valere per tutta la latinità classica" (Malaspina, "Prospettive di studio...", p. 99, in nota 12). Per un approfondimento sull'origine etimologica di *hyle* e di *alsos*, termine antico greco indicante il bosco sacro, si consiglia la lettura di: Fausto Montana, *Il bosco e la polis: dallo spazio fisico e simbolico al motivo letterario*; <http://mediaclassica.loescher.it/files/2063> (consultato il 23 Marzo 2014).

8 Malaspina, Ermanno, "Nemus come toponimo dei Colli Albani e le differentiae verborum tardoantiche", in J. Rasmus Brandt, A.M. Leander Touati e J. Zahle (a cura di), *Nemi – Status Quo: Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 150.

sfruttamento economico; i mutamenti subiti dalla lingua latina, a partire dal piano letterario, in seguito all'emulazione dei modelli greci a all'affermarsi dell'alessandrinismo.⁹

Indubbiamente una tale disponibilità di termini praticamente equivalenti ed interscambiabili permetteva agli scrittori latini post-virgiliani una buona variabilità a livello stilistico: tuttavia, con il mutamento socio-storico conseguente alla caduta dell'Impero Romano, emersero nuovi concetti relativi al campo semantico coperto da *silva*, *saltus*, *nemus* e *lucus*, concetti che questi lessemi non erano in grado di definire. Il termine "foresta" si sviluppa in età alto-medievale e, dal punto di vista etimologico, non è legato alla boscosità dell'ambiente cui fa riferimento: inizialmente la parola latina *forestum*, infatti, indicava un terreno di proprietà del re, il quale ne disponeva dal punto di vista legale per i propri usi privati (prevalentemente per la caccia).¹⁰ La foresta in principio si caratterizzava quindi non per la sua composizione vegetale, bensì per il suo statuto legale: anche un terreno non boschivo poteva essere concepito come *forestum*. L'etimologia stessa della parola ci può aiutare a capire quale fosse la concezione iniziale del termine; nonostante essa sia tuttora oggetto di discussione, prendiamo per buona l'analisi citata da Charles Higounet¹¹, il quale parla di tre possibili etimologie:

- quella derivante dal latino *foris* (italiano "fuori"), che implicherebbe l'estraneità della foresta rispetto alla città e alle sue mura;
- quella derivante dal latino *forum* (indicante un luogo di proprietà pubblica, come una piazza o un mercato), che metterebbe in evidenza l'aspetto della giurisdizione vigente sul *forestum* medievale;
- un'etimologia non latina, derivante dal germanico *forst*, parola originata da *forht* (detenere, occupare) o da *föhren* (un'estensione di terreno boscoso).

In tutti e tre i casi si tratta comunque di etimologie sviluppatesi in età alto-medievale, con la creazione dei regni post-romani in Europa occidentale e la conseguente presa di potere da parte dei

9 Malaspina, "Prospettive di studio...", pp. 112-113.

10 Wickham, Chris, "European Forests in the Early Middle Ages", in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1990, p. 485.

11 Higounet, Charles, "Les Forêts de l'Europe Occidentale", in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1966, pp. 374-379.

singoli re (la parola *foresta* compare infatti per la prima volta negli editti dei re Longobardi e Merovingi, nonché nei capitolari di Carlo Magno, come afferma R.P. Harrison¹²): in età romana non esisteva la concezione di dominio regio\imperiale sui terreni boscosi o comunque non coltivati, i quali si configuravano come spazio aperto allo sfruttamento economico da parte di tutti. Come nota Chris Wickham:

"Foresta" appears in ever increasing numbers of texts in the three centuries after 650; kings seem to have been specifically creating hunting reserves for themselves.¹³

Nel corso dell'età alto-medievale, quindi, il termine *forestum* si affianca ai quattro termini esistenti sin dall'età romana, e progressivamente si impone nel campo semantico arrivando, in gran parte dei casi attestati in età medievale, a coprirlo interamente. Dei quattro termini latini di partenza, nelle lingue romanze:

(Solo *silva*) è sopravvissuto, almeno in spagnolo ed in italiano, ma con una funzione estremamente ridotta per la concorrenza di neoformazioni come *foresta* – *forêt* e *bosco* – *bosque* – *bois*.¹⁴

Da termine prevalentemente giuridico, *forestum* si trasforma in termine generico per indicare sia un insieme di alberi, sia il terreno da essi coperto: nella sua opera *Le Morte Darthur*, completata tra il 1469 e il 1470, Sir Thomas Malory si riferisce a questo tipo di ambiente nella grande maggioranza dei casi col termine *foreste*, traslitterazione antico-francese e provenzale del termine tardo-latino.¹⁵

L'altro termine che, in lingua italiana, occupa il campo semantico coperto anche da “foresta” e da “selva” è “bosco”: il Battaglia ne ricostruisce l'etimologia a partire dal termine dell'antico alto tedesco “*busk*”, da cui sarebbe derivato il latino medievale “*boscus*” (così come l'inglese *bush* e il tedesco *busch*¹⁶); il termine era già in uso in Italia nel XIV secolo (attestato anche in Dante e Boccaccio).

12 Harrison, Robert Pogue, *Foreste – L'ombra della civiltà*, traduzione a cura di G. Bettini, Milano: Garzanti, 1992, p. 85.

13 Wickham, "European Forests in the Early Middle Ages", p. 486.

14 Malaspina, "Nemus come toponimo dei Colli Albani", p. 145.

15 Alcune eccezioni nel testo di Malory sono l'uso di *woode*, dall'antico inglese *wudu* (dal quale deriva l'inglese *wood*), e le varianti di *foreste* come *foreyste*, *foreyst*. Mentre l'uso di *woode* è numericamente consistente, soprattutto con scopo di *variatio* e nei casi di *enumeratio*, le varianti sopraccitate hanno frequenza ridotta. Cfr. l'edizione di riferimento per questa tesi: Malory, Sir Thomas, *Le Morte Darthur*, a cura di Stephen H.A. Shepherd, New York – London: Norton, 2004.

16 Battaglia, sub voce "bosco".

Malaspina nel suo saggio afferma che le apparenti *differentiae verborum* tra i lemmi italiani bosco, foresta e selva sono in realtà “frutto di imprecisioni da parte dei linguisti, che svelano un'anfibologia primitiva nel concetto”¹⁷; allo stesso modo, anche i termini inglesi *forest* e *wood* si caratterizzano per le controverse definizioni che ne vengono date nei diversi dizionari, con la medesima ambiguità tra “insieme di alberi” e “terreno coperto da un insieme di alberi”¹⁸. Non ritengo si possa dirimere tale questione in questa sede: tuttavia, essendo questa una tesi comparatistica che prende in esame testi scritti in diverse lingue, e in diverse epoche storiche, ho ritenuto opportuno considerare le varianti terminologiche relativamente al periodo storico e alla lingua dei vari testi che andrò ad analizzare. Mi riferirò dunque alla “selva” per i testi in lingua latina (e greca), alla “foresta” per quelli in antico francese ed inglese, e alternatamente a “bosco”, “selva” e “foresta” per quelli in lingua italiana: tuttavia, essendo l'approdo della mia tesi un testo medio-inglese, *Le Morte Darthur*, ho ritenuto opportuno utilizzare nei casi più generali, ossia nel titolo della tesi e nei titoli dei vari capitoli, il termine italiano più vicino al “*foreste*” utilizzato da Malory, ossia “foresta”.

1.2 LA SELVA IN ETÀ GRECO-ROMANA

Come nota anche Malaspina nel suo saggio, “ricerche sul bosco in quanto tale in latino continuano a mancare”¹⁹. Tuttavia, attraverso l'analisi di alcune opere letterarie della classicità, possiamo ricavare alcune informazioni che ci permettono di tracciare uno scenario generale dello sfruttamento delle foreste in età greco-romana, ponendoci principalmente in un'ottica di “storia dell'ecologia”.

Già nel *Crizia* di Platone viene descritto un processo di deforestazione che comincia a privare il territorio delle sue risorse boschive:

...(La regione dell'Attica) aveva come monti alte colline, e le pianure ora dette di Felleo erano piene di terra grassa, e sui monti v'era molta selva, di cui ancora restano segni manifesti. E dei monti ve ne sono ora che porgono nutrimento soltanto alle api, ma non è moltissimo tempo che vi furono tagliati alberi per coprire i più

17 Malaspina, "Prospettive di studio", p. 102.

18 Malaspina, "Prospettive di studio", p. 102.

19 Malaspina, "Prospettive di studio", p. 99.

grandi edifici, e questi tetti ancora sussistono.²⁰

Dal brano platonico, che mette a confronto la mitica età dello scontro tra Atlantide ed Atene con la situazione in cui si trovano a vivere i protagonisti del dialogo (nel IV secolo a.C.), emerge come le risorse offerte dal bosco venissero già abbondantemente sfruttate; alcuni monti appaiono talmente disboscati da potersi connotare come ambiente favorevole solamente alle api. Tra le righe del *Crizia* si può leggere quello che appare come un fenomeno di smottamento del terreno nelle aree montuose, legato alla scarsa resistenza alle piogge conseguente al feroce disboscamento:

La terra, che in questi tempi e avvenimenti scendeva dalle alture, non si ammassò come altrove in monticelli degni di menzione, ma sempre scorrendo scomparve nel profondo del mare: pertanto, come avviene nelle piccole isole, son rimaste in confronto di quelle d'allora quest'ossa quasi di corpo infermo, essendo colata via la terra grassa e molle e restato solo il corpo magro della terra.²¹

Già in quella che è la prima grande civiltà occidentale emerge quindi in maniera decisa il problema del rapporto tra l'uomo e la selva: lo sfruttamento delle risorse boschive è necessario per l'espansione della civiltà, ma allo stesso tempo crea uno scompenso naturale causando danni irreparabili (non è un caso che il dialogo platonico ponga nella mitica età precedente allo scontro tra Atlantide e Atene la perfezione idilliaca del rapporto tra uomo e natura²²: il mito esiodeo dell'età dell'oro, in cui essi coesistevano in maniera perfetta, rimarrà una costante per tutta l'età classica). Va tuttavia notato che alcuni studiosi non concordano con questa interpretazione del brano platonico; scrive Oliver Rackham:

An apparent exception is the much-misquoted passage of Plato referring to certain mountains of Attica as having once been forested but now sustaining only bees. This is in a work of fiction, not history: he says that the events happened 9000 years before, and resulted from deluges which swept away the soil causing loss of trees. If it is inspired at all by actual events, it looks like an attempt to reconstruct the events of the last glaciation.²³

Rackham conclude affermando l'assenza di prove letterarie e archeologiche certe, comprovanti una deforestazione sistematica nell'area ellenica nel periodo preso in esame: anche il passo del *Crizia* precedentemente riportato non sarebbe da considerarsi storicamente attendibile²⁴. Con una

20 Platone, *Crizia*, 111c, in *Opere Complete – Volume sesto (Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia)*, a cura di F. Sartori e C. Giarratano, Bari: Laterza, 1990, pp. 456-457.

21 Platone, 111a-b, p. 456.

22 Platone, 114-115, pp. 460-462.

23 Rackham, Oliver, *The Twentieth J.L. Myres Memorial Lecture - Trees, Wood and Timber in Greek History*, Oxford: Leopard's Head Press, 2001, p. 26.

24 Rackham, p. 40.

riflessione basata sull'antropocentrismo della dottrina aristotelica, Cinzia Bearzot scrive:

Nella cultura greca, si può riscontrare l'esistenza di una vera e propria "ideologia" a sostegno di queste forme di prelievo di risorse e di trasformazione ambientale. La concezione greca dello spazio contrappone infatti lo spazio antropizzato, trasformato e qualificato dalla presenza umana, e lo spazio "selvaggio", legittimando le diverse forme di appropriazione e di radicale trasformazione dello spazio naturale, a cominciare dalla deforestazione e dall'acquisizione di spazio agrario.²⁵

Appare quindi argomentabile lo sfruttamento incontrollato delle risorse boschive a disposizione dei Greci: anche se, come sostiene Rackham, non abbiamo prove certe della sistematica deforestazione di ampie aree dell'Attica, l'ideologia evidenziata da Bearzot permette di ipotizzare un utilizzo non controllato delle risorse a disposizione delle popolazioni elleniche nei secoli compresi tra l'ottavo e il secondo avanti Cristo (ricordando che l'integrazione della Grecia nella Repubblica Romana avvenne nel 146 a. C.). Sempre Bearzot scrive:

La deforestazione costituisce uno dei fattori di massimo impatto ambientale in Grecia, non solo per le esigenze legate all'agricoltura, alla pastorizia, alle diverse attività economiche e alle esigenze di sussistenza, ma soprattutto per la necessità di legname per costruzioni navali. E' stato calcolato che una flotta di 100 triremi richiedeva 17.000 remi, costruiti con alberi giovani d'alto fusto (abeti, cipressi, pini marittimi...), oltre al legname per scafi e alberature.²⁶

Indubbiamente la costruzione di una flotta, fondamentale per le attività economiche e militari nel mar Egeo, comportava un grande sfruttamento di risorse boschive: pur dovendo concordare con Rackham sull'assenza di prove certe di una sistematica deforestazione dell'area ellenica in età preromana, tale fenomeno pare altamente probabile. A sostegno di questa ipotesi, un articolo di J. Donald Hughes (articolo ricco di citazioni di testimonianze dell'età classica sullo sfruttamento economico del territorio forestale) illustra alcuni sporadici esempi di vere e proprie "politiche di riforestazione" nella Grecia antica:

Aristotle indicates that in some Greek states, forest land was supervised by *hyloroi*, "Custodians of forests", who had "guard-posts and mess-rooms for patrol duty". Wise administrators limited the timber harvest; Theophrastus record that in Cyprus "the kings used not to cut the trees... because they took great care of them and managed them". Tree plantations were fostered by some governments.²⁷

Sebbene questi appaiano come sporadici episodi, e non come vere e proprie politiche per combattere il disboscamento eccessivo (politiche per le quali bisognerà attendere l'età medievale),

25 Bearzot, Cinzia, "Uomo e Ambiente nel Mondo Antico", *Rivista della Scuola Superiore dell' Economia e delle Finanze*: 1, 8/9 (2004), pp. 9-18.

26 Bearzot, pp. 9-18.

27 Hughes, J.D., "How the Ancients Viewed Deforestation", *Journal of Field Archaeology*, 10 (1983), p. 442.

rivelano una attenzione particolare ad un fenomeno che, seppure non comprovato da testimonianze dirette, sembrerebbe aver colpito le regioni dell'antica Grecia.

Anche gli antichi Romani dovettero sfruttare abbondantemente le risorse offerte dai boschi della penisola italiana, per porre le basi del proprio dominio; Romolo, mitico fondatore della città di Roma, viene fatto discendere dall'antico avo Silvio: *nomen omen*, dato che *silva* in latino indica proprio il bosco. Nel mito della fondazione di Roma, nella versione giunta a noi attraverso l'episodio virgiliano della visita di Enea agli Inferi sotto la guida del padre Anchise, è evidente il legame simbolico tra la stirpe fondatrice di Roma (da cui viene fatta derivare la *gens Iulia*) e la selva:

Ille, vides, pura iuvenis qui nititur hasta,
proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras
aetherias Italo commixtus sanguine surget,
Silvius, Albanum nomen, tua postuma proles,
quem tibi longaevo serum Lavinia coniunx
educet silvis regem regumque parentem,
unde genus Longa nostrum dominabitur Alba.²⁸

L'ultimo figlio di Enea, Silvio, avuto da Lavinia, sarà quindi il progenitore della stirpe che regnerà prima su Alba Longa e poi su Roma: egli cresce nella selva, dove la madre lo nasconde dal fratellastro Ascanio, e da questa esce per regnare sulla città di Alba Longa solamente alla morte di quest'ultimo. Il fondatore della città di Roma, discendente diretto di Silvio, è Romolo; generato da Rea Silvia, vestale con cui si accoppiò il dio della guerra Marte, assieme al gemello Remo cresce in una foresta e viene inizialmente accudito da una lupa, animale simbolo della foresta stessa:

Lupam sitientem ex montibus qui circa sunt ad puerilem vagitum cursum flexisse; eam submissas infantibus adeo mitem praebuisse mammas ut lingua lambentem pueros magister regii pecoris invenerit—Faustulo fuisse nomen ferunt.²⁹

Gli elementi della foresta sono quindi inseriti anche nel mito della fondazione di Roma: la stirpe

28 Publio Virgilio Marone, *Eneide*, VI, 760-766, a cura di M. Ramous, Venezia: Marsilio, 1998, pp. 358-359. "Quel giovane... Silvio, nome albano, tuo ultimo figliolo, che a te già vecchio allevierà la sposa tua Lavinia nelle selve, re e padre di re, nel cui nome la nostra stirpe dominerà su Alba Longa."

29 Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 4, 6; in *Storie – Volume primo*, a cura di L. Perelli, Torino: UTET, 1974, p. 125. "Una lupa assetata dai monti circostanti rivolse il passo verso il vagito infantile, e offerse le mammelle abbassate ai piccoli, così benigna che un pastore del gregge regio (dicono avesse nome Faustolo) la trovò in atto di lambire colla lingua i fanciulli". Tito Livio si appresta anche a fornire una spiegazione razionale del mito: la lupa non sarebbe altro che una trasfigurazione di Larenzia, moglie del pastore Faustolo, la quale "per il far commercio del corpo era chiamata tra i pastori lupa", come attestato nei versi immediatamente successivi.

augustea ha origini ben radicate nei boschi dei colli romani. Secondo il testo di Tito Livio, per aumentare la popolazione della città da lui appena fondata sul colle Palatino, Romolo creò un rifugio in una radura circondata da boschi, sul colle Capitolino³⁰: qui il fondatore accolse gli “abitanti della foresta”, ossia individui che sino a quel momento avevano vissuto al di fuori della società, tra i boschi dei colli romani. Paradossalmente, la civiltà che per prima rappresentò una minaccia per le risorse forestali del territorio europeo inserì nel proprio mito fondativo la foresta come luogo d'origine dei progenitori delle grandi *gens* romane: ponendo il nucleo di quella che diventerà la città *caput mundi*, Romolo compie un gesto simbolico estremamente significativo, individuando in una radura tra i boschi il posto ideale per la fondazione; da questa piccola radura partirà la grande colonizzazione romana, che comporterà necessariamente l'abbattimento di svariate foreste per permettere la costruzione di nuove città.

Va tuttavia fatta una distinzione tra i boschi considerati sacri, come quelli nei quali era localizzato il mito della fondazione di Roma (luoghi favoriti dagli dei, e domicilio di esseri sovranaturali quali ninfe e fauni), e quelli selvaggi del resto del mondo mediterraneo e dell'Europa centrale, coi quali i Romani dovettero confrontarsi nel combattere le popolazioni ostili sin dall'età repubblicana: mentre i primi venivano tutelati (vi era vietata la caccia, nonché l'abbattimento degli alberi, i quali erano considerati a loro volta “sacri”³¹), i secondi venivano considerati solamente fonti di materiali da costruzione o barriere naturali da abbattere per permettere la colonizzazione imperiale.³² Il processo di progressiva espansione di quello che diverrà l'Impero Romano, infatti, dovette necessariamente affrontare le foreste che al tempo coprivano una grandissima parte del territorio europeo occidentale: attraverso la costruzione di città, strade, edifici e monumenti celebrativi, in soli quattro secoli, tra il II secolo a. C. e il II secolo d. C., i Romani modificarono il

30 Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 8, p. 137.

31 Bearzot, pp. 9-18.

32 Sull'ambiguità del valore da attribuire al Bosco di Marsiglia (bosco sacro o meno?) si costruisce il celebre episodio contenuto nel terzo libro della *Pharsalia* di Lucano: Giulio Cesare, nel corso dell'assedio alla città, si macchia del crimine mostruoso rappresentato dall'abbattimento di questo bosco, considerato sacro dai nativi. Per un'analisi dettagliata del passaggio: Leigh, Matthew, "Lucan's Caesar and the sacred grove: deforestation and enlightenment in antiquity", in P. Esposito e L. Nicastri (a cura di), *Interpretare Lucano: miscellanea di studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999, pp. 167-205.

territorio dell'Europa meridionale e centro-occidentale, contribuendo in maniera consistente alla sua deforestazione. Man mano che venivano sottomesse nuove popolazioni, i Romani estendevano il proprio dominio anche sulle foreste da loro controllate, come testimonia Dionisio di Alicarnasso in un episodio relativo alla sottomissione dei Bruzi, popolo anticamente stanziato nell'odierna Calabria:

I Bruzi si sottomisero spontaneamente ai Romani e cedettero loro metà della selva che si chiama Sila, ricca di alberi adatti all'edificazione di case, ad allestimenti navali e ad ogni altro genere di costruzioni... Gli alberi che crescono più vicini al mare e ai fiumi sono tagliati sino al ceppo in un unico pezzo e vengono spediti ai porti più vicini e forniscono a tutta l'Italia il fabbisogno per costruzioni navali ed edilizie; quelli, invece, che si trovano lontani dal mare e dai fiumi sono tagliati in diversi pezzi e trasportati a spalla dagli uomini; questi alberi forniscono remi, pertiche e ogni genere di attrezzi e suppellettili domestiche.³³

Estendendo il proprio dominio sulle foreste di tutta Italia prima, e di gran parte dell'Europa mediterranea poi, i Romani poterono usufruire del materiale fornito da queste riserve di legname anche per ampliare la propria flotta navale, elemento essenziale per il dominio del Mediterraneo.

I boschi che coprivano l'Europa centro-occidentale offrivano rifugio alle popolazioni ostili a Roma, permettendo una resistenza alla capitale che non poteva non infastidire un Impero tendente alla egemonizzazione culturale del mondo antico. Come attesta Tacito nella sua *Germania*, le popolazioni abitanti le zone comprese tra il Reno e il Danubio, considerate selvagge e precivilizzate, non abbatterono foreste per costruire città, ma facevano delle foreste centro-europee i propri rifugi:

Nullas Germanorum populis urbes habitari satis notum est, ne pati quidem inter se iunctas sedes. Colunt discreti ac diversi, ut fons, ut campus, ut nemus placuit. Vicos locant non in nostrum morem conexas et cohaerentibus aedificiis: suam quisque domum spatio circumda... In omni domo nudi ac sordidi in hos artus, in haec corpora, quae miramur, excrescunt.³⁴

Le popolazioni barbare abitanti dell'Europa centrale abitavano quindi le foreste, non dedicandosi alla costruzione di città come quelle romane; solo attraverso la distruzione di tali foreste, o la costruzione di vie imperiali che ne permettessero l'attraversamento, i Romani poterono soggiogare

33 Dionisio di Alicarnasso, *Rhomaikè Archaologia*, XX, 15, a cura di F. Cantarelli, Milano: Rusconi, 1984, p. 1071.

34 Publio Cornelio Tacito, *Germania*, 16-20, in *Cornelio Tacito – Opere (Annali, Storie, Germania, Agricola, Dialogo degli Oratori)*, a cura di C. Giussani, Torino: Einaudi, 1968, pp. 835-837. "È noto che i Germani non abitano in vere e proprie città, né tollerano contiguità di case. Stanno divisi e sparsi, là dove li abbia fissati una sorgente, un campo, un bosco. Formano i loro villaggi, non al modo nostro con costruzioni attigue e connesse, ma lasciando intorno ad ogni casa libero spazio... In qualsivoglia casa, crescono nudi e lerci sino a formarsi quelle membra, quelle corporature di cui noi stupiamo."

la stragrande maggioranza del mondo allora conosciuto. La strenua resistenza delle popolazioni barbare germaniche fu legata proprio all'ambiente nel quale essi potevano rifugiarsi: l'impenetrabilità della Foresta Nera fu decisiva nel determinare l'esito della ribellione contro i Romani. Nella Foresta di Teutoburgo, nel settembre del 9 d. C., i colonizzatori ottennero una clamorosa e cruenta sconfitta (nota come *clades Variana*, “la disfatta di Varo”, governatore della provincia germanica), descritta da vari storici antichi, tra i quali Velleio Patercolo:

(Exercitus) inclusus silvis, paludibus, insisiis ab eo hoste ad internecionem trucidatus est, quem ita semper more pecudum trucidaverat.³⁵

Già nelle analisi storiche dell'epoca emerge chiaramente il ruolo strategico delle selve germaniche nel permettere la ribellione delle popolazioni locali; come nota anche Raphael Zon, i Romani percepirono chiaramente che la strategia di resistenza dei barbari della provincia germanica era legata alla boscosità del loro territorio, e non alla sua montuosità³⁶. Non essendo stati in grado di impedire la ribellione, e non riuscendo a riottenere le regioni perdute, i Romani rinunciarono presto ai territori ad est del fiume Reno, permettendo alle tribù locali di mantenere la propria indipendenza.

La deforestazione, legata anche alla continua ricerca di terreni coltivabili, necessari a sfamare i numerosissimi abitanti dell'Impero, comportò secondo David Attenborough il primo disastro ecologico della storia dell'umanità, che si sarebbe verificato sulle sponde sud-orientali del Mar Mediterraneo tra il I e il III secolo dopo Cristo:

Le conseguenze furono avvertite soprattutto sulle coste meridionali e orientali (del Mediterraneo), dove cadeva poca pioggia... Per quanto la pioggia fosse diminuita, il colpo decisivo fu inferto dal disboscamento e dalle continue arature, finalizzate alla massimizzazione del raccolto. Anno dopo anno, il terreno coltivato diventava sempre meno fertile... Lungo l'intera costa africana la terra divenne arida, il grano non crebbe più; rimasero solo gli olivi. Poi, anch'essi smisero di produrre frutti...³⁷

L'assenza di legislazione di tutela delle foreste durante i cinque secoli dell'Impero fu decisiva nella progressiva desertificazione delle coste nordafricane e del vicino Oriente; secondo Attenborough

35 Velleio Patercolo, *Historiae Romanae*, II, 119, in *Classici Latini N. 22: Patercolo – Floro*, a cura di L. Agnes e J. G. Deangeli, Torino: UTET, 1969, pp. 275-277. "(L'esercito romano) chiuso tra foreste, paludi ed agguati, fu massacrato fino all'ultimo uomo da un nemico sul quale aveva sempre infierito a suo talento."

36 Zon, Raphael, "Forests and Human Progress", *Geographical Review*, 10, 3 (1920), p. 141.

37 Attenborough, David, *The First Eden: The Mediterranean World and Men*, Boston: Little, Brown & Co., 1987, pp. 117-118; citato in traduzione in Harrison, R.P., *Foreste – L'ombra della civiltà*, pp. 73-74.

tale desertificazione è da inserire tra le cause principali della fine dell'Impero Romano, in quanto la provincia d'Africa, conquistata nel 146 a. C. in seguito alla terza guerra punica, funse per vari secoli da granaio dell'Impero³⁸: l'abbattimento delle foreste al fine di ricavare nuovi terreni da destinare all'agricoltura, e il conseguente sfruttamento eccessivo di tali terreni, coltivati a grano, avrebbero causato una progressiva desertificazione del suolo, rendendo ben presto il suolo infertile.

Da quanto sappiamo, non esistevano leggi specifiche che regolassero lo sfruttamento del legname come materiale di costruzione e combustibile, né tantomeno leggi sulla caccia e sulla pastorizia all'interno delle foreste (con l'eccezione, già citata, delle foreste sacre). Come ben descritto da Harrison³⁹, le foreste non sacre in età repubblicana ed imperiale avevano lo status di *res nullius*, ossia non appartenevano a nessuno, e la loro funzione era quella di segnare il confine della *res publica*, quindi dello spazio abitato dalla comunità civile. Per quanto riguarda invece le foreste sacre, specialmente quelle del territorio italiano, che per la religione romana tradizionale non potevano essere sfruttate economicamente, fu fatale l'editto di Teodosio: alla fine del IV secolo ne fu infatti ordinato l'abbattimento o la confisca con successiva rivendita, in seguito alla proibizione del culto degli alberi⁴⁰

Le "riserve reali" di età medievale non avevano un corrispettivo in età romana: sebbene l'imperatore romano avesse la facoltà di esercitare il proprio privilegio di caccia su tutte le terre di dominio pubblico, non esisteva una legislazione che ne impedisse lo sfruttamento a scopi venatori anche da parte di altri individui. Come vedremo nel prossimo paragrafo, furono i re barbarici, in età alto-medievale, a creare le prime leggi sulla foresta, regolamentando lo sfruttamento del legname e, soprattutto, l'attività venatoria. Fa riflettere il fatto che furono proprio questi sovrani di origine barbara, al comando di aristocrazie abituate ad uno stretto contatto con l'ambiente boschivo, a porsi

38 La teoria di Attenborough è da tenere in considerazione con le dovute riserve, in quanto gli storici tendono a mettere in risalto svariati fattori nella progressiva perdita di importanza del "granaio" nordafricano negli ultimi secoli dell'Impero, come ad esempio il ruolo delle invasioni dei Vandali, o lo spostamento degli interessi governativi verso altre zone dell'Impero.

39 Harrison, pp. 65-66.

40 Bracco, Francesco, e Marchiori, Silvano, "Aspetti floristici e vegetazionali", in Sandro Ruffo (a cura di), *Le foreste della Pianura Padana – Un Labirinto Dissolto*, Udine: Museo Friulano di Storia Naturale, 2001, p. 18.

il problema del suo sfruttamento e della sua tutela. I Romani, discendenti di Romolo, percepivano la foresta come un ambiente "altro" rispetto alla propria civiltà: la radura in cui il mitico fondatore pose le fondamenta della città eterna si connotava come uno spazio alternativo alla foresta, una sorta di rifugio dai pericoli della natura; in tutta la loro storia i Romani concepirono le foreste come ostacoli da superare per permettere lo sviluppo della civiltà. I re romano-barbarici, figli di una cultura profondamente differente, e molto più in sintonia con l'ambiente naturale, evitarono accuratamente di sottovalutare l'importanza dell'ambiente boschivo.

1.3 CAMBIAMENTI NELL'ALTO MEDIOEVO

Gli uomini della seconda funzione indoeuropea, i guerrieri, i *bellatores*, gli uomini della forza fisica, hanno tentato di appropriarsi della foresta durante il Medioevo, e di farne il loro territorio di caccia. Ma hanno dovuto dividerla con gli uomini della prima funzione, gli *oratores*, coloro che pregano, gli uomini del sacro, che ne hanno fatto il deserto dei loro eremiti; e con gli uomini della terza funzione, i *laboratores*, che, per via della raccolta, della legna, del carbone, del miele e del "ghiandatico" ne hanno fatto un territorio supplementare dell'attività economica.⁴¹

Questa sintetica analisi dello storico Jacques Le Goff ben descrive la situazione sociale e lo sfruttamento economico della foresta in età medievale. Col declino dell'Impero Romano, tra periodo tardo-antico (IV e V secolo) e inizio del cosiddetto alto-medioevo (che per gli storici andrebbe dal V al IX secolo), cominciò una mutazione socio-economica la quale comportò consistenti cambiamenti anche nell'assetto del paesaggio; con l'abbandono di molti centri abitati, la scarsa manutenzione delle vie di comunicazione e la frammentarietà amministrativa causata dal declino del centro di potere imperiale, tornavano ad imporsi i terreni incolti, le foreste e i paesaggi selvaggi⁴². Scrive Fumagalli:

Una parola esce di frequente dalla penna di coloro che, all'alba del Medioevo, descrivono il paesaggio del vecchio Impero Romano di Occidente: *solitudini*. Grandi spazi silenziosi, privi di abitanti, dove le foreste erano cresciute fuori di ogni misura e le acque si allargavano in laghi immensi, dove le brughiere correvano squallide per chilometri verso un orizzonte lontano.⁴³

41 Le Goff, Jacques, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, traduzione a cura di F. Maiello, Roma-Bari: Laterza, 1983, p. 35.

42 Tra le cause di un ritorno massiccio della foresta in età medievale ci fu anche il cambiamento climatico, con un fenomeno di riscaldamento globale tra il 500 e il 1200. Ne parla brevemente Higounet in "Les Forêts de l'Europe Occidentale", pp. 343-397.

43 Fumagalli, Vito, *Paesaggi della Paura – Vita e Natura nel Medioevo*, Bologna: Il Mulino, 1994, p. 27.

La necessità di riadattamento del modello economico portò ad una rivalutazione economica di queste *solitudini*, costituite da foreste e terreni incolti: con la disgregazione dell'Impero (ufficialmente datata 476 d. C., ma in realtà cominciata diversi decenni prima), nonché con la conseguente crisi produttiva dell'agricoltura (dovuta al venir meno di un apparato statale in grado di controllarne l'efficienza), venivano riscoperte forme di sussistenza più primitive:

Si accentuava, accanto all'agricoltura, un'altra forma di sfruttamento del suolo, quella silvo-pastorale, legata all'uso di boschi, paludi, brughiere, consona ai tempi, rispondente ad esigenze e culture (in senso lato) che si affermarono su quelle del periodo antico.⁴⁴

Con l'ascesa dei nuovi popoli dominatori (Angli, Sassoni, Visigoti, Svevi, Franchi, Burgundi, Ostrogoti e Longobardi) e il conseguente fiorire dei regni romano-barbarici in tutta l'Europa occidentale, si andarono costituendo nuove forme di società, che univano la cultura degli “invasori” con quella del sostrato tardo-romano; dal punto di vista dell'economia, come scrive Galloni:

Le popolazioni germaniche portarono con sé una cultura sbilanciata a favore di un'economia silvo-pastorale, che ben si addiceva allo stato di crisi globale in cui versavano le regioni occidentali dell'impero romano, responsabili il disgregarsi delle istituzioni, il peggioramento del clima, il calo della popolazione.⁴⁵

Questo tipo di economia rappresentava un generale passo indietro rispetto all'avanzamento dell'agricoltura durante il periodo della dominazione romana: col ritorno alla pastorizia e alla raccolta si tornava agli standard di sussistenza di molti secoli prima⁴⁶. Lo storico medievale Massimo Montanari analizza molto bene il fenomeno dell'integrazione tra economia silvo-pastorale ed agricoltura nei secoli tra V e VIII: partendo dalla scarsità di menzioni di carestie nei documenti dell'epoca (perlomeno in confronto a quelle documentate tra XI e XIV secolo), egli sostiene che la varietà di prodotti garantiti da un'integrazione tra economia agricola (essenzialmente cereali) ed economia silvo-pastorale (latte, formaggi, frutti selvatici), con l'inserimento di cacciagione sporadica (cervi, cinghiali, caprioli), permetteva un'alimentazione più varia e garantita anche in caso

44 Fumagalli, Vito, *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza, 1992, p. 33.

45 Galloni, Paolo, *Il Cervo e il Lupo: Caccia e Cultura Nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza, 1993, p. 26.

46 A riguardo, soprattutto sul fenomeno del passaggio dall'economia agraria romana a quella alto-medievale, è molto interessante il saggio di P. J. Jones, "L'Italia agraria nell'alto medioevo. Problemi di cronologia e di continuità", in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1966, pp. 57-92. Va tuttavia notato che la scarsità di carestie era anche legata a una popolazione decisamente meno numerosa rispetto a quella successiva alla esponenziale crescita demografica che avrebbe caratterizzato i secoli successivi all'anno Mille.

di scarsità del raccolto. Le carestie che colpirono ciclicamente l'Europa medievale a partire dal secolo XI sarebbero quindi state legate all'esclusività data all'agricoltura cerealicola, con tutti i rischi ad essa collegati, a scapito della raccolta e dell'allevamento pastorizio⁴⁷.

La nascita dei nuovi regni romano-barbarici nell'Occidente europeo fu un fattore fondamentale nella rivalutazione dell'importanza economica delle foreste: i re longobardi (nel 643, con l'istituzione della *gahagio regis*, un'area boscosa recintata e riservata al re), franchi (a partire dal 580), e delle altre popolazioni germaniche, furono i primi a legittimare formalmente il privilegio di caccia nelle riserve reali⁴⁸. In questo contesto troviamo la prima attestazione conosciuta del termine *forestum*: si tratta di un diploma del re franco Sigeberto III, datato attorno al 648, relativo ad un terreno ad accesso limitato presso Stavelot-Malmedy, nella foresta delle Ardenne (oggi in territorio belga), nel quale il *forestum*/*forestis* si connota come una *vasta solitudo*, dominio delle bestie selvagge:

In foresta nostra nuncupata Arduenna, in locis vastae solitudinis in quibus caterva bestiarum geminat, ut nullius ipsam forestam audeat irumpere.⁴⁹

Le riserve di caccia del re consistevano inizialmente in piccoli appezzamenti boschivi attigui ai *palatia* reali, talvolta delimitati da una recinzione: il re e le persone da lui autorizzate potevano accedere a tali appezzamenti, dove praticavano l'attività venatoria di cervi, cinghiali e lepri, considerata una vera e propria attività culturale. Analizzando l'importanza della caccia nella *Vita Karoli* di Eginardo, cronaca alto-medievale della vita di Carlo Magno, Carla Villani scrive:

(Il sovrano) esercita in massimo grado una capacità, quella venatoria, che appartiene al patrimonio culturale e alla pratica di vita dell'intero suo popolo o, quanto meno, al folto gruppo dei nobili, alla sua "classe dirigente", accomunata al sovrano che accompagnava nelle battute e assisteva nei lunghi periodi destinati a questa attività.⁵⁰

Molti boschi si connotano quindi progressivamente nell'Alto Medioevo come spazi privati, dedicati

47 Montanari, Massimo, *Campagne Medievali – Strutture Produttive, Rapporti di Lavoro, Sistemi Alimentari*, Torino: Einaudi, 1984, pp. 149-151. Sullo stesso argomento è interessante anche l'analisi fatta dallo stesso autore nel secondo capitolo di: *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, Catania: CUECM, 1992.

48 Wickham, p. 486.

49 Riportato in: Higounet, pp. 375-376. Traduzione italiana in: Pratesi, Fulco, *Storia della Natura d'Italia*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010, p. 60. "Nella nostra foresta denominata Ardenna, nei luoghi di desolata solitudine in cui la moltitudine delle fiere aumenta a tal punto che nessuno osa entrare nella foresta stessa".

50 Villani, Carla, "Il bosco del re: consuetudini di caccia negli *Annales Regni Francorum*", in B. Andreolli e M. Montanari (a cura di), *Il Bosco nel Medioevo*, Bologna: CLUEB, 1988, pp. 76.

alla caccia riservata al sovrano e alla sua nobiltà: Carlo Magno, sovrano dei Franchi e primo imperatore carolingio a cavallo tra VIII e IX secolo, beneficia ancora di un privilegio istituito tre secoli prima dai suoi predecessori, ma come emerge dai “censi” provenienti dall'uso delle foreste regie citati nel capitolare *de villis*, emanato da Carlo Magno stesso nell'800, il bosco del signore era aperto anche ai contadini, spesso dietro pagamento di un tributo⁵¹. Progressivamente il privilegio di caccia venne però a marcare ulteriormente la differenza di status tra gli aristocratici e le classi sociali meno abbienti, come sottolinea anche Wickham (basandosi su un saggio di Jarnut⁵²):

Jonas of Orléans linked the oppression of the poor, that standard ninth-century lament, precisely to complaints about hunting; it is symbolic too that Charlemagne had already had to prohibit counts from cutting short *placita* in order to hunt... The concept of *forestum* slowly ceased to be a property (royal or ex-royal) with specific rights attached, and began to be a right on its own, above all the right to hunt.⁵³

Già prima dell'anno Mille, il diritto di caccia si svincola dall'autorità regia, per legarsi alle aristocrazie che ne avevano ottenuto il privilegio nel corso dei secoli precedenti. Dalla fine del secolo IX, col crollo dello stato carolingio, le signorie locali tendono ad imporsi, con abusi e sopraffazioni, sui ceti contadini: in molti casi, questa imposizione si traduce nell'esclusione completa dei non-aristocratici dall'uso degli spazi incolti⁵⁴. Il privilegio di caccia si rivela quindi un elemento sintomatico dei giochi di potere interni alla classe dirigente: man mano che il potere dei sovrani europei si sposta nelle mani delle aristocrazie, anche il diritto di caccia viene concesso a un numero sempre maggiore di conti, duchi e nobili di vario livello, eliminando però le classi meno abbienti dalla possibilità di usufruire dei terreni di caccia.

Con l'arretrare dei terreni coltivati nei secoli immediatamente successivi alla caduta dell'Impero, ampi appezzamenti venivano coperti da vegetazione selvaggia: in questi territori trovava spazio il pascolo, principalmente di maiali⁵⁵ (i quali si nutrivano principalmente di ghiande), pecore e buoi (la cui dieta si costituiva di erba e foglie); come scrive Wickham nel suo saggio:

51 Montanari, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, p. 142.

52 Jarnut, Jorg, "Die Frühmittelalterliche Jagd Unter Rechts und Sozialgeschichtlichen Aspekten", in *L'Uomo di Fronte al Mondo Animale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1985, pp. 765-808.

53 Wickham, p. 487.

54 Montanari, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, p. 142.

55 Per un approfondimento sull'importanza dell'allevamento dei maiali nel Medioevo si consiglia la lettura del nono capitolo di Montanari, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*. Da questo capitolo emerge con limpidezza il ruolo del porcaro nella società longobarda alto-medievale.

Silva in very many parts of Europe was measured by the amount of pigs it could feed (on beech and oak mast) in the autumn; and the fact that sheep and cattle, as well as pigs, could also be fed on grass there – as well as, though less nutritiously, on leaves and leafy branches – increased the length of time animals might be left in the forest.⁵⁶

Ovviamente le foreste non cessarono di essere utilizzate anche come fonte di materiale da costruzione e combustibile, ma i sovrani alto-medievali posero grande attenzione a non sfruttare eccessivamente le risorse offerte da questi ambienti, permettendo la costante ri-forestazione anche attraverso il controllo degli abbattimenti: Carlo Magno stesso istituì le figure dei *forestarii*, preposti proprio al controllo e alla protezione delle foreste reali dal pericolo di un eccessivo disboscamento⁵⁷.

Tuttavia, con la sostenuta crescita demografica che permise la ripresa economica dalla fine del IX secolo in poi, i territori boschivi cominciarono a perdere nuovamente terreno a favore dell'urbanizzazione, della costruzione di nuove vie di comunicazione e di nuovi palazzi imperiali. Per Wickham, nonostante già nel IX secolo cominciassero a intensificarsi i provvedimenti di disboscamento, è con l'avvento dell'anno 1000 che la deforestazione tornò ad essere un fenomeno intenso in tutto il territorio europeo occidentale:

It could not be denied that more land in Europe as a whole was cultivated in 900 than 750; but, on the other hand, it is equally undeniable that the speed of land clearance increased dramatically almost everywhere after 1000 (or 950, or 1050, depending where in Europe one is).⁵⁸

Numerose sono anche le testimonianze di lasciti di terreni (sia interni alle città, sia appartenenti alle foreste fuori da esse), da parte delle autorità regnanti e dei proprietari terrieri aristocratici, agli ordini monastici sorti in tutta Europa nel corso dell'età alto-medievale:

Fondare e fare donazioni a una comunità di monaci significava assicurare al donatore un patrimonio incessante di intercessioni e sacrifici che sarebbero serviti a lui e ai suoi parenti sia in vita che dopo la morte... Il dono a un monastero era in se stesso un atto meritorio che poteva rimettere un lungo periodo di penitenza. Ancora più importante di questo, i monaci, con la loro vita penitenziale di continua preghiera e digiuno, agivano come sostituti dei loro donatori; essi compivano la soddisfazione dei peccati al posto loro.⁵⁹

Gli ordini monastici creatisi nel corso del Medioevo spesso edificavano le proprie chiese al di fuori delle città, alla ricerca di un'ascesi spirituale che poteva realizzarsi solamente in territori lontani

56 Wickham, pp. 525-526.

57 Wickham, p. 527.

58 Wickham, pp. 540-541.

59 Lawrence, Clifford Hugh, *Il Monachesimo Medievale – Forme di Vita Religiosa in Occidente*, traduzione a cura di L. Faberi, Cinisello Balsamo: San Paolo, 1993, pp. 105-107.

dalla civilizzazione: il monachesimo occidentale era sorto sul modello di quello egiziano, che prevedeva l'isolamento dalla società, tramite l'eremitaggio nel deserto⁶⁰. Con l'evolversi del monachesimo cristiano occidentale, era andata in gran parte persa la componente eremitica, a favore di un modello di vita comunitario interno al convento, prescritto sin dalla Regola di San Benedetto nel VI secolo⁶¹: tuttavia, l'isolamento dalla comunità cittadina continuava a mantenere il significato simbolico di avvicinamento al divino; nel territorio dell'occidente europeo, in cui non sono presenti deserti, tale significato simbolico si ritrova nell'elemento naturale che, come il deserto in Egitto, rappresenta il polo opposto alla città, ossia la foresta. Réginald Grégoire scrive:

Il mondo dell'eremita è lo spazio sacro della foresta; la solitudine è testimone delle sue attività: ascesi, preghiere, digiuni, carità e assistenza.⁶²

Le foreste dell'Alto Medioevo sono dunque popolate sia da monaci che da eremiti: la religione cristiana vi entra con lo scopo di "conquistare" quelli che erano tradizionalmente considerati paesaggi della bestialità, della depravazione e della perdizione (terreno fertile per druidi celtici e rituali pagani). Questa forma di predicazione cristiana si affianca a un'opera di de-paganizzazione dei territori boschivi: la diffusione del Cristianesimo infatti, dopo aver spazzato via la religione tradizionale romana, aveva contribuito alla distruzione dei boschi sacri celtici, "esplicitamente prescritta fino a tutto il secolo X dai concili e dai sinodi regionali"⁶³.

Le foreste divennero quindi terreno fertile per il sorgere di nuove abbazie, le quali necessariamente richiedevano un intervento di modifica del paesaggio boschivo: spesso i monaci si dedicavano anche ad attività agricole (sia per l'auto-sostentamento che per la produzione di beni da vendere nei mercati delle vicine città), con conseguente disboscamento di ampie porzioni di foresta al fine di ottenere terreni coltivabili. Come scrive André Vauchez:

Quanto agli eremiti che nell'intento di rifuggire dal mondo si ritiravano nel cuore delle foreste, nessuno ignora quale posto essi ebbero nei dissodamenti, nei tracciati delle strade, nell'assistenza ai viaggiatori e nell'evangelizzazione delle popolazioni rurali.⁶⁴

60 Lawrence, pp. 23-43.

61 Lawrence, pp. 48-70.

62 Grégoire, Réginald, "La Foresta come Esperienza Religiosa", in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1990, p. 679.

63 Grégoire, pp. 667-668.

64 Vauchez, André, *La Spiritualità dell'Occidente Medioevale secoli VIII-XII*, traduzione a cura di F. Kaucisvili Melzi

La consistente ripresa economica e demografica avvenuta tra i secoli X e XI costituì l'inizio della fine per la grande maggioranza delle foreste europee: dopo qualche secolo, corrispondente al periodo storico dell'Alto Medioevo, di riforestazione, e tutela da parte dei sovrani, le foreste tornarono ad essere percepite come un ostacolo alla civiltà, da sfruttare come fonte di legname, o da abbattere completamente, per permettere la costruzione di nuovi centri abitati e lo sviluppo di terreni agricoli.

1.4 LA FORESTA NEL BASSO MEDIOEVO

Fino al secolo undicesimo il paesaggio dell'Europa era in grandissima parte ricoperto dalla vegetazione naturale; ma non dappertutto allo stesso modo. Le regioni centro-settentrionali e quelle orientali ospitavano brughiere, foreste e paludi che si snodavano per centinaia di chilometri... quella era la terra della foresta selvaggia, disertata dagli uomini, destinata a rimanere tale ancora per molto tempo. Più a sud, anche se molto estese, prevalevano le boscaglie frequentate dall'uomo, modificate dall'economia silvo-pastorale, attraversate da sentieri e popolate da animali selvaggi, ma anche da greggi di maiali, di ovini, di caprini.⁶⁵

Dalle parole di Fumagalli emerge chiaramente come l'ambiente boschivo in età medievale non fosse uniforme per tutto il territorio europeo: mentre nelle regioni meridionali le comunità umane avevano creato un sistema economico tale da permettere lo sfruttamento delle foreste, nelle regioni settentrionali prevalevano ancora le foreste selvagge. Un fenomeno comune a tutta l'Europa fu d'altra parte l'ampliamento del divario economico tra ricchi e poveri nei secoli a cavallo dell'anno Mille, soprattutto a causa della progressiva privatizzazione dei terreni incolti; scrive Wickham:

Hunting came increasingly to mark aristocratic (and royal) status as opposed to that of the poorer free, with the same rhythm that led the poorer free to be exempted and then excluded from military service... As the public powers over land and its inhabitants began to break down into a complex network of signorial and other private rights in the late and post-Carolingian period, so the concept of forestum slowly ceased to be a property (royal or ex-royal) with specific rights attached, and began to be a right on its own, above all the right to hunt.⁶⁶

Il ceto nobiliare veniva intanto affiancato dal nascente ceto borghese, sia nella detenzione che nella gestione delle aziende rurali: tuttavia, gli aristocratici mantennero i loro privilegi esclusivi sui diritti dell'incolto; andavano moltiplicandosi le “riserve di caccia”, con l'attività venatoria sempre più

d'Eril, Milano: Vita e Pensiero, 1978, p. 55.

65 Fumagalli, *Paesaggi della Paura*, p. 209.

66 Wickham, p. 487.

riservata esclusivamente ai nobili: la carne (o perlomeno la carne di selvaggina) si trasformò in un cibo per privilegiati, un vero e proprio *status-symbol*⁶⁷. Questo aspetto è strettamente legato alla colonizzazione agricola che caratterizzò i secoli centrali del Medioevo: tra il XII e il XIII secolo, i centri cittadini promossero “bonifiche e dissodamenti volti a risolvere i gravi problemi dell'approvvigionamento urbano”⁶⁸. Ovviamente la colonizzazione agricola comportava il disboscamento dei terreni che attorniavano le città: e proprio il venir meno di questi terreni incolti (dove i contadini e i ceti meno abbienti avevano goduto di una relativa libertà di sfruttamento delle risorse comuni nei secoli precedenti), assunti i contorni di una vera e propria espropriazione ai danni della comunità⁶⁹, permise l'emergere della classe borghese, dalla cui gestione delle aziende rurali dipendeva sempre di più l'approvvigionamento delle città e dei suoi abitanti.

La colonizzazione agricola promossa dai centri cittadini in pieno Medioevo necessitava l'istituzione di un sistema di leggi che regolamentassero lo sfruttamento dell'ambiente naturale:

È significativo constatare che gli statuti delle comunità rurali, espressione di realtà economiche più arcaiche, si dimostrano generalmente più liberali degli statuti cittadini in tema di diritto di caccia... scorgiamo tutto quel processo di crisi degli usi comuni, di trasformazione del diritto di caccia in privilegio di pochi, che alla diminuzione degli spazi incolti dà una precisa dimensione sociale.⁷⁰

Questa dimensione sociale di cui parla Montanari tuttavia rappresenta solo uno degli aspetti connessi alla colonizzazione agraria in atto: se da un lato la trasformazione economica ebbe ricadute sul livello sociale, dall'altro l'impatto sulle risorse ambientali fu fortissimo. Parlando del caso specifico dei territori della bassa Pianura Padana tra XII e XIV secolo, Fumagalli scrive:

Agli inizi del Trecento, ormai, nella bassa pianura dell'Emilia occidentale gli innumerevoli e brulicanti sforzi della colonizzazione... avevano corroso e scarnificato ovunque il paesaggio forestale padano, riducendo spesso gli sterminati manti boschivi a brandelli, a fette e strisce, più o meno estese, ma non più paragonabili alle selve che ancora le ultime generazioni del secolo XIII avevano viste con i loro stessi occhi.⁷¹

Le foreste andavano quindi riducendosi in maniera sensibile, coprendo ormai percentualmente un territorio marginale rispetto a pochi secoli prima: secondo Wickham, nell'Inghilterra del XIII secolo

67 Montanari, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, p. 127.

68 Montanari, *Campagne Medievali*, p. 180.

69 Sul depauperamento della popolazione rurale, e sulla creazione di veri e propri "contratti a termine" coi quali la borghesia terriera sottrasse il controllo dei mezzi di produzione e della terra ai contadini, cfr. Montanari, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, pp. 128-129.

70 Montanari, *Campagne Medievali*, p. 181.

71 Fumagalli, *L'Uomo e l'Ambiente nel Medioevo*, p. 50.

una frazione compresa tra un terzo e un quarto dell'intero territorio dell'isola britannica apparteneva al demanio reale, e solamente un quinto di questa frazione era ricoperto da boschi⁷².

Un fenomeno paradigmatico di questo progressivo cambiamento verificatosi in piena età medievale è l'intensificarsi dei casi di banditismo: gli individui resisi colpevoli di reati che ne causavano l'estromissione dalla società, o i nobili che, spogliati di antichi diritti e proprietà, si rifiutavano di lavorare la terra come contadini sottomettendosi ai nuovi padroni, cercavano rifugio nelle foreste, da dove potevano pianificare i propri atti di ribellione, o più semplicemente atti criminosi volti a permetterne la sopravvivenza. Come nota McCall:

Questo comportamento non era comunque nuovo... Già nel mondo romano, durante i secoli di torbidi in cui era piombato dopo le invasioni barbariche, le autorità erano state incapaci di tenere a freno il sempre maggior numero di antisociali e di disperati che, o privati dei loro beni dalle incessanti guerre, o perché criminali pregiudicati, o perché disertori dell'esercito imperiale, o schiavi evasi, ricorrevano alla rapina e al saccheggio per sopravvivere.⁷³

Con l'intensificarsi delle tensioni sociali dovute all'incremento demografico e alle frequenti carestie che colpirono l'Europa tra XI e XIV secolo, aumentò il numero di coloro che sceglievano una vita al di fuori della legge: nel suo saggio, McCall riporta vari casi di soldati mercenari che, in periodi di scarse attività belliche, si davano all'illegalità razziano villaggi e campagne⁷⁴ Le foreste erano il luogo più adatto al rifugio di questi fuorilegge, banditi dalla società civile, come scrive Harrison:

All'ombra della foresta il fuorilegge si sottrae all'ordine costituito e può perseguitare i suoi nemici come una presenza invisibile che, di quando in quando, improvvisamente, si rivela, per poi trovare di nuovo riparo in essa.⁷⁵

Harrison nel suo saggio cita l'esempio di alcuni banditi inglesi (Hereward, Fulk Fitzwarin, Eustace il Monaco)⁷⁶, che dovettero rifugiarsi nelle foreste per aver contravvenuto le leggi del re normanno

Guglielmo il Conquistatore e dei suoi successori:

Queste bande di esuli inglesi si erano poste al di fuori della legge – una legge di cui avevano negato la legittimità. Il loro odio per i normanni era ampiamente condiviso dalla popolazione indigena, e alcuni dei fuorilegge più audaci raggiunsero una fama considerevole in tutto il territorio del regno.⁷⁷

72 Wickham, p. 485.

73 McCall, Andrew, *I Reietti del Medioevo*, traduzione a cura di A. Collima, Milano: Mursia, 1987, p. 62.

74 McCall, pp. 62-100.

75 Harrison, p. 97.

76 Proprio sul modello delle gesta di questi fuorilegge si modellarono le ballate di Robin Hood e Gamelyn, scritte a partire dal XIV secolo, e sulla cui attendibilità storica si discute ancora oggi.

77 Harrison, p. 93.

In questo caso il banditismo si connota come ribellione politica e sociale, in quanto unico metodo per combattere il nuovo potere totalizzante impostosi nell'Inghilterra dell'XI secolo.

Tenendo in considerazione gli aspetti del monachesimo e dell'eremitismo, nonché la forte tendenza alla privatizzazione e allo sfruttamento dei terreni selvatici, la foresta medievale si connota contemporaneamente come luogo della sacralità e del crimine, della legalità imposta dall'alto e della ribellione all'autorità. Se da una parte la spinta colonizzatrice tenta di portare le foreste nella dimensione della civiltà, abbattendole e riducendole a “periferie agrarie della città”, dall'altra esse si ergono a baluardo di ciò che è “altro” rispetto al civilizzato: rifugio dei reietti e dei fuorilegge, luogo fertile per il fiorire di nuove mitologie popolari e antiautoritarie (come quelle già citate di Robin Hood⁷⁸ e di Gamelyn⁷⁹).

1.5 UN CASO SPECIFICO: LA FORESTA NEL MEDIOEVO INGLESE

Ma come si presentava la foresta nell'isola britannica nel corso del Medioevo? Nel periodo tardo-imperiale, al contrario di molte altre regioni dell'Europa Occidentale, in Britannia persisteva una situazione economicamente piuttosto prosperosa, nonostante i segnali di debolezza politica interna e la crescente pressione barbarica all'esterno⁸⁰. Tra il quarto e il quinto secolo, dunque:

(The literary and archaeological evidence) suggest that, at any rate over much of lowland Britain, the rural economy displayed a surprising resilience in the face of Rome's increasing political weakness.⁸¹

Le foreste avrebbero dunque fornito legname da costruzione e combustibile per mantenere in piedi l'economia e l'urbanizzazione iniziati in epoca romana: sempre secondo Myres, la gran parte dei boschi naturali britannici era già stata abbattuta nel IV secolo⁸². Con le invasioni di Angli, Sassoni e

78 *Robin Hood and Other Outlaw Tales*, a cura di S. Knight e T. Ohlgren, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2000.

79 *The Tale of Gamelyn*, a cura di W.W. Skeat, Londra: Clarendon, 1884.

80 Myres, J.N.L., *The English Settlements*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1986, p. 203.

81 Myres, p. 206.

82 Myres, p. 205. Inoltre, a pagina 216, Myres sostiene che le foreste del sud-ovest dell'isola furono molto meno sfruttate di quelle dell'est durante il dominio romano, e gli insediamenti tardo-imperiali in quelle regioni furono conseguentemente più numerosi e fortificati.

Juti a partire dal V secolo, l'economia britannica, come quella del resto d'Europa, subì un notevole ridimensionamento: tra il 450 e il 600 vi fu una riduzione demografica, accompagnata da un ripiegamento della società urbana e delle economie ad essa collegate⁸³, e quindi da una generale avanzata dell'ambiente selvaggio. Tuttavia, in alcune aree vi sarebbero prove di un'opera di deforestazione continuata fino al VII secolo inoltrato⁸⁴. Le fonti dirette non sono molto numerose: sappiamo tuttavia che i neo-padroni dell'isola britannica, di origine germanica, dovettero affrontare la resistenza della popolazione romano-britannica nell'istituire i loro nuovi regni; Beda il Venerabile, nella sua *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* ne cita otto: Anglia orientale, Mercia, Middle Anglia (che venne poi assorbito dalla Mercia), Northumbria (tutti e quattro appartenenti agli Angli), Essex, Sussex, Wessex (tre regni di origine sassone) e Kent (abitato dagli Juti)⁸⁵. Con un processo di integrazione secolare, le popolazioni germaniche degli invasori si mescolarono tra di loro e con i romano-britannici rimasti sull'isola: quando Alfredo il Grande, re del Wessex, alla fine del IX secolo riuscì a sconfiggere gli invasori Vichinghi (ponendosi anche come difensore della cristianità) e si nominò *King of the Anglo-Saxons*, era già presente una identità condivisa tra gli abitanti dell'isola britannica⁸⁶.

I secoli successivi alla conquista da parte dei normanni, avvenuta nel 1066 con Guglielmo il Conquistatore⁸⁷, videro un enorme aumento della popolazione britannica: secondo alcune stime, nei tre secoli successivi essa triplicò, passando da 1.100.000 abitanti nel 1086 ad almeno 3.700.000 nella seconda metà del quattordicesimo secolo⁸⁸. Questa sensibile espansione indubbiamente amplificò lo sfruttamento delle risorse boschive dell'isola, le quali vennero necessariamente tutelate

83 Myres, p. 213.

84 Collins, Rob, "Before the End: Hadrian's Wall in the Fourth Century and After", in R. Collins e J. Gerrard (a cura di), *Debating Late Antiquity in Britain, AD 300-700*, Oxford: BAR, 2004, pp. 123-132. Collins si riferisce in particolare alle regioni attigue al Vallo di Adriano.

85 Bede the Venerable, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, I, 15, a cura di B. Colgrave e R.A.B. Mynors, Oxford: Clarendon, 1969, p. 51.

86 Turner, Charles W., "The Permanent Influence of Alfred the Great", *The Sewanee Review*, 9 (1901), pp. 473-482.

87 Proprio Guglielmo commissionò la compilazione del *Domesday Book*, un censimento completato nel 1086: questo manoscritto, suddiviso in due volumi (*Little Domesday* e *Great Domesday*) ci fornisce numerosi dati sullo sfruttamento delle foreste inglesi all'inizio del secondo millennio, nonché importanti informazioni riguardanti la popolazione di buona parte dell'Inghilterra e del Galles.

88 Strayer, Joseph R., (a cura di), *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 4*, New York: CSS, 1984, sub voce "demography".

da un sistema di leggi forestali introdotte dai re normanni: con la conquista dell'Inghilterra, i Normanni introdussero il concetto di "foresta reale" secondo il modello carolingio, già diffuso nell'Europa continentale; tuttavia, le foreste reali in Inghilterra differivano da quelle dell'Europa continentale: Guglielmo I infatti incluse nel demanio forestale interi villaggi e piccole città, non solamente aree boschive⁸⁹. L'interesse primario di queste leggi era quello di tutelare la caccia, attraverso la definizione di alcune "foreste reali" dove il re potesse esercitare il suo privilegio: in tali foreste venivano preservate alcune specie animali (su tutte il cervo, il daino, il capriolo e il cinghiale) e l'ambiente boschivo che dava loro rifugio, in maniera da permettere al re e ai suoi affittuari (soprattutto ecclesiastici) una preda sicura durante le battute di caccia⁹⁰. L'appropriazione della foresta da parte dei re normanni contiene una dicotomia di significato ben analizzata da Jones e Page:

On the one hand... forests were essentially an economic resource, possessing a largely functional value as a source of timber, grazing, venison and raw materials. The imposition of forest law allowed the king to retain rights over land that did not form part of the royal demesne... On the other hand... the exclusive right to hunt in designated areas of countryside was one of the royal powers which the Norman dukes appropriated from the Carolingian kings in the tenth century. The extension of this right to his newly conquered kingdom... was a powerful symbol of William's mastery over his English subjects.⁹¹

Contravvenire alla *forest law* istituita dal re poteva portare anche alla pena capitale o a mutilazioni per i trasgressori: tuttavia, col passare degli anni, i successori di Guglielmo modificarono il loro interesse verso la foresta in una prospettiva di sfruttamento puramente monetario; le multe inflitte ai trasgressori divennero una enorme fonte di ricchezza per la corona, e già prima che la *Charter of the Forest* del 1217 (documento immediatamente successivo alla celebre *Magna Charta*) rendesse ufficiale il cambiamento di prospettiva, i provvedimenti presi da re Enrico II (sul trono dal 1154 al 1189) mostrano la strada intrapresa dalla corona⁹²: allentando la morsa sui trasgressori, la monarchia poteva intascare grandi quantità di denaro attraverso multe e pagamenti per le concessioni dei diritti

89 Strayer, Joseph R., (a cura di), *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 5*, New York: CSS, 1985, sub voce "forests, european".

90 Poole, Austin Lane, *Domesday Book to Magna Charta 1087-1216*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1993, p. 30.

91 Jones, Richard, e Page, Mark, *Medieval Villages in an English Landscape – Beginnings and Ends*, Macclesfield: Windgather Press, 2006, p. 105.

92 Strayer, *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 5*, sub voce "forests, european".

forestali. L'uso del legname fornito dalle foreste reali era inizialmente concesso solamente a determinate categorie di individui (ad esempio, gli abitanti di villaggi siti all'interno delle foreste reali) ma, in seguito alla promulgazione della *Magna Charta*, come constatata Birrell:

The area subject to forest law, perhaps more than one fourth of England at its peak in the late twelfth century, was successively reduced by disafforestations (in the technical sense of freeing from forest law) forced on weak kings by local landlords and peasants who hated the constraints that forest law imposed.⁹³

Si fecero quindi sempre più frequenti i casi di *disafforestation*, ovvero di cessioni di demanio reale (quindi della foresta come terreno di proprietà del re, indipendentemente dalla presenza di alberi) a conti, duchi o comunque a privati. Progressivamente, a causa dello sfruttamento da parte dei privati, e dell'eccessiva permissività da parte delle autorità regie, la percentuale di territorio coperta da boschi calò drasticamente (si stima che, nell'intera isola britannica, essa si dimezzò nel giro di soli tre secoli, dal 1100 al 1400⁹⁴). Un ruolo decisivo in quest'opera di deforestazione fu giocato dalla necessità di ricavare nuove terre coltivabili, per coprire il fabbisogno alimentare di una popolazione in forte crescita: nonostante le migliorie tecnologiche nel campo agricolo, la redditività del suolo coltivato era molto bassa rispetto agli standard odierni, e per sfamare una persona per un anno serviva circa un ettaro di terreno coltivato a grano⁹⁵. I numerosi processi di *disafforestation* portarono anche alla progressiva scomparsa delle *forest eyre*, corti di giustizia itineranti che istituivano i processi per la violazione delle leggi forestali; dal 1368, esse non vennero più convocate⁹⁶. Come scrive Strayer:

The forest inquests that replaced the eyres were sporadic and failed to supervise the lower forest courts, which had only the power to prepare cases for the justices and could decide penalties only for minor offenses.⁹⁷

Venendo meno il controllo sullo sfruttamento dei terreni boschivi, e aumentando il bisogno di terreno sfruttabile per scopi agricoli, le foreste dell'isola britannica si ridussero in maniera sensibile.

Il processo di deforestazione dell'isola britannica realizzato in età basso-medievale consegnò

93 Birrell, Jean R., "The Medieval English Forest", *Journal of Forest History*, 24 (1980), p. 80.

94 Birrell, pp. 78-86.

95 Sommerville, Johann Peter, "Medieval English Society", <http://faculty.history.wisc.edu/sommerville/123/123%2013%20society.htm>, (consultato il 5 Aprile 2014).

96 Strayer, *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 5*, sub voce "forests, european".

97 Strayer, *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 5*, sub voce "forests, european", p. 136.

a Malory e ai suoi contemporanei, nel XV secolo, uno scenario ormai già artificiale e profondamente modificato dall'intervento umano. È legittimo quindi supporre che l'autore di *Le Morte Darthur* (il quale in prima persona non si poneva problemi nel contravvenire alle leggi poste a tutela della foresta, come dimostrano alcuni processi a suo carico⁹⁸) si riferisse, nella sua opera, a uno scenario più letterario che reale, ispirato alle opere cavalleresche dalle quali egli stesso estrasse le sue narrazioni. Solamente nella letteratura, infatti, poteva continuare ad esistere una foresta realmente selvaggia, scevra da interventi umani e culturalmente contrapposta alla civiltà umana racchiusa tra le mura della città. La rivoluzione industriale, che proprio in Inghilterra prese piede nel XVIII secolo, avrebbe di lì a poco inferto alle foreste europee il definitivo colpo di grazia.

98 Cfr. la biografia di Malory nell'introduzione a: Malory, sir Thomas, *Le Morte Darthur*, edizione a cura di S.H.A. Shepherd, pp. XXV-XXVI.

CAPITOLO 2 – LA SELVA NELLA LETTERATURA ANTICA

2.1 LA SELVA E LA CITTÀ ANTICA: GILGAMESH E ROMOLO

Spesso nei miti dell'antichità la selva si connota come luogo antitetico alla città: in quanto luogo delle origini dell'uomo, la selva funge da prototipo di ciò che va combattuto e civilizzato, poiché selvaggio. Molti dei miti fondativi delle civiltà sorte agli albori della storia presentano, in forme diverse, questa contrapposizione tra città e selva: spesso l'eroe, o il fondatore della città, deve recarsi nel luogo del selvaggio per provare il proprio valore o legittimare il proprio potere, o dalla selva stessa deve emergere per affermare la propria superiorità e porre le basi della civiltà.

Il primo poema epico della storia dell'umanità a noi pervenuto è quello sumero-babilonese denominato *Epopèa di Gilgamesh*; ritengo importante iniziare l'analisi del *topos* della selva da quest'opera, in quanto essa assume il ruolo di archetipo mitologico⁹⁹ per la classicità greco-romana e non solo, come rileva Pettinato:

La saga di Gilgamesh non coinvolge soltanto i cultori della civiltà mesopotamica o del mondo antico in generale, ma tutti coloro che hanno a cuore la nascita e lo sviluppo della civiltà. Se a tutto ciò si aggiunge che gli scrittori classici ci hanno tramandato una propria tradizione relativa al personaggio di Gilgamesh, allora si comprende che le gesta di Gilgamesh non sono soltanto avventure di un mitico re dei Sumeri, ma sono patrimonio culturale di tutto il mondo antico.¹⁰⁰

In quanto prima poema epico della storia dell'uomo (le prime versioni a noi giunte sono databili tra terzo e secondo millennio avanti Cristo¹⁰¹), l'*Epopèa di Gilgamesh* contiene molti dei nuclei tematici che tornano nella cultura e nella letteratura successiva: il rapporto uomo-divino, la ricerca dell'immortalità, l'amicizia, il viaggio, il rapporto con la natura e la contrapposizione tra essa e la città. La riscoperta di tale mitologia è piuttosto tarda, e solo nel XIX secolo si è cominciato a considerarne l'importanza: indubbiamente Malory e i suoi contemporanei non conoscevano

99 Per una preliminare comprensione del concetto di archetipo in ambito psicologico, e non solo, può essere utile la lettura di: Jung, Carl Gustav, *Gli Archetipi e l'Inconscio Collettivo*, traduzione a cura di L. Baruffi, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

100 *La saga di Gilgamesh*, a cura di G. Pettinato, Milano: Rusconi, 1992. p.11. Sono a noi pervenute diverse composizioni epiche su Gilgamesh, con significative differenze narrative tra le fonti; in questa tesi farò riferimento principalmente all'*Epopèa Classica*, nota soprattutto dalla Biblioteca di Ninive e composta attorno al XII secolo a.C. Per informazioni sulle altre composizioni, e sulle differenze tra di esse, fare riferimento al capitolo introduttivo di Pettinato.

101 Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, pp. 10-11.

l'Epopea, ma l'influenza da essa esercitata sulla nascita della mitologia greca (e conseguentemente su quella romana, alla quale invece la cultura medievale ebbe ampio accesso) non può non meritare considerazione. La contrapposizione tra la città di Uruk, di cui l'eroe è sovrano, e la selva (rappresentata dalla Foresta dei Cedri, localizzabile nell'odierno Libano¹⁰²) rappresenta il motivo di base sul quale si sviluppa la prima parte dell'epopea. Gilgamesh, sovrano la cui storicità è tuttora dibattuta¹⁰³, viene celebrato nell'epopea per aver costruito le mura della città di Uruk:

Fu lui a costruire le mura di Uruk, l'ovile del santo Eanna, il luogo splendente. Guarda le sue mura: i suoi merli sono come il rame! Osserva la sua alzata, nessuna opera le eguaglia.¹⁰⁴

Le mura hanno la funzione di separare ciò che è interno ad esse da ciò che ne rimane al di fuori: i terreni coltivabili, le popolazioni nemiche e, soprattutto, la natura selvaggia e i boschi; le mura di Uruk non aumentano solamente il prestigio della città, ma anche quello del loro costruttore, che attraverso di esse offre una protezione agli abitanti della città¹⁰⁵.

Ogniqualvolta Gilgamesh si ritrova a dover affrontare una prova, egli deve avventurarsi al di là delle mura, al di fuori della città, nei luoghi selvaggi dove la civiltà non è ancora stata portata. Nel costruire le mura della città di Uruk, Gilgamesh pone un confine monumentalizzato tra ciò che è civilizzato e ciò che non lo è: questo si riflette nell'evoluzione del personaggio di Enkidu, uomo selvaggio inviato sulla terra dagli dei per mettere alla prova Gilgamesh. Scrive Wolff:

Enkidu... is born on the steppe and is something of a genius of the animals... Enkidu has no family, no ancestry or background of any kind, no home. Gilgamesh is his opposite: he is a king, son of the goddess Ninsun and a priest of his city... Here, therefore, we have a parallel case of animal-man and man-god existing side by side.¹⁰⁶

Enkidu vive inizialmente con le bestie selvagge, comportandosi come uno di loro¹⁰⁷, ma man mano che si avvicina alla città, egli assume un comportamento sempre più civilizzato: iniziato alla civiltà

102Pettinato, Giovanni, *Dal Mare alla Montagna dei Cedri – Il poema sumerico di Enmerkar ed Ensuhriranna*, Torino: UTET, 2006, p. 62.

103Considerato uno dei sovrani di Sumer, avrebbe regnato per 126 anni sulla città di Uruk, secondo le informazioni ricavabili dalla *Lista Reale Sumerica*. Cfr. Jacobsen, Thorkild, (a cura di), *The Sumerian King List*, Chicago: University of Chicago, 1939.

104Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 123.

105Per questi motivi, le mura sono un elemento molto importante nelle città antiche, e la loro importanza si riflette in alcuni celebri episodi letterari. Sul ruolo delle mura in alcuni episodi dell'Iliade e della mitologia norrena: Fontenrose, Joseph, "The Building of the City Walls: Troy and Asgard", *The Journal of American Folklore*, 96 (1983), pp. 53-63.

106Wolff, Hope Nash, "Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life", *Journal of the American Oriental Society*, 89 (1962), p. 394.

107Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 127.

attraverso il rito del sesso consumato con la prostituta sacra Shamkat, inviatagli da Gilgamesh (rito in seguito al quale egli viene rifiutato dalle bestie con le quali aveva condiviso la prima parte della sua esistenza)¹⁰⁸, Enkidu viene convinto proprio da Shamkat a recarsi ad Uruk, per sfidare il sovrano. Attraverso questo *escamotage*, Enkidu viene portato all'interno della sfera civilizzata: allontanato dalla selva, egli perde la propria selvatichezza e, dopo lo scontro con Gilgamesh, diviene il suo più fedele amico¹⁰⁹. Gilgamesh compie quindi la prima delle sue missioni civilizzatrici, portando alla civiltà il suo antagonista: le mura, confine tra il civile e il selvatico, fungono da vero e proprio limite da valicare per dare compimento a tale trasformazione; come sintetizza perfettamente Harrison:

Le mura, non meno della scrittura, delimitano la civiltà. Esse sono la testimonianza concreta della resistenza contro il tempo... Le mura proteggono, dividono, separano; soprattutto, isolano.¹¹⁰

Una volta ottenuto l'appoggio di Enkidu, Gilgamesh decide di partire per un'altra avventura, verso la Foresta dei Cedri: questa sua decisione è legata soprattutto alla volontà di rendersi immortale nella memoria dei suoi discendenti. La missione che Gilgamesh si prefigge di portare a termine non è altro che un'opera di disboscamento, come scrive Harrison:

È possibile comprendere la “grandezza” di questa impresa soltanto in un contesto storico. Sappiamo dai documenti scritti che alcuni Sumeri raggiunsero notevole fama intraprendendo viaggi alla volta delle foreste di cedri e raccogliendo ingenti quantità di legname. Questo era un bene prezioso per i Sumeri, perché le pianure alluvionali della Mesopotamia erano a quell'epoca spoglie di foreste... Erano imprese precarie e gravide di pericoli... ma un capo poteva conquistare una notevole fama se la spedizione riusciva.¹¹¹

Il viaggio di Gilgamesh verso la Foresta dei Cedri è dunque la trasposizione letteraria di una spedizione per la raccolta di legname: la grandezza del sovrano è data anche dalla capacità di fornire i materiali costruttivi alla propria città. Per portare a termine la propria missione, l'eroe e l'amico Enkidu devono avventurarsi al di là delle mura, in luoghi selvaggi ed irti di pericoli in quanto non ancora civilizzati. Il viaggio dei due protagonisti è scandito da una serie di sogni premonitori, che sono riportati seguendo un formulario fisso; come nota Pettinato:

Che i sogni del re di Uruk facciano parte di un rituale propiziatorio si può evincere facilmente dalle cerimonie

108Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 133.

109Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 140.

110Harrison, p. 30.

111Harrison, p. 32.

eseguite dai due eroi... Solo dopo aver eseguito questi riti, Gilgamesh può darsi al sonno.¹¹²

La missione di raccolta del legname diventa quasi una cerimonia sacra: per cinque volte Gilgamesh riporta i propri sogni ad Enkidu, che li interpreta rovesciandone l'apparente negatività; in seguito al quinto sogno, Gilgamesh riesce ad ottenere il favore del dio-sole Shamash, il quale gli rivela come sconfiggere Khubaba, il mostro posto a custodia della foresta:

Fai presto! Affrontalo, in modo che non entri nella Foresta, non lo far nascondere tra gli alberi, non concedergli tregua, Khubaba non ha indosso i sette vestiti; egli ne indossa soltanto uno, gli altri sei sono stati strappati, questi gli sono stati tolti.¹¹³

Shamash legittima l'impresa di Gilgamesh, riconoscendone il valore e indicandogli come portarla a termine; dall'altra parte, il mostro Khubaba è la personificazione della natura selvaggia, in maniera ancor più netta dell'Enkidu pre-civilizzato: posto a tutela della Foresta dei Cedri, egli è dotato di poteri sovranaturali che lo pongono al livello di una divinità¹¹⁴. Quando Gilgamesh ed Enkidu giungono alla foresta, essa viene descritta con magnificenza:

Essi stavano ai margini della Foresta, osservavano meravigliati l'altezza dei cedri; erano come estasiati all'entrata del bosco, dove Khubaba andando e venendo provoca terremoti... essi guardarono la montagna dei cedri, il luogo dove dimorano gli dei, il santuario di Irnini; i cedri si alzavano maestosi e lussureggianti sulla montagna, la loro ombra era gradevole, dava felicità a chi vi entrava.¹¹⁵

La Foresta dei Cedri viene descritta come paesaggio paradisiaco: lo stesso Khubaba è libero di provocare terremoti apparentemente senza causare danni a un ambiente che è caro agli dei, dove addirittura sorge un santuario. Quella che Gilgamesh si accinge ad abbattere è una foresta sovranaturale, ma la legittimazione datagli da Shamash è sufficiente a garantire la riuscita della sua impresa. Così i due eroi cominciano ad abbattere gli alberi di cedro che popolano la foresta, al punto da indispettire Khubaba: la modalità con la quale Gilgamesh ed Enkidu abbattono i tronchi suggerisce un vero e proprio scontro in battaglia, con l'utilizzo di spade e pugnali¹¹⁶. L'abbattimento della Foresta dei Cedri diviene quasi una metafora di guerra, come evidenziato da Harrison

112Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 25.

113Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, pp. 159-160.

114"Nella tradizione posteriore è una divinità malefica contro cui vengono recitati scongiuri": Silvia Maria Chiodi, "Indice dei nomi", in Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p.424.

115Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 162.

116Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 163. La versione Ninivita, che contiene gran parte dell'*Epopea Classica*, è fortemente lacunosa in questo passaggio, ma un'integrazione con la versione da Uruk ne permette una completa comprensione.

nell'analisi comparativa tra il passaggio che vede Gilgamesh scrutare oltre le mura della città (riportato nella versione del Poema Sumerico¹¹⁷), e quello in cui la Foresta comincia ad essere disboscata (riportato, seppur con alcune differenze, in entrambe le versioni):

Gilgamesh guarda, dunque, e vede lugubri parate di corpi umani trasportati dalla corrente; questo gli ispira l'idea della spedizione nella foresta... Disgustato dallo spettacolo della finitudine, Gilgamesh ha una visione: andrà nelle foreste, farà sì che gli alberi condividano il destino di quelli che vivono all'interno delle mura. I tronchi diventeranno i cadaveri.¹¹⁸

La spedizione nella Foresta dei Cedri ha come ultimo atto l'uccisione di Khubaba: messi in atto i consigli di Shamash, e dopo aver resistito alle lusinghiere suppliche del mostro, egli viene sconfitto e decapitato da Enkidu (nel *Poema Sumerico*¹¹⁹, mentre nell'*Epopea Classica* il passaggio è andato perduto). La decapitazione di Khubaba, quasi un deicidio, diventa metafora dell'abbattimento dei cedri: il custode della natura selvaggia viene ucciso dai portatori di civiltà, e le ricchezze della Foresta dei Cedri vengono depredate per aumentare il prestigio della città di Uruk; è lo stesso Enkidu, ormai completamente dimentico della sua natura selvaggia, a dichiarare il proprio intento, in qualche maniera sacrilego:

Enkidu fece sentire la sua voce, e così parlò a Gilgamesh: “Amico mio, è stato abbattuto il meraviglioso cedro, la cui corona buca il cielo. Io voglio fare con esso una porta la cui altezza sia sei volte dodici spanne, la cui larghezza due volte dodici spanne.”¹²⁰

Enkidu ha quindi interiorizzato integralmente l'intento civilizzatore di Gilgamesh: le risorse della foresta verranno utilizzate per aumentare il prestigio della città, nonché per rendere immortale il nome di Gilgamesh e di Enkidu. Ma questo gesto porterà esiti funesti per i due eroi:

L'uccisione di Humbaba (variante di Khubaba, ndr.) irrita gli dei... In alcune versioni della storia, l'amico prediletto di Gilgamesh, Enkidu, deve pagare con la vita il crimine dell'uccisione di Humbaba. Alla morte dell'amico, Gilgamesh cade in uno stato di profonda malinconia, tormentato da pensieri funesti. La fama e i monumenti commemorativi non lo consolano più del fatto che dovrà morire. Questo è il motivo per cui Gilgamesh compie un altro viaggio, questa volta alla ricerca della vita eterna. Ma la lunga e disperata ricerca della propria immortalità lo conduce solo a rendersi conto che la morte è condizione ineluttabile e non negoziabile della vita¹²¹.

L'esito finale della missione civilizzatrice appare ad una prima analisi negativo: se attraverso il viaggio nella Foresta dei Cedri Gilgamesh voleva rendersi immortale, portando la civiltà nel regno

117Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 312.

118Harrison, p. 33.

119Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 322.

120Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 169.

121Harrison, p. 34.

del selvaggio, egli deve infine fare i conti con la propria ineluttabile mortalità, che lo rende impotente e lo riporta al proprio stato primario di essere vivente, quindi molto più vicino alla legge della natura che a quella degli dei. Ma è proprio questa sua sconfitta a renderlo immortale, grazie alla scrittura: le sue gesta, trasposte nell'epica sumero-babilonese, renderanno eterno il suo nome. L'epica si basa sugli eroi sconfitti, molto più che sugli eroi vincitori: il mancato raggiungimento dello stato divino di immortalità da parte di Gilgamesh lo rende archetipo umano, modello sul quale costruire l'identità di un intero popolo, quello babilonese.

L'Epopea di Gilgamesh, come detto precedentemente, costituisce un archetipo culturale dal quale necessariamente partire per l'analisi dell'evoluzione di un *topos* nella letteratura classica. Altrettanto fondamentale ritengo possa essere l'analisi del mito di Romolo e Remo: la cultura romana, grazie all'espansione geografica dell'Impero, si pone alla base dello sviluppo di tutte le letterature europee (e non solo, se consideriamo il dominio romano nel nord dell'Africa e nell'Asia Minore). L'eccezionale diffusione della cultura romana pone il suo mito principe, quello della fondazione, come modello da studiare, e in taluni casi da imitare: la sua influenza e le sue reinterpretazioni sono riscontrabili in molti nuclei letterari e culturali europei, anche nel ciclo arturiano. Nel mito fondativo di Roma, tramandato in molte versioni nella letteratura latina, la città eterna pone le sue radici nelle selve che circondano il luogo nel quale Romolo traccia il *pomerium*, selve dalle quali provengono i primi abitanti della città. Abbiamo già analizzato nel capitolo precedente l'origine dei gemelli Romolo e Remo, e la loro discendenza da Silvio: qui è opportuno concentrarci sull'atto di fondazione di Roma, città che sorge tra i boschi del colle Palatino. Secondo la versione del mito riportata da Tito Livio, dopo aver ucciso Amulio ed aver affidato il governo di Alba a Numitore, Romolo e Remo decidono di fondare una nuova città nei luoghi in cui sono cresciuti:

Ita Numitori Albana re permissa Romulum Remumque cupido cepit in iis locis ubi expositi ubique educati erans ubique condendae.¹²²

¹²²Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 6, 3, p. 129. "Affidato così a Numitore il governo di Alba, Romolo e Remo furono presi dal desiderio di fondare una città in quei luoghi dove erano stati esposti e cresciuti.

Tra i due gemelli nasce però un contenzioso sul nome da dare alla città: Romolo occupa quindi il colle Palatino, mentre Remo occupa l'Aventino. Entrambi ricevono auspici favorevoli e vengono proclamati re dai propri seguaci, ma questo scatena una rissa tra le due fazioni:

Inde cum altercatione congressi certamine irarum ad caedem vertuntur; ibi in turba ictus Remus cecidit. Vulgatio fama est ludibrio fratris Remum novos transiluisse muros; inde ab irato Romulo, cum verbis quoque increpitans adiecisset "Sic deinde, quicumque alius transiliet moenia mea", interfectum.¹²³

Il confine tra la neonata città e i territori al di là dei suoi limiti viene subito segnato col sangue del fratello del fondatore Romolo: il luogo in cui la città viene fondata è la selva in cui i due sono cresciuti, ma la nascita della città di Roma ha come snodo fondamentale l'uccisione di Remo, cioè la negazione della naturale condizione di armonia fraterna¹²⁴. La violazione del confine, del *pomerium* segnato da Romolo, è una minaccia all'integrità della città di Roma, la quale si configura da subito come un rifugio; Harrison scrive:

La concezione di Roma come rifugio è pervasa da un'ironia paradossale. Durante la loro infanzia, Romolo e Remo avevano trovato rifugio nelle foreste del Lazio, ma quando Romolo fonda la sua città "dove egli stesso era stato allevato", egli crea un rifugio in una radura. Coloro che vi entravano, trovavano in esso un'alternativa alla foresta, che divenne una frontiera, o un limite, rispetto al quale veniva definito lo spazio civile, strettamente istituzionale.¹²⁵

All'interno della selva in cui è cresciuto, e nella quale ha trovato rifugio dal re di Alba Longa, Amulio, che ne aveva ordinato la morte ancora in fasce¹²⁶, Romolo si sente quindi in dovere di creare un ulteriore rifugio, piantando un seme di civilizzazione all'interno della selvatichezza. La città di Roma nasce in contrapposizione alla natura, e rispetto alla naturalità quasi bestiale nella quale sono cresciuti i figli di Rea Silvia: la civiltà richiede un sacrificio fraticida a Romolo, il quale non esita a versare il sangue del fratello per far rispettare i confini della città. E non a caso Harrison nota che:

Il dio dei sacri confini nella religione romana era Silvano, la divinità della natura selvaggia al di fuori delle città... Storicamente i confini naturali della *res publica* romana erano costituiti dai margini delle foreste

123Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 7, 2-3, p. 131. "Scoppiata quindi una rissa, nel calore dell'ira si volsero al sangue, e colpito in mezzo alla folla Remo cadde. È versione più diffusa che in segno di scherno verso il fratello Remo abbia varcato d'un salto le recenti mura, e sia poi stato ucciso da Romolo irato, il quale avrebbe aggiunto queste parole di monito: "Questa sorte avrà chiunque altro oltrepasserà le mie mura".

124Per una trattazione più estesa e particolareggiata del cosiddetto "mito di Remo": Wiseman, Timothy Peter, *Remus: A Roman Myth*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

125Harrison, p. 65.

126Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 4.

selvagge, che nell'antico diritto romano avevano lo status di *res nullius*.¹²⁷

Remo che scavalca le neonate mura di Roma prova quindi ad entrare nella città provenendo dall'esterno, dalla selva, e pur essendo consanguineo di Romolo, quest'ultimo non esita ad ucciderlo per proteggere l'integrità della città. Con il progressivo accrescimento della potenza di Roma, Romolo estende il confine della città, inglobando ulteriori porzioni di territorio selvaggio:

Deinde, ne vana urbis magnitudo esset, adiciendae multitudinis causa vetere consilio condentium urbes, qui obscuram atque humilem conciendo ad se multitudinem natam e terra sibi prolem ementiebantur, locum, qui nunc saeptus escendentibus inter duos lucos est, asylum aperit. Eo ex finitimis populis turba omnis, sine discrimine liber an servus esset, avida novarum rerum perfugit, idque primum ad coeptam magnitudinem roboris fuit.¹²⁸

Roma comincia così la sua politica di espansione, inglobando territori boschivi e permettendo agli abitanti delle zone limitrofe di accedere alla città: Romolo mette in atto un primo processo di colonizzazione della *res nullius*, strappando terreno alla selva per allargare i confini murati ed estendere la civilizzazione a scapito dell'ambiente naturale.

Mentre Gilgamesh si reca sino alla Foresta dei Cedri per fornire i materiali costruttivi alla città di Uruk e permetterne il progresso e l'espansione, Romolo ingloba le aree boschive circostanti per ampliare il territorio di Roma: entrambi hanno come scopo quello di aumentare il potere e il prestigio della propria città, a scapito dell'ambiente primordiale verso il quale sono debitori (Romolo direttamente, in quanto cresciuto nella selva; Gilgamesh in maniera indiretta, attraverso l'amico Enkidu).

127Harrison, p. 65.

128Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, VIII, 5-7, pp. 135-137. "Poi, perché non rimanesse vana la grandezza della città, volendo accrescerne la popolazione secondo l'antico accorgimento dei fondatori delle città, i quali vi attiravano una plebe umile ed oscura, e fingevano poi che la loro discendenza fosse nata dalla terra, Romolo aprì un asilo in quel terreno che ora si può vedere cinto da una siepe, salendo fra i due boschi sacri. Colà si rifugiò dalle popolazioni vicine una turba di ogni genere, senza distinzione tra liberi e schiavi, avida di novità, e questo fu il nerbo iniziale della sorgente grandezza."

2.2 IL RITRATTO DEL SELVAGGIO

Ma come vengono rappresentati nella letteratura antica gli abitanti delle selve, gli esseri umani pre-civilizzati che trovano rifugio negli ambienti più impervi? Nell'*Epoepa Classica*, Enkidu viene così introdotto:

Essa (la dea Aruru, ndr.) creò un uomo primordiale, Enkidu, il guerriero, seme del silenzio, la potenza di Ninurte. Tutto il suo corpo era coperto di peli, la chioma era fluente come quella di una donna, i ciuffi dei capelli crescevano lussureggianti come il grano. Egli non conosceva né la gente né il Paese; egli indossava una pelle d'animale come Sumuqan. Con le gazzelle egli bruca l'erba, con i bovini sazia la sua sete nelle pozze d'acqua. Con le bestie selvagge, presso le pozze d'acqua, egli si soddisfa.¹²⁹

La descrizione di Enkidu, prima del processo di civilizzazione che lo porterà a divenire amico fraterno di Gilgamesh, mette in forte evidenza il suo aspetto ferino e le sue abitudini animalesche. I ripetuti riferimenti ad elementi naturali quali il grano, le gazzelle e i bovini lo integrano perfettamente nell'ambiente naturale nel quale viene inserito: fino all'incontro con la prostituta sacra Shamkat, risulta difficile riconoscere in lui qualsiasi elemento di umanità.

Una celebre descrizione dei “selvaggi” è contenuta nel *De Origine et Situ Germanorum* (più noto come *Germania*) di Tacito: l'autore latino, verso la fine del I secolo d.C., compose un'opera etnografica sulle popolazioni abitanti l'area dell'odierna Germania; tali popolazioni, considerate selvagge e primitive dai Romani, riuscirono ad opporsi all'avanzata dell'Impero nell'Europa continentale. Il tentativo descrittivo di Tacito non ha tuttavia validità storiografica o antropologica, come rileva Thomas:

Tacitus, particularly in the first half of the *Germania*, is guided as much by ethnographical commonplaces and generalisations as by any individual or empirically derived autopsy... The *Germania* is far from reliable as a historical, anthropological or sociological work.¹³⁰

La descrizione delle popolazioni germaniche fatta da Tacito ci interessa proprio per questo suo limite: nel descrivere le abitudini e l'aspetto di questi “barbari”, Tacito si rifà a fonti a lui precedenti¹³¹, le quali avevano indubbiamente contribuito a creare uno stereotipo culturale relativo a quei popoli esterni all'Impero, che i Romani percepivano come “altri” rispetto alla civiltà. Alcuni

129Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 127.

130Thomas, Richard F., "The *Germania* as Literary Text", in A.J. Woodman (a cura di), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge: University Press, 2009, p. 59.

131Thomas riporta, come possibili fonti per il lavoro di Tacito: Posidonio, Cesare, il *Bella Germanicum* e la *Naturalis Historia* di Plinio, il *Bellum Germanicum* di Aufidio Basso. Cfr. Thomas, p. 59.

passaggi dell'opera tacitiana sono particolarmente significativi:

Ipse eorum opinionibus accedo, qui Germaniae populos nullis aliis aliarum nationum conubiis infectos propriam et sinceram et tantum sui similem gentem exstitisse arbitrantur. Unde habitus quoque corporum, tamquam in tanto hominum numero, idem omnibus: truces et caerulei oculi, rutilae comae, magna corpora et tantum ad impetum valida: laboris atque operum non eadem patientia, minimeque sitim aestumque tolerare, frigora atque inedia caelo solove adsueverunt.¹³²

Quotiens bella non ineunt, non multum venatibus, plus per otium transigunt, dediti somno ciboque, fortissimus quisque ac bellicosissimus nihil agens, delegata domus et penatium et agrorum cura feminis senibusque et infirmissimo cuique ex familia; ipsi hebent, mira diversitate naturae, cum idem homines sic ament inertiam et oderint quietem.¹³³

Nullas Germanorum populis urbes habitari satis notum est, ne pati quidem inter se iunctas sedes. Colunt discreti ac diversi, ut fons, ut campus, ut nemus placuit.¹³⁴

Nel complesso dell'opera, Tacito fa emergere il ritratto di uomini quasi primordiali, con alcuni tratti che apparivano bestiali ai suoi contemporanei Romani. L'ambiente selvatico nel quale i Germani si collocano li rende, agli occhi di Tacito, esseri animaleschi, come emerge dalla descrizione collettiva che ne viene fatta, la quale tende ad annullare le differenze somatiche tra gli individui, attribuendo a tutti occhi azzurri, chiome rosse e stature alte. Va tuttavia detto che, nell'opera, Tacito dedica grande attenzione alle abitudini sociali dei Germani, riconoscendo loro una purezza d'animo che dovrebbe essere d'esempio per i Romani: alcuni critici, come rileva Martin, riconoscono in tale tentativo di fornire un esempio di purezza alla decadente società romana lo scopo principale dell'opera tacitiana¹³⁵. Nella sua opera *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Isaac fornisce ulteriori esempi di rappresentazioni dei selvaggi nella letteratura classica greca e latina, partendo dalla definizione di una "teoria ambientale" che avrebbe contribuito alla stereotipizzazione delle popolazioni straniere, da Erodoto in poi¹³⁶: le caratteristiche fisiche e culturali attribuite ai popoli

132 Tacito, *Germania*, 4, p. 829. "Faccio mia l'opinione di coloro che tengono le popolazioni germaniche immuni da ogni incrocio con le altre, come razza pura e schietta e a sè soltanto eguale. Di qui, l'aspetto fisico in tutti conforme, per quanti essi siano: truce negli occhi azzurri lo sguardo, rosse le chiome, alti di statura; solo nell'impeto vigorosi, ma non del pari resistenti alla fatica e pazienti all'opera, mal sopportano la sete e il caldo; al freddo e alla fame induriti invece dal clima e dal suolo".

133 Tacito, *Germania*, 15, p. 835. "Quando non guerreggiano, poco tempo danno alla caccia, più assai all'ozio, abbandonandosi al sonno e al cibo. Anche i più forti e bellicosi, lasciando la cura della casa e della famiglia e dei campi alle donne, ai vecchi, ai più deboli membri della comunità domestica, si immergono inerti nel più assoluto torpore: singolarissimo contrasto in codesti uomini, che amano l'ozio quanto avversano la pace."

134 Tacito, *Germania*, 16, p. 835. "È noto che i Germani non abitano in vere e proprie città, né tollerano contiguità di case. Stanno divisi e sparsi, là dove li abbia fissati una sorgente, un campo, un bosco."

135 Martin, Ronald, *Tacitus*, Londra: Batsford Academic and Educational, 1981, p. 49.

136 Isaac, Benjamin, *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton-Oxford: Princeton University, 2004.

stranieri dai Greci¹³⁷ e dai Romani sarebbero determinate dal clima e dall'ambiente nel quale tali popoli erano stanziati. Isaac spiega così anche l'animalizzazione dei "popoli della foresta", come i Germani, nella stereotipizzazione fatta dagli autori dell'antichità: l'ambiente boscoso nel quale essi trovano rifugio li rende "the ultimate northwesterners of the environmental theory"¹³⁸.

Negli esempi riportati, la descrizione delle popolazioni selvagge e degli abitanti della foresta si lega ad alcune caratteristiche fisiche e comportamentali che sembrano delineare lo stereotipo di uomini "scimmieschi", avvezzi ad abitudini animalesche: in generale, lo stereotipo del selvaggio si pone a metà strada tra l'animale e l'uomo. Gli uomini che vivono nelle selve, e più in generale nella natura, fungono, per i civilizzati, da paradigma di confronto per misurare la superiorità culturale degli uomini che vivono nelle città, i quali sono fuoriusciti dalle selve per permettere lo sviluppo della civiltà umana. Volgendosi agli uomini della foresta, gli uomini civilizzati vi riconoscono i propri antenati: Enkidu rappresenta l'evoluzione verso la civiltà compiuta dagli esseri umani, e Tacito stesso indica i Germani come un esempio di umanità originaria e non corrotta. Tuttavia questa incontaminatezza riconosciuta agli uomini della foresta conserva caratteri di negatività e bestialità: basti pensare ad un altro episodio della mitologia classica, quello della follia di Aiace Telamonio; brevemente citata da Omero¹³⁹, la follia di Aiace Telamonio si manifesta in seguito all'assegnazione delle armi del defunto Achille ad Ulisse¹⁴⁰. In un testo risalente al III-IV secolo d.C., i *Posthomerica* di Quinto Smirneo, l'episodio viene narrato in maniera esaustiva, approfondendo il conflitto fra Ulisse ed Aiace nel reclamare le armi dell'eroe mirmidone; la rabbia per il mancato riconoscimento delle sue abilità guerriere, e la conseguente mancata assegnazione delle armi, porta Aiace alla follia, con conseguente regressione allo stato di selvaggio: l'autore fa

137Per un approfondimento sulla visione del selvaggio nella Grecia classica, in particolare per quanto riguarda le due opposte visioni del selvaggio ferinizzato e del selvaggio idealizzato: Farioli, Marcella, *Mundus Alter – Utopie e Distopie nella Commedia Greca Antica*, Milano: Vita e Pensiero, 2001, pp. 174-186.

138Isaac, p. 436.

139Omero, *Odissea*, XI, 541-562, a cura di F. Ferrari, Torino: UTET, 2001.

140Per un'analisi approfondita della follia di Aiace, e più in generale per un confronto tra l'archetipo del selvaggio e il cavaliere folle: Beatrice Mameli, "Wylde and Wode – Wild Madness in Middle English Literature", tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2013/2014, pp. 145-190.

emergere i tratti animaleschi dell'eroe greco, pur mantenendone la dignità di grande guerriero¹⁴¹.

Come nella descrizione di Enkidu, la selvatichezza di Aiace è resa attraverso similitudine con animali selvatici:

Dappertutto continuava ad aggirarsi come una crudele fiera che balza attraverso le forre di una gola dalle alte rocce col muso schiumante e molte ferite bramando sia per i cani sia per i cacciatori che a lei i piccoli abbiano ucciso dopo averli strappati dalla tana.¹⁴²

E si slanciò su un gregge, come un possente leone dal feroce petto in preda a terribile fame.¹⁴³

Come quando all'arrivo di un'aquila rapida si rannicchiano le lepri in folti cespugli, quando da presso acutamente stridendo vola or qua or là spiegando le ali; così quelli chi qua, chi là si ritirano davanti al possente uomo.¹⁴⁴

La regressione di Aiace allo stato animalesco rappresenta un processo inverso rispetto a quello di Enkidu: l'eroe diviene selvaggio, dimentica la civiltà e si comporta come una bestia. Il ritorno allo stato selvaggio, così come il dualismo tra uomo selvatico e uomo civilizzato, suggeriscono una consapevolezza delle proprie origini da parte dell'uomo antico: non sarebbe corretto parlare di coscienza evolutiva, ma il confronto con i popoli più primitivi (come il confronto con i Germani per i Romani) permetteva alle civiltà antiche una riflessione sulle proprie origini. I Babilonesi, i Greci e i Romani vedevano nelle popolazioni più primitive i propri antenati, e il caso della follia di Aiace ci suggerisce come la ragione e l'intelletto fossero considerate le caratteristiche che permisero ai primi uomini civilizzati di differenziarsi dalle bestie, uscendo dal loro ambiente naturale, la selva, e rifugiandosi in nuove costruzioni, quelle che diverranno le prime città.

141James, Alan, e Lee, Kevin, *A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica V*, Leida-Boston-Colonia: Brill, 2000, pp. 13-15.

142Quinto di Smirne, *Posthomerica*, V, 371-378, a cura di E. Lelli, Milano: Bompiani, 2013, p. 247.

143Quinto di Smirne, *Posthomerica*, V, 406-407, p. 249.

144Quinto di Smirne, *Posthomerica*, V, 435-438, p. 251.

2.3 LA CACCIA NEL BOSCO

La selva è, anche nell'antichità, il territorio privilegiato per esercitare l'attività venatoria; nella letteratura antica troviamo diverse testimonianze di episodi di caccia, con una varietà tematica che ci permette di comprendere le diverse sfaccettature che questa attività poteva assumere.

Già nell'epopea di Gilgamesh troviamo un episodio di caccia: dopo aver ucciso il custode della Foresta dei Cedri, Gilgamesh rifiuta l'amore della dea Ishtar¹⁴⁵, la quale per vendetta invia nel mondo il Toro celeste, donatole dal padre Anu, il dio del cielo:

Anu ascoltò le parole di Ishtar sua figlia, ed affidò alle sue mani le redini del Toro celeste, Ishtar le prese in mano e lo guidò sulla terra. Quando il toro celeste arrivò nel paese di Uruk, cominciò a calpestare l'erba e il canneto; esso si recò quindi al fiume Eufrate: sette volte esso si immerse nel fiume: al primo sbuffo del Toro celeste una fossa si aprì, e cento giovani uomini di Uruk caddero in essa. Al suo secondo sbuffo un'altra fossa si aprì, e duecento altri giovani uomini di Uruk caddero in essa. Al suo terzo sbuffo una fossa si aprì, ed Enkidu cadde in essa. Ma Enkidu ne uscì fuori.¹⁴⁶

La caccia del Toro celeste che Enkidu e Gilgamesh vanno ad affrontare è quindi una vera e propria sfida alla dea della guerra, un'ennesima occasione per il sovrano di Uruk di rivaleggiare con le divinità: quello della caccia al toro di origine divina è un *topos* ricorrente nella mitologia antica, basti pensare che la settimana delle dodici fatiche (*dodekathlon*) di Ercole, secondo il canone tradizionale, è la cacciata del toro cretese¹⁴⁷. Gilgamesh ed Enkidu riescono nell'impresa di uccidere il Toro celeste:

Enkidu affrontò il Toro celeste, e lo prese per la sua spessa coda; Enkidu lo tenne fermo con le sue due mani, e Gilgamesh come un eroico macellaio,... colpì il Toro celeste con mano ferma e sicura; egli immerse la sua spada tra le corna e i tendini della nuca. Quando essi ebbero abbattuto il Toro celeste, essi estrassero il suo cuore e lo deposero davanti a Shamash.¹⁴⁸

L'uccisione del toro diventa quindi occasione per un sacrificio al dio-sole Shamash, il protettore di Gilgamesh; la caccia all'animale selvatico che miete vittime tra la popolazione è una dimostrazione di forza da parte del sovrano, nonché un avvicinamento alla divinità.

Il toro non è l'unico animale selvatico pericoloso per l'uomo ad essere cacciato nei miti

145Ishtar è la dea babilonese dell'amore, della guerra e della regalità, conosciuta e venerata anche col nome di Inanna; è figlia di An\Anu e sorella di Shamash. Cfr. Silvia Maria Chiodi, "Indice dei nomi", in Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, pp. 423-424.

146Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 175.

147Centanni, Monica, (a cura di), *L'Originale Assente: Introduzione allo Studio della Tradizione Classica*, Milano: Mondadori, 2005, p. 91.

148Pettinato, *La Saga di Gilgamesh*, p. 176.

dell'antichità: il celebre episodio del riconoscimento di Odisseo da parte dell'anziana nutrice Euriclea¹⁴⁹, narrato nel XIX libro dell'*Odissea*, si sviluppa con un *flashback* riguardante l'origine della cicatrice sulla coscia del sovrano di Itaca, la quale ne permette il riconoscimento. La cicatrice viene da una ferita che Odisseo si è procurato durante una battuta di caccia al cinghiale sul monte Parnaso, presso il nonno materno Autolico:

E quella, accostandosi, lavava il suo padrone e subito riconobbe la cicatrice prodottagli un giorno con la candida zanna da un cinghiale quando andò sul Parnaso presso Autolico e i suoi figli, dal valente padre di sua madre.¹⁵⁰

Odisseo si reca dal nonno per reclamare i doni da lui promessi alla nascita del nipote, ma l'episodio centrale della visita è la battuta di caccia nella quale si cimentano il re di Itaca e i figli di Autolico:

Quando al mattino spuntò Aurora dalle dita di rosa partirono per la caccia i cani e quelli, i figli di Autolico, e insieme con essi andava il nobile Odisseo: scalarono l'erto monte Parnaso rivestito di selva e presto arrivarono a gole ventose... Un grosso cinghiale era acquattato lì. Nella fitta boscaglia: non la attraversava la furia dei venti che spirano umidi, mai la feriva con i suoi raggi il fulgore del sole nè vi penetrava la pioggia, tanto era folta, e c'era un mucchio sterminato di foglie.¹⁵¹

L'ambientazione della battuta di caccia viene descritta con dovizia di particolari: il luogo è un bosco selvatico e fittamente alberato, ideale per il nascondiglio della bestia. Il momento dell'abbattimento del cinghiale viene narrato con estremo realismo:

L'animale percepì il tramestio dei piedi di uomini e cani mentre cacciando avanzavano e fuori dalla macchia si parò davanti ad essi ormai vicini, irto nelle setole con occhi di brace. Balzò Odisseo per primo, smanioso di colpirlo, levando la lunga asta con la mano robusta, ma fu più rapido il cinghiale e lo colpì sopra il ginocchio: avventandosi di fianco, gli strappò con la zanna un gran lembo di carne, pure non raggiunse l'osso dell'eroe. E Odisseo lo colse, colpendolo, all'omero destro: la punta dell'asta lucente lo attraversò da parte a parte. Stramazzo con un bramito nella polvere, gli volò via la vita.¹⁵²

Lo scontro tra l'eroe e il cinghiale è assimilato ad una battaglia tra guerrieri, rassomigliando i numerosi scontri descritti da Omero nell'*Iliade*. Tuttavia, come segnalato in nota nell'edizione italiana a cura di Ferrari, il verso di chiusura è "lo stesso verso usato per il cervo colpito a Eea (X, 163) ma già per il cavallo Pedaso in *Iliade* XVI, 469 (e il primo emistichio viene usato anche per Iro in *Odissea*, XVIII, 98)"¹⁵³, quindi una formula legata alla morte di animali particolarmente

149Altrettanto celebre è l'analisi che di questo episodio letterario viene fatta in: Auerbach, Eric, *Mimesis – Il Realismo nella Letteratura Occidentale*, traduzione a cura di A. Romagnoli, Torino: Einaudi, 2000, pp. 1-29.

150Omero, *Odissea*, XIX, 392-394, p. 683.

151Omero, *Odissea*, XIX, 428-443, p. 685.

152Omero, *Odissea*, XIX, 444-454, pp. 685-687.

153Omero, *Odissea*, p. 686, nota 56.

valorosi, ai quali Omero riconosce dignità letteraria. L'episodio narrato da Omero non è l'unico caso di caccia al cinghiale nella letteratura classica (altrettanto celebre è l'uccisione del cinghiale di Calidone da parte di Meleagro, citata anche da Omero¹⁵⁴), ma è particolarmente significativo in quanto racchiude in sé tutti i canoni antichi della caccia all'animale selvatico:

The comradeship of men and hounds; the upland woods high above the tilled fields; the bright spears; the valiant quarry valiantly confronted; the danger; and the victorious return home.¹⁵⁵

Inoltre la caccia viene riportata nei poemi omerici solamente in metafore e similitudini, come rileva anche Anderson, e questo episodio rappresenta quasi un *unicum*:

Lion hunts never form part of the plot of the epics, though the lion is sometimes coupled with the boar as a symbol of stubborn courage. Thus Hector, brought to a stand by the great ditch in front of the Greek ships, is likened to a boar or a lion who turns about and glares in his might among the hounds and hunters.¹⁵⁶

Nell'*Odissea* la caccia al cinghiale sul monte Parnasso diviene essenziale per l'intreccio narrativo, e non solamente perché spiega la cicatrice che permette il riconoscimento da parte di Euriclea:

While the scar proves Odysseus' identity to Eurikleia... the episode that produced the scar helped to establish that identity in the first place... If Odysseus is visiting Autolykos at the time when his beard first appears, then he is not a fully grown adult male. He is in fact the youngest participant, since Autolykos' sons are his uncles. Notwithstanding his position of structural inferiority, Odysseus proves himself among the other men by being the first to attack the boar. The boar hunt thus gives him the opportunity to prove his manhood and to pass successfully into the company of adult males, and the scar serves as tangible reminder of this achievement.¹⁵⁷

In questo episodio (come anche nel mito di Meleagro), la caccia assume il ruolo di un rito di passaggio all'età adulta: solamente gli uomini adulti possono cacciare le bestie feroci, ed Odisseo, per legittimare il proprio ruolo di sovrano di Itaca, deve entrare nel mondo adulto compiendo questo rito di passaggio.

Nella caccia al cinghiale di Odisseo manca un elemento che era presente nella caccia al Toro celeste di Gilgamesh ed Enkidu: quello della divinità, contrapposta al cacciatore (come la dea Ishtar) o a lui favorevole (come il dio Shamash). Nella letteratura classica vi sono però due celebri episodi in cui le divinità assumono un ruolo centrale nel determinare l'esito della battuta di caccia, e

154Omero, *Iliade*, IX, 529-605.

155Anderson, John Kinlock, *Hunting in the Ancient World*, Berkeley – Los Angeles – Londra: University of California, 1985, p. 2.

156Anderson, p. 2. Il brano omerico cui si fa riferimento è in *Iliade*, XII, 41-48.

157Goff, Barbare E., "The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus", *Classical Antiquity*, 10 (1992), pp. 259-267.

in entrambi i casi un esito funesto: si tratta dei miti (qui analizzati nella versione fornita da Ovidio nel terzo libro delle sue *Metamorfosi*¹⁵⁸) di Atteone e di Penteo¹⁵⁹. Entrambi i miti fanno parte del "ciclo Tebano", una serie di storie contenute nei libri III e IV delle *Metamorfosi*, riguardanti la rovina della dinastia originata da Cadmo¹⁶⁰.

Atteone è il nipote di Cadmo, e il suo destino tragico è il primo narrato da Ovidio all'interno del "ciclo Tebano"; egli si reca in una valle sacra a Diana (dea delle selve, protettrice degli animali e della caccia), assieme ai suoi compagni, per una battuta di caccia:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum;
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos incinctus hiatus.
Hic dea silvarum venatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore.¹⁶¹

Il bosco di Diana si connota sin dalla descrizione iniziale come *locus amoenus*, incontaminato dall'intervento umano e pur meravigliosamente adatto alle attività umane e divine (come il bagnarsi nelle limpide acque della fonte); questo luogo ha la proprietà intrinseca di essere inaccessibile agli esseri umani, in quanto luogo privilegiato dalla dea Diana. Ma Atteone non ne è al corrente:

Dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.¹⁶²

158Publio Ovidio Nasone, *Metamorphoseon Libri*, a cura di M. Ramous, Milano: Garzanti, 1992.

159Entrambi i miti sono presenti in molte altre opere della classicità e non solo, prestandosi a svariate interpretazioni; basti pensare alle *Baccanti* di Euripide per il mito di Penteo, o alle *Metamorfosi* di Apuleio, nonché agli *Eroici Furori* di Giordano Bruno, per il mito di Atteone. Ho scelto di attenermi per entrambi alla versione ovidiana per la diffusione che questo autore della latinità ebbe in epoca medievale.

160Le tragiche storie narrate nel "ciclo Tebano", come nota Corinne Saunders, "have begun with the strange episode of the serpents in the forest, suggesting again that the forest is the landscape of the unexpected and the supernatural". Saunders, Corinne J., *The Forest of Medieval Romance*, Cambridge: D.S. Brewer, 1993.

161Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 155-164, p. 113. "C'era una valle coperta di pini e sottili cipressi, chiamata Gargafia, sacra a Diana dalle vesti succinte, nei cui recessi in fondo al bosco si trovava un antro incontaminato dall'uomo: la natura col suo estro l'aveva reso simile a un'opera d'arte: con pomice viva e tufo leggero aveva innalzato un arco naturale. Sulla destra in mille riflessi frusciava una fonte d'acque limpide, col taglio della sua fessura incorniciato di margini erbosi. Qui veniva, quand'era stanca di cacciare, la dea delle selve per rinfrescare il suo corpo di vergine in acque sorgive."

162Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 173-176, p. 113. "Mentre Diana si bagnava così alla sua solita fonte, ecco che il nipote di Cadmo, prima di riprendere la caccia, vagando a caso per quel bosco che non conosceva, arrivò in quel sacro recesso: qui lo condusse il destino."

Atteone dunque entra inconsapevolmente nel bosco di Diana, allontanandosi dal resto del gruppo dei cacciatori, e non è sua intenzione contravvenire alle regole della dea; anche per il lettore il passaggio dal luogo accessibile agli esseri umani a quello riservato alla divinità è difficilmente percettibile, se non per un particolare linguistico:

L'errore di Atteone è quello di aver abbandonato il bosco profano e di essersi introdotto in una zona vietata, sacra in quanto 'legata agli dei' e non culturale. Ma il passaggio è quasi impercettibile, visto che i due luoghi sono identici, almeno all'esterno. Solo il nome marca la differenza ed allude allo spazio sacro, *nemus*>*lucus*... La vera natura di questa differenza si svela solo dopo che si è posto piede nel *lucus*, ovvero quando il sacrilegio fatale è ormai compiuto.¹⁶³

La natura divina del bosco in cui si è introdotto Atteone è quindi velata, ed egli di certo non si aspetta di assistere ad uno spettacolo vietato agli occhi umani: la dea Diana sta infatti facendo il bagno nelle acque limpide della fonte che bagna il bosco. Le ninfe immediatamente circondano la dea per impedirne la vista ad Atteone, ma ella le sovrasta tutte in altezza: per impedire ad Atteone di raccontare ad alcuno ciò che egli ha visto, la dea lo trasforma in un cervo, schizzandogli addosso l'acqua della fonte e lanciando di fatto una maledizione sul malcapitato:

Ut vellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit isc hausit aquas, vultumque virilem
perfudit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
"Nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare, licet!". Nec plura minata
dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
dat spatium collo summasque cacuminat aures,
cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
cruribus et velat maculoso vellere corpus.
Additus et pavor est.¹⁶⁴

Si realizza così la metamorfosi di Atteone: ha assistito a ciò cui non doveva assistere, il bagno di Diana, ed è così stato trasformato in un cervo, l'animale prediletto dalla dea, nonché riflesso della sua pudica timidezza, come rileva Maria Panetta:

A questo punto comincia la metamorfosi in cervo di Atteone: le sue membra vengono trasformate e alla fine, tocco poetico di rara grazia, Ovidio dice: «*Additus et pavor est*». In questo particolare si può notare una sorta di vendetta anche psicologica di Diana, la cui timidezza è stata violata e che risponde trasformando il suo

163Malaspina, "Prospettive di studio", p. 110.

164Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 188-198, p. 115. "Non avendo a presa di mano le frecce, come avrebbe voluto, attinse l'acqua che aveva ai piedi e la gettò in faccia all'uomo, inzuppandogli i capelli con quel diluvio di vendetta, e a predire l'imminente sventura aggiunse: "Ed ora racconta d'avermi vista senza veli, se sei in grado di farlo!". Senza altre minacce, sul suo capo gocciolante impose corna di cervo adulto, gli allungò il collo, gli appuntò in cima le orecchie, gli mutò le mani in piedi, le braccia in lunghe zampe, e gli ammantò il corpo di un vello a chiazze. Gli infuse in più la timidezza."

cacciatore in una preda "timida" come un cervo... La timidezza del volto di Diana, dunque, trapassa sul muso del cervo-Atteone, diviene elemento costitutivo della sua nuova animalità.¹⁶⁵

Atteone prende atto della trasformazione vedendo il proprio riflesso in uno specchio d'acqua: ormai non gli rimane nulla di umano, neppure la voce con cui lamentarsi. Mentre riflette sul da farsi, il cacciatore ormai divenuto preda viene scorto dai propri cani da caccia: Ovidio ne fa un elenco lungo e dettagliato, con nomi e descrizioni, rendendoli personaggi centrali del mito. Ad Atteone non rimane che fuggire, non potendo in alcun modo farsi riconoscere dalla propria muta di cani, ma il suo destino è ormai segnato:

Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus,
heu famulos fugit ipse suos! Clamare libebat:
"Actaeon ego sum, domine cognoscite vestrum!".
Verba animo desunt: resonat latratibus aether.
Prima Melanchaetes in tergo vulnera fecit,
proxima Therodamas; Oresitropos haesit in armo...
Iam loca vulneribus desunt. Gemit ille, sonumque,
etsi non hominis, quem non tamen edere possit
cervus, habet, maestisque replet iuga nota querellis.¹⁶⁶

La beffa finale ed atroce per Atteone arriva quando i suoi compagni, nell'aizzargli contro il branco, gridano il suo nome, ignari della tragedia che si sta consumando, per richiamarlo affinché assista allo spettacolo della cattura della preda. La metamorfosi da cacciatore a preda segna la fine di Atteone: una morte macabra, conclusa con lo smembramento del corpo di Atteone da parte dei suoi cani e dei suoi compagni di caccia come rituale celebrativo della "cerimonia" di caccia¹⁶⁷.

Il mito di Penteo è posto a breve distanza da quello di Atteone, all'interno del "ciclo tebano" delle *Metamorfosi*; Penteo, re di Tebe, è introdotto da Ovidio con la definizione di "miscredente incallito" (*contemptor superum*¹⁶⁸): egli infatti si oppone al culto di Dioniso\Bacco, che sta prendendo piede nella sua città. L'opposizione di Penteo ad una divinità prefigura sin dall'inizio un

165Panetta, Maria, "Appunti sul mito di Atteone negli Eroi furori di Giordano Bruno", *Studi e Testi Italiani*, 19 (2007), pp. 53-62.

166Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 228-241, p. 117. "Lui fugge, per quei luoghi dove un tempo li aveva seguiti, ahimè lui fugge i suoi stessi fedeli. Vorrebbe gridare "Sono Atteone! Non riconoscete più il vostro padrone?". Vorrebbe, ma gli manca la parola. E il cielo è pieno di latrati. Le prime ferite glielo infligge sul dorso Melanchete, poi Teròdamas; Oresitrofo gli si avvinghia ad una spalla... Ormai non c'è più luogo per altre ferite. E geme, ma con voce che, se non è umana, neanche un cervo emetterebbe, e riempie quei gioghi di lugubri lamenti."

167Lo smembramento di Atteone, con l'implicita antropofagia ad esso connessa, può essere ricollegato al mito dello smembramento di Dioniso bambino, catturato, smembrato e poi mangiato dai Titani. Cfr. Peverada, Stefano, *Il Sacrificio del Dio-Bambino – Edipo e l'Essenza del Tragico*, Milano: Mimesis, 2005.

168Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 514.

esito tragico: il *furor* che sconvolge le menti degli abitanti di Tebe, e che solamente Penteo si rifiuta di comprendere, è suscitato dal dio Bacco, il quale attuerà attraverso i suoi adepti la tremenda vendetta contro il sovrano tebano. Penteo reagisce subito con sdegno all'euforia generale che accompagna i riti bacchici:

"Quis furor, anguigenae, proles Mavortia, vestras adtonuit mentes?" Pentheus ait. "Aerane tantum aere repulsa valent et adunco tibia cornu et magicae fraudes, ut, quos non bellicus ensis, non tuba terruerit, non strictis agmina telis, femineae voces et mota insania vino obscenique greges et inania tympana vincant?"¹⁶⁹

I riti bacchici si consumano al di fuori della città di Tebe, tra i boschi che la circondano: è qui che i devoti del dio si abbandonano all'euforia che caratterizza le celebrazioni. Penteo manda quindi i suoi servi tra i boschi, affinché gli portino Bacco in persona: Penteo intende imprigionarlo per impedire la diffusione del suo culto. Quando i servi tornano alla corte del re portano invece un sacerdote del dio, Acete, il quale narra la propria storia, e i miracoli compiuti per la sua salvezza dal dio stesso. Penteo lo condanna a morte per la sua fedeltà a Bacco, ma Acete viene liberato dal potere del dio, il quale scioglie le sue catene e gli apre le porte della prigione¹⁷⁰. Il sovrano decide quindi di risolvere da sé la situazione, recandosi in prima persona tra i boschi del monte Citerone:

Perstat Echionides, nec iam iubet ire, sed ipse vadit, ubi electus facienda ad sacra Cithaeron cantibus et clara bacchantum voce sonabat.¹⁷¹

Questa decisione costerà la vita al sovrano: come Atteone, Penteo si reca nella selva sacra, nel bosco dove si svolgono attività divine proibite allo sguardo umano, ed è testimone in prima persona dei riti bacchici, ai quali non possono assistere coloro che non partecipano al culto del dio. Si va prefigurando la tragica fine di Penteo, la "caccia tragica" che porrà fine allo scontro tra lui e Bacco; la descrizione dell'episodio fatta da Ovidio mette in luce la follia delle baccanti cacciatrici, e

169Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 531-536, p. 133. " "Che pazzia vi ha sconvolto la mente, figli di serpe, progenie di Marte?" grida Penteo. "Tanto potere ha dunque il bronzo percosso dal bronzo, il flauto a becco curvo, il sortilegio della magia, che persone avvezze a non temere spade, trombe di guerra o schiere con la lancia in pugno, si lascino vincere da strepiti di femmine, dal delirio del vino, da masnade oscene e sciocchi tamburelli?".

170Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 695-700.

171Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 701-703, p. 141. "Si ostina il figlio di Echione, ma va di persona, non manda altri nel luogo scelto per celebrare i riti, sul Citerone dove risuonano i canti e le voci squillanti delle baccanti."

l'inermità di Penteo di fronte alla violenza di cui è vittima:

Monte fere medio est, cingentibus ultima silvis,
purus ab arboribus, spectabilis undique campus.
Hic oculis illum cernentem sacra profanis
prima videt, prima est insano concita cursu,
prima suum misso violavit Penthea thyrsos mater.
"Io, geminae" clamavit "adeste sorores!
Ille aper, in nostris errat qui maximus agris,
ille mihi feriendus aper". Ruit omnis in unum
turba furens: cunctae coeunt trepidumque sequuntur,
iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem,
iam se damnantem, iam se peccasse fatentem.¹⁷²

Altro parallelismo con Atteone: il dio trasforma Penteo in un cinghiale, anche se non direttamente, come Diana con Atteone, bensì nella mente delle sue ferventi seguaci. Il "nemico" del divino viene trasformato in bestia, in preda di caccia, per aver commesso il reato di introdursi nel bosco riservato alle manifestazioni divine. Il gruppo di baccanti viene indicato da Ovidio con lo stesso termine utilizzato per la muta di cani di Atteone, "turba", per indicare lo scompiglio disordinato che impedisce ai cacciatori il riconoscimento della preda. L'esito è il medesimo: come Atteone, Penteo viene ucciso e smembrato dalla madre Àgave, dalla zia Autonoe e dalle altre baccanti.

"Fer opem, matertera" dixit
"Autonoe! Moveant animos Actaeonis umbrae!"
Illa, quis Actaeon, nescit, dextramque precantis
abstulit, Inoo lacerata est altera raptu.
Non habet infelix, quae matri brachia tendat,
trunca sed ostendens deiectis vulnera membris:
"Adspice, mater!" ait. Vivis ululavi Agaue
collaque iactavit movitque per aera crinem
avulsumque caput digitis complexa cruentis
clamat: "Io comites, opus haec victoria nostrum est!".¹⁷³

La morte di Penteo, come quella di Atteone, assume gli aspetti di una "caccia tragica", con il cacciatore (reale o metaforico) che si trasforma in preda, e viene ucciso per errore dai suoi stessi

¹⁷²Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 708-718, p. 141. "Quasi a metà del monte, circondata dai margini del bosco, c'è una radura sgombra d'alberi dove la vista spazia libera. Qui, mentre con occhi sacrileghi osserva la cerimonia, la prima a scorgerlo, la prima ad avventarglisi contro con furia, la prima a sfregiare il suo Penteo scagliandogli il tirso, è la madre. "O sorelle, gemelle mie, accorrete!" urlava, "quel cinghiale enorme che si aggira nei nostri campi, quello, quello io devo uccidere!". Tutto contro gli si lancia quel branco inferocito: ammassandosi insieme, tutte lo inseguono e lui trepida, trepida ormai, usa un linguaggio meno violento ormai, ormai condanna sé stesso, ormai riconosce l'errore commesso."

¹⁷³Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, III, 719-728, p. 141-143. " "Aiutami Autònoe, aiutami zia!" grida. "Pietà, abbi pietà almeno per l'ombra di Atteone!". Ma lei non sa più chi sia Atteone e, mentre la scongiura, gli tronca il braccio destro, l'altro da un colpo di Ino gli è strappato. Braccia non ha più lo sventurato da tendere alla madre a allora mostrandole le piaghe aperte dalle membra mozzate: "Guarda, madre mia, guarda!" grida. A quella vista Agaue lancia un urlo, squassa la testa agitando nell'aria i suoi capelli, poi gli svelle il capo e, stringendolo tra le mani lorde di sangue, esclama: "Compagna, compagne, opera nostra è questa vittoria!"."

compagni di caccia, o dalle donne della sua città. A causare questi rovesciamenti di prospettiva è però sempre l'intervento divino, di Diana prima e di Bacco poi: la visione del divino sembrerebbe rappresentare un evento intollerabile e blasfemo, al punto da causare l'ira omicida degli dei offesi. Tuttavia, in una sua analisi dei due miti, Franco Rella sostiene che la visione del divino non avviene in nessuno dei due casi: Diana è coperta dalle sue ninfe, e Bacco non appare a Penteo nel corso dei riti bacchici a cui il sovrano assiste. Rella scrive:

E forse qui troviamo anche una spiegazione per queste due morti, quella di Atteone, e quella di Penteo. Non hanno visto il divino, che si è ancora una volta celato al loro sguardo, ma hanno visto se stessi di faccia al divino, all'altro assoluto, e si sono conosciuti in questo sguardo: hanno conosciuto cioè la loro verità. In una parola hanno conosciuto la loro mortalità.¹⁷⁴

Recandosi nella selva, luogo dove il potere della civiltà deve scontrarsi con l'ineffabilità delle leggi naturali, Atteone e Penteo sono posti di fronte alla loro mortalità: come per Gilgamesh nella Foresta dei Cedri, il confronto con la propria condizione umana, ed il tentativo, pur implicito, di andar oltre ad essa confrontandosi e scontrandosi col divino (presente nella natura incontaminata), portano esiti tragici agli esseri umani, fatalmente mortali e destinati a soccombere nello scontro con le divinità e le eterne leggi della natura. La caccia è attività prettamente umana, perfetta rappresentazione del tentativo di dominazione dell'uomo sulla natura; nei casi analizzati essa comporta però una inattesa misurazione col divino che non può che costare cara ai cacciatori; Gilgamesh, Atteone e Penteo offendono le divinità, rispettivamente Ishtar, Diana e Bacco, rapportandosi con loro in maniera non consona per un essere umano, e pagando caramente il fio delle proprie azioni.

¹⁷⁴Rella, Franco, *Negli Occhi di Vincent: l'Io nello Specchio del Mondo*, Milano: Feltrinelli, 1998, p. 34.

2.4 LA SELVA COME *LOCUS AMOENUS* E *LOCUS HORRIDUS*: VIRGILIO E LUCANO

Solitamente i *loci amoeni* della letteratura greca e latina vengono caratterizzati dalla presenza, tra gli altri elementi, di un boschetto, come rileva Quintiliano nel condannare il *locus amoenus* in quanto nemico dell'attività intellettuale:

Quare silvarum amoenitas et praeterlabentia flumina et inspirantes ramis arborum aurae volucrumque cantus et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt, ut mihi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem quam intendere.¹⁷⁵

Nella gran parte delle attestazioni di *loci amoeni* nella letteratura classica il bosco compare dunque come uno degli elementi caratterizzanti¹⁷⁶, mentre meno frequenti sono i casi in cui è il bosco stesso a caratterizzarsi in sé e per sé come *locus amoenus*. In alcuni casi la selva combina le caratteristiche del *locus amoenus* con quelle del *locus horridus*: apparentemente antitetici, questi due *loci* si fondono spesso nelle rappresentazioni di ambienti soprannaturali o legati al divino.

Ritengo interessante sviluppare una breve analisi dell'utilizzo della selva come *locus amoenus* o *locus horridus* nelle opere di Virgilio, l'autore latino che più di tutti influenzerà la cultura e la letteratura medievali; nella sua prima opera in ordine cronologico, ossia le *Bucoliche*, la selva appare con connotazioni prevalentemente amene, come nella terza Egloga:

Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba,
et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,
nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.¹⁷⁷

La selva in questa occorrenza è uno scenario idealizzato, facente parte di un mondo irreali e perfetto, dove la natura funge da sfondo alle vicende dei protagonisti, i quali a loro volta incarnano un irreali mito di serenità e perfezione, secondo i canoni della tradizione bucolica. Tuttavia, come nota Von Humboldt, non sempre nelle *Bucoliche* il paesaggio è conciliante e idilliaco:

Il paesaggio nelle *Bucoliche* prende parte attiva all'azione; come portatore di sentimenti umani condivide

175 Marco Fabio Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 3-24, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino: UTET, 1979, p. 463. "Quindi l'amenità delle selve e lo scorrere dei fiumi e i mormorii del vento tra i rami degli alberi e il canto degli uccelli e la libertà stessa di guardare intorno per ampi tratti affascinano a tal punto, che codesto godimento mi pare che attenui più che aumentare la concentrazione del pensiero."

176 Sull'evoluzione del *locus amoenus* dalla letteratura greca a quella romana: Newlands, Carole Elizabeth, *The Transformation of the 'Locus Amoenus' in Roman Poetry*, Berkeley: University of California, 1984.

177 Publio Virgilio Marone, *Bucolica*, III, 55-57, in *Opere di Publio Virgilio Marone*, a cura di C. Carena, Torino: UTET, 1971, p. 91. "Cantate, poi che siamo su soffice erba seduti e ora ogni campo, ogni albero produce. Ora si coprono di foglie le selve, ora è al suo momento più bello l'annata."

esultanza e dolore. Monti, foreste e piante e animali ogni volta menzionati per nome ci mettono davanti agli occhi un ambiente compassionevole, o anche spietato.¹⁷⁸

Virgilio compie un passo in più rispetto alla tradizione bucolica derivante da Teocrito: il paesaggio comincia ad assumere un ruolo ambivalente, non configurandosi più come esclusivamente ameno, bensì seguendo le vicende e adattandosi agli alterchi dei protagonisti.

Così come nelle *Bucoliche*, anche nell'*Eneide*, opera ultima di Virgilio, nonché capolavoro epico che gli regalò fama eterna, sono presenti varie selve, sia come componenti di uno scenario complessivamente ameno o orrido, sia come luoghi autonomamente tali; il primo esempio è nel libro I, quando Enea e i suoi compagni, in fuga da Troia, approdano sulle rive libiche:

Est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub vertice late
aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis
desuper horrentique atrum nemus imminet umbra.
Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum:
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo.¹⁷⁹

Qui le foreste che coprono le rupi delle sponde libiche contribuiscono a connotare il paesaggio come *locus horridus*: Virgilio le inserisce come implicito specchio del tormentato viaggio dei troiani, come scrive anche Saunders:

The darkness and mystery of this description of the Lybian forests echo the clouded nature of the Trojans' voyage; struck by storm, they have made for the nearest land.¹⁸⁰

Spesso nell'*Eneide* le selve hanno la funzione di rispecchiare lo stato d'animo dei protagonisti, come nel caso di Didone paragonata ad una cerva che vaga tra i boschi:

Uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat

178 Von Albrecht, Michael, *Virgilio – Un'Introduzione*, traduzione a cura di A. Setaioli, Milano: Vita e Pensiero, 2012, p. 51.

179 Virgilio, *Eneide*, I, 159-165, p. 77. "V'è un luogo in un profondo golfo, dove un'isola difende un porto con la barriera dei suoi fianchi: qui le onde che giungono dal largo s'infrangono e si perdono rifluendo in remote insenature. Da un lato e l'altro s'innalzano minacciosi verso il cielo due scogli uguali e grandi rupi: sotto questi picchi placido per lungo tratto riposa il mare; in alto traluce uno scenario di piante, in basso domina con ombre paurose un bosco oscuro; di fronte fra spuntoni s'apre una grotta: dentro acque dolci e sedili scavati nella roccia, dimora delle Ninfe."

180 Saunders, p. 27.

Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.¹⁸¹

All'interno della similitudine viene abbozzato un ritratto di selva amena, in cui il cacciatore e la cerva si muovono nell'atto della caccia senza influenze da parte del divino: il *focus* è sulla cerva, la vittima della caccia, la quale gioca comunque un ruolo scervo da ogni accezione negativa. La similitudine assume pieno senso quando, pochi versi dopo, viene prefigurata dalla dea Giunone l'unione tra la regina di Cartagine ed Enea:

Tum sic exceptit regia Iuno:
"Mecum erit iste labor. Nunc qua ratione quod instat
confieri possit, paucis (adverte) docebo.
Venatum Aeneas unaque miserrima Dido
in nemus ire parant, ubi primos crastinus ortus
extulerit Titan radiisque retexerit orbem.
His ego nigram commixta grandine nimbum,
dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,
desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.
Diffugient comites et nocte tangientur opaca:
speluncam Dido dux et Troianus eandem
devenient. Adero et, tua si mihi certa voluntas,
conubio iungam stabili propriamque dicabo;
hic hymenaeus erit".¹⁸²

Il matrimonio tra Enea e Didone, per il suo esito nefasto (la fuga di Enea e il conseguente suicidio della regina di Cartagine), rappresenta uno degli episodi più tragici dell'opera virgiliana, e Virgilio prefigura quel che avverrà alla fine del quarto libro disegnando la selva in cui i due si ritroveranno soli e consumeranno la loro unione come uno scenario a tinte fosche. È la dea Giunone a narrare quanto sta per avvenire, e il bosco in cui si svolgerà il fattaccio assume connotati sia *amoeni* che *horridi*: inizialmente è teatro di caccia, illuminato dai raggi dell'alba, ma la dea vi scatena una tempesta che fa fuggire gli uomini e costringe Enea e Didone a cercare riparo in una grotta, nell'oscurità. Attraverso la manipolazione delle condizioni atmosferiche, Giunone trasforma un

181 Virgilio, *Eneide*, IV, 68-73, p. 217. "Arde la misera Didone e delirando vaga per tutta la città, come, colta da una freccia, una cerva incauta, che di lontano nei boschi di Creta un pastore trafisse inseguendola coi dardi e lasciandole in corpo quella saetta senza saperlo: lei fuggendo corre tra i boschi e le balze del Ditte, ma infissa, ahimè, le rimane nel fianco l'asta mortale."

182 Virgilio, *Eneide*, IV, 114-127, pp. 219-221. "E la regale Giunone così riprese: "Questo sarà compito mio. Ascolta, ora in breve ti chiarirò in che modo si possa realizzare ciò che preme. Enea e la sventurata Didone si preparano a partire per la caccia nel bosco, non appena il sole domattina avrà diffuso l'alba e illuminato il mondo coi suoi raggi. Io rovescerò su loro uno scroscio di pioggia e grandine, mentre i battitori affannandosi recingono di reti le balze, e scuoterò tutta la volta del cielo col tuono. Si disperderanno, avvolti da una notte oscura, i loro compagni; nella medesima grotta si rifugeranno Didone e il duce troiano. Io sarò lì e, se tu m'assicuri l'assenso, unendoli in matrimonio, la farò sua per sempre. Queste le loro nozze.""

locus amoenus in *horridus*, forzando i due amanti alla ricerca di un luogo dove rifugiarsi. La continua ambiguità della selva nell'*Eneide*, sempre sospesa tra amenità e orridezza, viene esaurientemente spiegata da Pöschl:

Vergil's landscape does not exist for its own sake. Nor is it all setting and background. Above all, it is symbolic of mood. It is a part and a reflection of the inner action. We are almost always watching a two-fold event, an inner and an outer drama. Vergil's main purpose is to express the inner event, not only directly, but through the use of symbolism as well.¹⁸³

La selva si presta quindi a riflettere la situazione interiore dei personaggi che agiscono al suo interno: è così anche nell'episodio che porta alla morte dei due giovani guerrieri Eurialo e Niso; in questo caso abbiamo un *locus horridus*, un luogo nel quale i due rimangono imprigionati e sono costretti a combattere sino alla morte:

Silva fuit late dumis atque ilice nigra
horrida, quam densi complerant undique sentes;
rara per occultos lucebat semita calles.¹⁸⁴

Il bosco diviene per i due giovani guerrieri un labirinto inestricabile, dal quale non riescono ad emergere, e nel quale vengono intercettati dai soldati Rutuli: lo scontro che ne consegue è mortale per entrambi. Saunders analizza così l'episodio:

The two have been betrayed by their desire for vengeance. Here, as with Dido and Aeneas, the forest offers a refuge from reality, in this case the reality of war, but such refuge ultimately proves impossible and treacherous... The darkness of the forest seems to reflect the prescient world of the Aeneid, in which events are unavoidably but mysteriously orchestrated by the gods and in which mortals may be reduced to fear and flight. The forest shadows themselves seem occasionally to take on a prescient quality.¹⁸⁵

La selva agisce quindi non come scenario passivo, ma come riflesso quasi cosciente di ciò che accade sulla scena; le diverse accezioni che essa assume mutano continuamente, seguendo l'emotività delle azioni rappresentate.

Nel sesto libro dell'*Eneide* viene descritta un'altra selva, caratterizzata da un'influenza sovranaturale: si tratta del bosco in cui Enea scova il ramo d'oro, alle porte dell'Averno. Nel consultare la Sibilla, Enea chiede come accedere alle porte dell'Averno, per poter salutare un'ultima

183Pöschl, Viktor, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, traduzione di Gerda Seligson, Ann Arbor: University of Michigan, 1962, p. 143.

184Virgilio, *Eneide*, IX, 381-383, pp. 489-491. "Era la selva vasta, irta di cespugli e d'elci nere e d'ogni parte assiepata di densi rovi; solo qualche sentiero biancheggiava fra l'intrico dei passaggi."

185Saunders, p. 28.

volta il padre Anchise, e la veggente lo indirizza alla ricerca del ramo d'oro¹⁸⁶:

Latet arbore opaca
aureus et foliis et lento vimine ramus,
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.
Sed non ate datur telluris operta subire
auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.¹⁸⁷

La catabasi di Enea quindi deve passare necessariamente attraverso la ricerca del ramo d'oro, nonché attraverso la sepoltura del compagno d'avventura Miseno, scomparso tra i flutti marini, il cui cadavere viene ritrovato da Enea e dai suoi compagni dopo l'incontro con la Sibilla.

Raccogliendo il legname per la pira funebre di Miseno, Enea trova l'agognato ramo d'oro:

Itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum;
procumbunt piceae, sonat icta securibus ilex
fraxinaeque trabes, cuneis et fissile robur
scinditur, advolvont ingentis montibus ornos...
Vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae
ipsa sub ora viri caelo venere volantes
et viridi sedere solo; tum maximus heros
maternas agnovit avis laetusque precatur:
"Este duces, o, si qua via est, cursumque per auras
derigite in lucos, ubi pinguem dives opacat
ramus humum; tuque, o, dubiis ne defice rebus,
diva parens"...
Inde ubi venere ad fauces grave olentis Averni,
tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae
sedibus optatis gemina super arbore sidunt,
discolor unde auri per ramos aura refulsit.¹⁸⁸

L'atmosfera soprannaturale che circonda il ritrovamento del ramo d'oro si collega alla supernaturalità della selva in cui si trova Enea: egli è alle porte dell'oltretomba, in un luogo oscuro e potenzialmente *horridus*; l'intervento della madre di Enea, la dea Venere, attraverso il suo animale simbolo, la colomba, permette ad Enea di compiere la missione che gli apre l'accesso all'Averno. Il

186Oltre a permettere ad Enea la catabasi nell'Averno, il ramo d'oro sarebbe collegabile al culto di *Diana Nemorensis*. L'episodio fornisce lo spunto per la monumentale opera antropologica di James Frazer, *Il Ramo d'Oro*, traduzione di Lauro De Bosis, Torino: Boringhieri, 1973.

187Virgilio, *Eneide*, VI, 136-141, p. 321. "In un albero ombroso si cela un ramo, che ha d'oro le foglie e il flessibile stelo, consacrato alla Giunone d'Averno; tutto il bosco lo nasconde, chiuso com'è dall'ombra in valli oscure. Ma non si può scendere nei segreti della terra, prima d'aver colto dall'albero il virgulto dalle fronde d'oro."

188Virgilio, *Eneide*, VI, 179-205, p. 323-325. "Vanno in una selva annosa, profondo rifugio di fiere; crollano i pini, sotto i colpi della scure rimbombano i lecci, con cunei nelle fessure si spaccano tronchi di frassino e querce, dai monti fan rotolare orni giganteschi... Aveva appena parlato, quando per avventura due colombe proprio davanti ai suoi occhi discesero in volo dal cielo e si posarono sul verde suolo. Allora il magnanimo eroe riconosce gli uccelli di sua madre ed esultando prega: "Guidatemi voi, se esiste una via, dirigendo sull'aria il vostro volo nel bosco, là dove il ramo d'oro ombreggia la fertile terra. E tu, dea madre, non mancarmi in queste difficoltà"... Quindi, come arrivarono alla bocca del fetido Averno, si alzarono veloci e, planando sull'aria limpida, nel luogo bramato si posarono sul duplice albero, di dove tra i rami distinto rifulse lo splendore dell'oro."

passaggio dalla selva in cui Enea trova il ramo d'oro all'oltretomba non è netto, come segnala anche Putnam:

It is never quite clear, and was probably never meant by Virgil to be clear, where woods end and underworld begins. The actual jaws of the entrance way form little division.¹⁸⁹

La selva e l'oltretomba non sono staccate, ma formano un *unicum* senza soluzione di continuità nella discesa di Enea agli Inferi; il bosco dovrebbe quindi caratterizzarsi come *locus horridus*, anche per la descrizione tetra che ne viene fatta da Virgilio, ma il lettore non ha mai questa sensazione. L'intervento di Venere, e la miracolosità del ritrovamento del ramo d'oro rendono la selva un luogo del divino, sospeso tra amenità e orridezza e difficile da classificare.

Se l'*Eneide* è da sempre considerata il capolavoro epico della letteratura latina, la *Pharsalia* di Lucano, nota anche come *Bellum Civile*¹⁹⁰, è il poema anti-epico per eccellenza: quest'opera, giunta incompleta, in cui si narra della guerra civile che vide protagonisti da una parte Giulio Cesare, e dall'altra le forze del Senato (condotte da Pompeo), contiene una celebre descrizione di un bosco sacro, quello di Massilia (l'attuale Marsiglia). Il bosco sacro di Marsiglia viene distrutto su iniziativa di Giulio Cesare, per provare la non esistenza degli dei pagani alle truppe romane e agli abitanti della città di Marsiglia, la quale era posta sotto assedio dal suo esercito (nonostante si fosse dichiarata neutrale). Lucano descrive così il bosco:

Lucus erat longo numquam violatus ab aevo,
obscurum cingens conexis aera ramis
et gelidas alte summotis solibus umbras.
Hunc non ruricolae Panes nemorumque potentes
Silvani Nymphaeque tenent, sed barbara ritu
sacra deum: structae diris altaribus arae
omnisque humanis lustrata cruoribus arbor.
Si qua fidem meruit superos mirata vetustas,
illis et volucres metuunt insistere ramis
et lustris recubare ferae; nec ventus in illas
incubuit silvas excussa que nubibus atris
fulgura: non ullis frondem praebentibus auris
arboribus suos horror inest. Tum plurima nigris
fontibus unda cadit simulacraque maesta deorum
arte carent caesisque exstant informia truncis.

189Putnam, Michael C.J., *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design*, Londra: Oxford University, 1965, p. 53.

190Il dibattito sul titolo dell'opera è tuttora aperto: nei manoscritti viene sempre citata come *Bellum Civile*, ma all'interno dell'opera lo stesso Lucano la cita come *Pharsalia*, al verso 985 del IX libro. Nelle note al testo verrà qui citata come *Pharsalia*.

Ipse situs putrique facit iam robore pallor
 attonitos; non volgatis sacrata figuris
 numina sic metuunt: tantum terroribus addit,
 quos timeant, non nosse deos. Iam fama ferebat
 saepe cavas motu terrae mugire cavernas
 et procumbentis iterum consurgere taxos
 et non ardentis fulgere incendia silvae
 roboraque amplexos circumfluxisse dracones.
 Non illum cultu populi propiore frequentant,
 sed cessere deis: medio cum Phoebus in axe est
 aut caelum nox atra tenet, pavet ipse sacerdos
 accessus dominumque timet deprendere luci.¹⁹¹

La descrizione di questa selva la connota immediatamente come *locus horridus*¹⁹²: teatro di riti pagani, temuto dalle stesse bestie selvagge, nel bosco di Marsiglia i canoni del *locus amoenus* vengono rovesciati uno ad uno (le fonti sono tetre, le statue degli dei sinistre, le ombre gelide). Lucano è molto abile nella descrizione del luogo, disegnando agli occhi del lettore uno scenario fosco e poco rassicurante, che ben si sposa con la supernaturalità attribuita al bosco dagli abitanti della zona. Scrive Leigh:

The longer the trees remain uncut, the more absolute is the darkness of the area which they shroud, and the darker the place itself; the more reluctant is anyone to test its terrors or set himself up against the powers attributed to it.¹⁹³

L'intento dell'autore è soprattutto quello di mostrare la tracotanza del futuro dittatore, Giulio Cesare, il quale, dopo aver posto sotto assedio una città neutrale, in barba alle credenze popolari dei locali

191 Lucano, *Pharsalia*, III, 399-426, traduzione a cura di R. Badali, Torino: UTET, 1988, p. 167. "Si trovava da quelle parti un bosco sacro, in cui nessuno aveva messo piede da lunghissimo tempo, e che cingeva con i suoi rami intrecciati l'aria oscura ed ombre gelide, dal momento che la luce del sole risultava incredibilmente lontana. Lì non avevano sede i Pani abitatori dei campi o i Silvani sovrani delle selve o le Ninfe, bensì i barbari riti sacri alle divinità: lì erano innalzati altari sinistri ed ogni albero era purificato con sangue umano. Se dobbiamo dare un qualche credito all'antichità, che si è sempre inchinata con meraviglia di fronte al divino, perfino gli uccelli avevano timore di fermarsi su quei rami e le belve di riposarsi in quelle tane; né il vento o i fulmini, sprigionatisi dalle fosche nubi, si abbattevano su quella selva: un brivido pervadeva ogni albero senza che soffiassero alcuna brezza tra le foglie. Inoltre una gran quantità di acqua cadeva da tetre fonti e sinistre statue di dei erano ricavate, con un procedimento rozzo e approssimativo, dai tronchi intagliati. La stessa muffa e il pallore del legno putrescente provocavano terrore negli uomini sbigottiti, che non hanno paura delle divinità rappresentate in raffigurazioni fissate dalla consuetudine: tanto lo spavento è ingigantito dal fatto di non conoscere gli dei, di cui si deve aver timore. Ed ormai correva voce che sovente profonde caverne mugghiavano a causa di movimenti tellurici, che i sassi piombavano a terra e subito dopo si drizzavano nuovamente, che incendi sembravano appiccarsi ai boschi, i quali però non bruciavano, e che mostruosi serpenti si avvinghiavano ai tronchi e strisciavano tutto intorno. Gli uomini non affollavano quel luogo per partecipare direttamente alle cerimonie del culto, ma lo abbandonavano agli dei: allorché il sole è a metà del suo cammino o la cupa notte invade il cielo, lo stesso sacerdote paventa l'ingresso nel bosco e non teme di incontrarne il signore."

192 Un'analisi linguistica molto dettagliata del passaggio riportato, e delle tecniche utilizzate da Lucano, si trova in Santini, Carlo, "Lucus horridus e codice etimologico in Lucano", in P. Esposito e L. Nicastrì (a cura di), *Interpretare Lucano: Miscellanea di Studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999, pp. 207-222.

193 Leigh, Matthew, "Lucan's Caesar and the Sacred Grove: Deforestation and Enlightenment in Antiquity", in P. Esposito e L. Nicastrì (a cura di), *Interpretare Lucano: Miscellanea di Studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999, p. 172.

(anzi, proprio per fiaccare il morale degli assediati di Marsiglia) fa abbattere la selva a loro sacra. E quando i suoi soldati, restii ad intraprendere l'opera di deforestazione per il timore suscitato dall'orridezza sacra del luogo, esitano di fronte all'ordine loro impartito, Giulio Cesare impugna l'ascia e dissipa i loro timori:

Inplicitas magno Caesar torpore cohortes
ut vidit, primus raptam librare bipennem
ausus et aeriam ferro proscindere quercum
effatur merso violata in robora ferro:
"Iam nequis vestrum dubitet subvertere silvam
credite me fecisse nefas". Tum paruit omnis
imperii non sublato securae pavore
turba, sed expensa superiorum et Caesaris ira.¹⁹⁴

L'abbattimento del *lucus horridus* è passo fondamentale per Giulio Cesare nella sua affermazione:

Lucano, nella sua opera, fornisce un ritratto prettamente negativo di Giulio Cesare, sottolineandone la volontà di autoaffermazione personale a scapito di tutto ciò che gli si trova davanti.

L'abbattimento del bosco sacro è un episodio esemplare di quest'attitudine: Giulio Cesare non teme gli dei, né quelli pagani, né quelli romani. Il bosco orrido è un paesaggio naturale che non può limitare l'impresa del futuro dittatore, il quale lo spazza via in barba a qualsiasi timore reverenziale nei confronti delle divinità: l'episodio diviene paradigmatico della volontà dell'uomo di imporsi sulla natura per perseguire i propri scopi, nonché di sfidare le divinità ponendosi sul loro stesso piano. Mentre i *loci amoeni* ed *horridi* dell'Eneide, risalenti alle origini della storia di Roma, sono rispettati e venerati da Enea e dagli altri protagonisti, i quali, muovendosi al loro interno, si lasciano guidare dalle divinità, il bosco di Marsiglia non ottiene alcun rispetto da parte di Giulio Cesare, il quale lo abbatte senza ripensamenti. Come scrive Leigh:

The only way to challenge the horror and the darkness of the grove is to chop it down. He who is sufficiently intrepid to do so puts himself in a position to break the self-perpetuating horror of the grove. In doing so, he lets in the light of day and with it the light of reason.¹⁹⁵

L'evoluzione della storia di Roma, fortemente paradigmatica dell'evoluzione della storia umana,

194Lucano, *Pharsalia*, III, 432-439, p. 169: "Cesare, non appena vide che le coorti erano avviluppate come da una sorta di profondo torpore, per primo ebbe l'ardire di car di piglio ad una bipenne e di calarla con forza su un'alta quercia; così poi parlò tenendo il ferro ancora affondato nel tronco: "Ormai, perché nessuno di voi abbia la più piccola esitazione ad abbattere il bosco, credete pure che sia io a compiere la profanazione". Allora la folla dei soldati si accinse ad obbedire, non perché fossero tranquillizzati per aver eliminato i loro motivi di perplessità, ma perché valutavano l'ira degli dei e quella di Cesare."

195Leigh, p. 173.

sembra quindi tendere ad un progressivo svuotamento di significato divino delle selve, ad un'assenza di rispetto nei confronti dei luoghi naturali dai quali ha origine la civiltà stessa. Confrontando il passaggio dell'*Eneide* in cui Enea abbatte gli alberi della selva sacra per creare la pira funebre di Miseno, e il passo in cui Cesare pianta l'ascia nel tronco della quercia nel bosco di Marsiglia, Santini scrive:

Se a favore del raffronto figurale tra Enea e Cesare operano quindi le caratteristiche intrinseche del bosco sacro e il riscontro dell'identità dell'agire, non meno cogenti sono gli elementi di raffronto che procedono dall'antifresi delle due indoli, visto che Enea agisce in spirito di pietas per il rito funebre di Miseno e Cesare è invece divorato dalla bramosia di venire a capo dell'assedio.¹⁹⁶

L'abbattimento del *locus horridus*, che in questo caso è al tempo stesso *locus divinus*, diviene simbolo del desiderio di colonizzazione della selva, di propagazione della civiltà e di auto-affermazione dell'individuo. Da Enea si passa a Cesare, dall'eroe che crea la civiltà nel rispetto della natura (sia essa amena o orrida) e della divinità, al condottiero che non si preoccupa dell'integrità dell'ambiente, né tantomeno del volere divino: il passaggio dall'epica (e quindi da Gilgamesh, Enea, Romolo, Atteone e gli altri protagonisti della mitologia) alla narrazione storica porta all'esclusione del divino dalle vicende umane; l'uomo diventa protagonista della sua storia, e gli aspetti divini vengono relegati ai miti fondativi, ad un passato lontano e solo vagamente richiamabile. Mentre Gilgamesh, Romolo ed Enea, nella loro opera di deforestazione e di espansione della civiltà umana, agivano seguendo il volere degli dei (pur ponendosi in contrasto con alcuni di essi, vedi Ishtar per Gilgamesh e Giunone per Enea), Cesare non si preoccupa minimamente di essi: d'altra parte gli stessi dei sembrano aver smesso di preoccuparsi delle vicende umane, al punto da non essere mai presenti all'interno della *Pharsalia*. L'evoluzione della civiltà porta l'uomo a staccarsi dalle sue origini e dalle sue credenze religiose, per mettere al centro dell'universo l'uomo stesso: gli ambienti naturali, selve (sacre e non) *in primis*, non possono che farne le spese.

196Santini, p. 216.

3.1 IL BOSCO DI GRENDEL IN BEOWULF

Beowulf è un poema epico, di datazione incerta (probabilmente collocabile tra il 650 e l'850 d. C.) ed autore anonimo, giuntoci attraverso un unico codice, il Cotton Vitellius, il cui manoscritto più antico (il codice Nowell, costituente la seconda parte del Cotton Vitellius) parrebbe risalire al X secolo.¹⁹⁷ Questo poema è il più antico testo poetico lungo in un volgare europeo, nonché l'unica epica compiuta delle letterature germaniche antiche: scritto in un sassone occidentale stilizzato, ricco di arcaismi e forme regionali, il poema tratta tematiche tradizionali della materia scandinava, suggerendo un interesse per la cultura nordica impensabile nelle isole britanniche dal IX secolo in poi (dati i rapporti divenuti ostili con le popolazioni vichinghe, in seguito alle numerose razzie da esse commesse). La narrazione segue lo schema archetipico dello scontro tra l'eroe e il mostro, con l'eroe (Beowulf) che per ben tre volte si erge in difesa dell'umanità minacciata da diversi mostri.

La vicenda inizia con la costruzione, da parte del re di Danimarca Hrodgar, di una splendida reggia, il “Cervo”, progettata come luogo sociale e di feste; presto questo luogo conviviale viene però preso di mira da un mostro gigantesco proveniente da una misteriosa palude: si tratta di Grendel, il primo antagonista del poema. Dopo dodici anni di stragi, un giovane principe dei Geati (popolo della Svezia meridionale), accompagnato da un pugno di guerrieri, attraversa il mare per venire in aiuto di Hrodgar: è Beowulf, uomo dotato di forza fisica straordinaria. Lo scontro tra l'eroe geata e Grendel avviene la notte stessa, e l'eroe, combattendo a mani nude, ha la meglio sul mostro, al quale strappa un braccio. Grendel riesce a scappare, ma muore poco più tardi nella sua palude. La liberazione è però solamente provvisoria: dalla palude arriva al Cervo la madre di Grendel, in cerca di vendetta per il figlio ucciso, la quale rapisce e uccide un uomo di Hrodgar, per poi fuggire. Beowulf, su richiesta del sovrano Hrodgar, va alla ricerca del nuovo mostro, andando a

¹⁹⁷Per informazioni più dettagliate sulla storia, ancora molto discussa, di questo poema, si consideri la Nota al Testo in: *Beowulf*, traduzione a cura di G. Brunetti, Roma: Carocci, 2003, pp. 78-79. Userò il testo di Brunetti anche per la traduzione in italiano del testo originale.

stanzarlo nel suo ambiente naturale; durante il viaggio l'eroe attraversa anche una foresta dalla forte connotazione di *locus horridus*, come vedremo più avanti. Giunto alla caverna subacquea di Grendel e sua madre, Beowulf combatte a lungo con la madre di Grendel (il cui nome non viene mai riportato dall'autore), ma riesce ad avere la meglio solo grazie ad una gigantesca spada magica trovata nella grotta. L'eroe porta con sé la testa di Grendel, il cui cadavere giace nella grotta, come trofeo, e viene festeggiato con regali e canzoni del poeta di corte. Beowulf prende quindi commiato da Hrothgar, per tornare in patria, dove racconta la sua avventura a Hygelac, re dei Geati. Dopo cinquant'anni di pace, Beowulf, divenuto re dei Geati, è ormai vecchio e famoso: a turbare la serenità del suo popolo è un drago, il quale cerca vendetta per il furto di una coppa dal tumulo funerario sul quale riposa. Dopo aver devastato con le sue fiamme l'intero paese e la reggia di Beowulf, il drago viene attaccato dal re dei Geati, il quale vuole anche impossessarsi dell'intero tesoro sul quale il drago riposa. Tuttavia le cose volgono al peggio per l'eroe: durante lo scontro la spada gli si spezza, e le fiamme del drago lo avvolgono; solo grazie all'aiuto del giovane nipote Wiglaf, Beowulf riesce ad uccidere il mostro, dal quale viene però ferito a morte. La morte del sovrano prospetta il disastro per i Geati, ora esposti a numerosi pericoli esterni: il poema si chiude col grandioso funerale del re, e la sua sepoltura in riva al mare.

Il passaggio più interessante del poema, per un'analisi del ruolo dell'ambiente boschivo, è quello in cui il re danese Hrothgar, nel pregare Beowulf di andare alla ricerca della madre di Grendel, la quale sta seminando il panico nel Cervo, descrive i luoghi in cui i due mostri risiedono:

Hie dygel lond
 warigeað wulfhleoþu windige næssas
 frecne fengelad ðær fyrgenstream
 under næssa genipu niþer gewiteð
 flod under foldan nis þæt feor heonon
 milgearnearces þæt se mere standeð
 ofer þæm hongiað hrinde bearwas
 wudu wyrstum fæst wæter oferhelmað
 þær mæg nihta gehwæm niðwundor seon
 fyr on flode no þæs frod leofað
 gumena bearna þæt þone grund wite. ¹⁹⁸

198 *Beowulf*, vv. 1357-1367, p. 169: “Una terra segreta occupano pendici di lupi, promontori ventosi, paurosi sentieri palustri dove una corrente montana scende sotto le nebbie dei picchi, flutti sotto la terra; non distante di qui in misura di miglia sta lo stagno; sopra vi pendono boschi brinati, alberi saldi a radici sull'acqua incombano; là ogni

Hrodgar comincia a descrivere uno scenario inospitale, un luogo dai forti connotati orrifici e quasi infernali. I luoghi tradizionali del *locus amoenus* vengono descritti in una prospettiva negativa, regalando al lettore una descrizione che richiama quella del Tartaro virgiliano¹⁹⁹: gli orchi che si contrappongono alla civiltà, e che Beowulf è venuto a combattere, vengono quindi inseriti in un contesto infernale. Ma la descrizione di Hrodgar continua:

Deah þe hæðstapa hundum geswenced
 heorot hornum trum holtwudu sece
 feorran geflymed· ær he feorh seleð
 aldor on ofre ær he in wille
 hafelan helan· nis þæt heoru stow·
 þonon yðgeblond up astigeð
 won to wolcnum þonne wind styrep
 lað gewidru oð þæt lyft drysmaþ·
 roderas reotað.²⁰⁰

L'immagine del cervo che rifiuta di usare il bosco come rifugio rende chiara al lettore l'aura di negatività che circonda tale luogo: si tratta di un vero e proprio luogo infernale. Le creature che in questo luogo vivono assumono a loro volta un ruolo infernale, come anime dannate ed escluse dal mondo civile, costrette a rifugiarsi in tali luoghi. E infatti, più volte l'autore del poema si riferisce a Grendel e alla madre come appartenenti alla genia di Caino, sin dalla prima presentazione del mostro:

wæs se grimma gæst Grendel haten
 mære mearcstapa se þe moras heold
 fen ond fæsten· fifelcynnes eard
 wonsæli wer weardode hwile
 siþðan him scyppend forscifen hæfde
 in Caines cynne þone cwealm gewræc
 ece drihten þæs þe he Abel slog·
 ne gefeah he þære fæhðe ac he hine feor forwræc
 metod for þy mane mancynne fram.²⁰¹

notte si vede nefasto portento, fuoco nei flutti; uno così esperto non vive tra i figli degli uomini che ne conosca il fondo.”

199Virgilio, *Eneide*, VI, 124-294. Alcuni critici hanno evidenziato anche la stretta correlazione tra il luogo descritto in *Beowulf* e l'Inferno descritto nella *Visio Sancti Pauli*, testo apocrifo risalente al V secolo, che probabilmente funse da intermediario tra l'opera latina e l'autore del *Beowulf*.

200*Beowulf*, vv. 1368-1376, p. 169: “Benché braccato dai cani il cursore della brughiera, il cervo forte di corna cerchi la foresta in fuga da lontano, piuttosto rende lo spirito, la vita sulla riva anziché volervi entrare a riparare il capo; non è posto piacevole; le onde sconvolte di là ascendono nere alle nuvole quando il vento solleva ostili bufere finché si rabbuia l'aria, piange il cielo.”

201*Beowulf*, vv. 102-110, p. 103-105: “Aveva nome Grendel il demone crudele, errante famoso della marca che occupava acquitrini, paludi e luoghi inaccessibili; la terra dei mostri l'uomo infelice teneva da tempo, da quando l'aveva condannato il creatore fra la razza di Caino, vendicò l'omicidio l'eterno signore perché uccise Abele; egli non gioì del delitto ma lo bandì dio per quel delitto lontano dagli uomini.”

Nel poema, infatti, religiosità cristiana e pagana si mischiano, come nota Richard North nel suo saggio *Heathen Gods in Old English Literature*:

In view of the poet's uncertainty about the fate of the heathens in the world to come, it seems reasonable to suppose that he insured the souls of Beowulf and the other heroes in this poem by making their religious status comparable with that of the tribes of Israel in the Old Testament... he refocused the diversity of Germanic pre-Christian beliefs into a binary opposition between the Lord and the devil.²⁰²

I mostri della tradizione germanica (in questo caso, Grendel e sua madre) vengono quindi ricollocati in una teologia cristiana o, più propriamente, biblica, come demoni derivati dalla stirpe di Caino: il bosco orrido della tradizione norrena nel quale vengono collocate le creature mostruose si avvicina alla versione infernale che ne viene data in Virgilio, e conseguentemente nella tradizione cristiana medievale. Le figure divine sono tuttavia assenti nel *Beowulf*: i riferimenti dell'autore a episodi della tradizione biblica (alla Creazione nei versi 91-98, a Caino e Abele ai versi 107-108 e 1261-1263, e al Diluvio Universale ai versi 1689-1691)²⁰³ sono sempre esterni alla narrazione, e il Dio cristiano stesso appare come figura esterna agli eventi. La morale cristiana tuttavia permea l'intera narrazione, come rileva McNamee nel discutere la possibile allegoria di redenzione rappresentata dal poema:

The god referred to throughout by Hrothgar and Beowulf alike is the one, providential God of the Christians, the Creator and Lord of the whole universe and the Creator and Final Judge of man as well. Idolatry and especially devil worship are looked upon as aberrations hateful to the true God and subject to divine punishment.²⁰⁴

In questa prospettiva, pare evidente una netta separazione tra le forze del bene, rappresentate da Beowulf e dagli esseri umani, e le forze del male (Grendel, la madre, il drago): i luoghi nei quali queste due opposte tipologie risiedono assumono caratteristiche positive o negative in base alla morale dei personaggi che le popolano. Ecco quindi che, mentre il Cervo, luogo della civiltà e della convivialità tra gli uomini, diventa catalizzatore di connotazioni positive, il bosco, la palude, la caverna, e più in generale la natura selvaggia, dove dimorano i tre mostri, divengono luoghi orridi,

202North, Richard, *Heathen Gods in Old English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 202.

203Il dibattito sulle effettive influenze cristiane dell'opera è apertissimo; da segnalare in particolare il contributo di J.R.R. Tolkien, il quale esprime seri dubbi riguardo l'"originalità" di alcuni dei passaggi cristiani nel testo, in: Tolkien, John Ronald Reuel, *The Monsters and the Critics*, Londra: George Allen and Unwin, 1983.

204McNamee, M.B., "Beowulf: An Allegory of Salvation?", in R.D. Fulk, (a cura di), *Interpretations of Beowulf – A Critical Anthology*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 88-102.

luoghi del male. E proprio la contrapposizione tra i due luoghi principali della narrazione rappresenta, secondo John Halverson, uno dei temi centrali dell'opera:

In the first part of Beowulf, Heorot is the center of the world. Almost all movement is focused on it. Grendel seeks it out for destructive purposes; Beowulf comes to cleanse it... It shines out over many lands, a beacon of civilization; it is the people's place... In comparison there is notably little description of nature. What there is is mostly associated with the monsters of the poem, and presents the outside world as cold, dark, and forbidding.²⁰⁵

Emerge chiaramente la dicotomia tra il "dentro" e il "fuori": il Cervo (Heorot nel testo originale) è il luogo della civiltà, dove avvengono tutte le tipologie principali di relazioni sociali. In contrapposizione, la natura al di fuori del palazzo conviviale non è adatta agli esseri umani: in essa si trovano solamente mostri e insidie. Anche in questo testo si delinea la contrapposizione tra ordine e caos, tra città e natura. Ecco che, come Gilgamesh deve uscire dalle mura di Uruk per andare a portare la civiltà al di fuori della città, Beowulf deve avventurarsi fuori dal Cervo per affrontare Grendel; e come Remo valica il *pomerium* che delimita i confini della neonata città di Roma, trasgredendo alle leggi imposte dal fratello, Grendel, favorito dall'oscurità, si introduce nel palazzo costruito da re Hrodgar per seminare il panico tra coloro dai quali è escluso, gli esseri umani. Sempre Halverson scrive:

The result of the conflict between the constructed, rationalized human world and the chaotic, frightening world out there is not reassuring. The victories of Beowulf are great ones, but they are temporary; the threat remains, and the entire poem is haunted by the vision of ultimate destruction... Beowulf, Hrothgar, Heorot, the achievement of civilization constitute a brave and defiant intrusion of human order into the formlessness of the outside world.²⁰⁶

Va quindi sottolineato il sostanziale pessimismo che permea il poema: l'eterno conflitto tra lo sforzo civilizzatore dell'uomo e l'informe massa caotica della natura (perfettamente esemplificata dall'oscurità del bosco) ha un esito scontato in partenza, favorevole a quest'ultima. Questa visione apparentemente contrastante con l'etica cristiana sottolineata in precedenza è forse legata alla fragilità e all'instabilità della società Anglo-Sassone nel periodo in cui la leggenda di Beowulf prese piede: in un periodo storico incerto, in cui la civilizzazione delle isole britanniche, dopo la forte accelerazione avuta durante l'invasione romana, veniva ridimensionata, il clima culturale era

205Halverson, John, "The Struggle Between Order and Chaos in Beowulf", in Stephen P. Thompson (a cura di), *Readings on Beowulf*, San Diego: Greenhaven Press, 1999, pp. 99-106.

206Halverson, p. 103.

probabilmente poco incline ad una visione ottimistica del futuro della civiltà. Beowulf muore nell'ultimo scontro, quello contro il drago, lasciando il suo popolo senza una guida adatta ad affrontare le difficoltà del mondo esterno: in un'epoca di profonda incertezza e di decrescita economica e sociale come l'Alto Medioevo, questo timore per il futuro era probabilmente molto radicato nei popoli che avevano vissuto i fasti della civiltà romana, e che vedevano ora i boschi, e in generale la natura selvaggia, imporsi progressivamente sulle rovine dell'antica civiltà.

3.2 LA FORESTA COME *DESERTUM*: FORESTA E DESERTO BIBLICO

Con la fine delle persecuzioni anti-cristiane prima²⁰⁷, e l'adozione del Cristianesimo come religione ufficiale dell'Impero Romano poi²⁰⁸, la Bibbia e le numerose agiografie dei santi cristiani divennero i testi più influenti nella cultura occidentale tra età tardo-romana ed alto-medievale. L'importanza assunta da queste opere, e dalla religione cristiana, a partire da quest'epoca è fondamentale per comprendere qualsiasi aspetto della cultura e della letteratura medievale. Corinne Saunders scrive:

The definition of the forest as uncultivated landscape, rather than simply as woodland, allowed the writers of the Middle Ages to equate easily the forest of their own times and the desert of the Bible. This desert landscape carried with it specific associations of solitude and divine inspiration which were to be appropriated as part of the forest's symbolism in the romances. Such associations fitted in well with the idea of the forest as a separate landscape governed by its own laws and defined by its wildness.²⁰⁹

Che il deserto nei testi sacri (le cui vicende sono ambientate prevalentemente nei territori del vicino e medio Oriente) assuma lo stesso ruolo di spazio selvaggio assunto dalle foreste nella tradizione letteraria occidentale è comprovato anche dalla contrapposizione con lo spazio della città: nella Bibbia, sin dal libro della Genesi, sono narrate le vicende di varie città, a partire dalla prima ad essere fondata da Caino, la città di Enoch (che porta lo stesso nome del figlio del suo fondatore)²¹⁰. Come Enoch, altre città (su tutte Sodoma, Gomorra e Babele) vengono raccontate nell'Antico Testamento, e tutte quante si connotano come corrotte da vizi e peccati invisibili a Dio (il quale non

207Attorno al 313 d.C., con l'Editto di Milano promulgato dall'Imperatore Costantino I.

208A partire dal 380 d.C., quando Teodosio I promulgò l'Editto di Tessalonica.

209Saunders, p. 10.

210La Sacra Bibbia, Gn. 4, 17.

esita a distruggerle, con tutti i loro abitanti, per punirle di tali peccati); in contrapposizione a queste città, fondate e abitate da uomini malvagi o viziosi, il popolo prescelto da Dio, il popolo ebraico, dopo la fuga dall'Egitto, compie il proprio esodo nel deserto tra Egitto e Palestina, alla ricerca della Terra Promessa²¹¹. Quella del popolo di Mosè è una vita nomade, trascorsa tra gli spazi selvaggi del *desertum*, sede di prove spirituali. Come scrive Le Goff:

Di fronte alla città, creazione di Caino, il deserto conserva a lungo la sua buona reputazione nell'antico Israele. Malgrado le difficoltà della traversata del deserto al momento dell'Esodo, il ricordo del mondo del deserto doveva rimanere nella memoria degli ebrei.²¹²

Solamente una volta raggiunta la Terra Promessa anche il popolo ebraico può convertirsi alla vita sedentaria, in una città non più "malvagia", bensì voluta da Dio: Gerusalemme. Dopo la conversione alla vita sedentaria, per il popolo d'Israele il deserto assume un nuovo significato, con un'evoluzione da luogo di peregrinazione e messa alla prova da parte del divino a luogo di non-attaccamento²¹³. Sempre citando Le Goff:

Oltre che un luogo, il deserto nell'Antico Testamento era un'epoca, un periodo della storia santa, durante il quale Dio ha educato il suo popolo.²¹⁴

Nel Nuovo Testamento l'immagine del deserto assume un significato diverso: per Gesù il deserto è il luogo delle tentazioni, dimora degli spiriti maligni (Mt. 12, 43), dove Satana cerca di tentare Cristo (Mt. 4, 1). Il deserto ha dunque prevalentemente una valenza negativa, anche se in alcuni frangenti Gesù vi si rifugia per cercare la solitudine, la riflessione e la preghiera (Mc. 1, 35). Il popolo ebraico ai tempi di Gesù è divenuto pienamente sedentario, e il deserto incarna ormai il luogo della selvatichezza, contrapposto alla città: con questa connotazione esso passa alla cultura occidentale, con la diffusione del Cristianesimo.

Uno dei fenomeni che presero maggiormente piede con la diffusione del Cristianesimo nell'Europa occidentale fu quello dell'eremitismo: molti testi agiografici narravano le vicende di uomini che, abbandonate le ricchezze terrene, si dedicavano ad una vita di preghiera e meditazione

211 Tali vicende sono in gran parte narrate nel *Libro dell'Esodo*.

212 Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 28.

213 Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 28.

214 Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 29.

in luoghi deserti²¹⁵. Questi *loci deserti* venivano spesso descritti come delle vere e proprie *solitudines*, connotandosi più per il loro essere disabitati ed inhospitali che per un'effettiva deserticità geografica. Nella *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, opera scritta nel 376 da San Girolamo, viene così descritto il luogo in cui trova rifugio l'eremita Paolo:

Tandem reperit saxum montem, ad cuius radices haud grandis spelunca lapide claudebatur... animadvertit intus grande vestibulum, quod aperto desuper caelo, patulis diffusa ramis vetus palma contexerat, fontem lucidissimum ostendens.²¹⁶

La spelunca nella quale si ritira l'eremita risponde ai canoni del *locus amoenus*, pur trovandosi nel mezzo del deserto; a riguardo, Saunders scrive:

The deserts of the Bible and of saints' lives, the works which most frequently present the desert as a complex literary topos as well as a landscape necessary to the construction of the narrative, contain mountains, rocks, trees, springs, plants, and caves, and harbour a variety of wild beasts. The "desert fathers" such as Paul and Anthony, inhabit not a Sahara-like landscape, but a surprisingly variegated one, defined by solitude and isolation, and thus interchangeable with the concept of wilderness.²¹⁷

Il ruolo topografico svolto nella Bibbia dal deserto del mondo mediorientale non può che essere associato dai credenti del mondo cristiano alle foreste che in quei secoli coprono gran parte del territorio europeo: così, mentre i testi agiografici sulle vite dei primissimi santi eremiti (i quali provenivano dal mondo mediorientale), ambientano i loro esili spirituali in *loci deserti* (oltre all'esempio citato della *Vita Sancti Pauli*, vanno ricordati la *Vita Antonii* scritta attorno al 360 da Atanasio e le *Conlationes* di Giovanni Cassiano, risalenti all'inizio del V secolo), i primi eremiti del monachesimo occidentale cercano la *solitudo* nelle foreste. Due esempi vengono citati da Le Goff: Colombano e Ronan, entrambi monaci irlandesi.

L'itinerario del più celebre di questi monaci irlandesi, Colombano (540-615), è esemplare. Nel 575 prende il mare, ma diretto verso il continente. Dall'Armorica passa in Gallia. Il re di Borgogna, Gontrano, gli offre di stabilirsi a Annegray, nei Vosgi. Il posto gli piace, scriverà il suo biografo Giona di Bobbio verso il 640, perché è in mezzo a una foresta: è "un vasto deserto, un'aspra solitudine, una terra pietrosa"... Dopo una lunga peregrinazione, il vecchio arriva in Italia settentrionale e vi sceglie, nel 613, un luogo isolato in una foresta:

215Il *desertum* biblico ha un significato diverso dal "deserto" inteso come luogo geografico; il *desertum* è definito dalla sua estraneità alla città, dalla sua inabitabilità e dalla sua selvatichezza. Come nota la Saunders: "The emptiness which the term implies refers not to physical but cultural emptiness" (p. 11).

216San Girolamo, "Vita Sancti Pauli Primi Eremitae", 5, in *Patrologia Latina*, 73, a cura di J.P. Migne, Parigi: 1860. Traduzione in: *Opere Scelte di San Girolamo – Vol. I*, a cura di E. Camisani, Torino: UTET, 1971, p. 224. "S'imbatté finalmente in un monte roccioso, ai piedi del quale si apriva una caverna non molto vasta, ostruita da una pietra... Perlustrandolo l'interno con avida cura, vi scorse un ampio vestibolo, aperto verso l'alto; tuttavia lo riparava, a guisa di tetto, una vecchia palma dai lunghissimi rami, che lasciava filtrare tanta luce da mettere in mostra una sorgente cristallina."

217Saunders, p. 11.

Bobbio. Per costruire il monastero, il vecchio abate si fa ancora una volta monaco taglialegna.²¹⁸

La storia, la leggenda, di un altro santo irlandese, Ronan, venutosi a stabilire nella Bretagna continentale, ritrova i temi del deserto-foresta. "Si addentra nel... deserto e arriva alla foresta di Nemet (o Nevet) in Cornovaglia". A suon di miracoli protegge il vicinato dai lupi. Ma suscita la collera di Satana che, servendosi di una contadina, la diabolica Kéban, finisce con il mandarlo via.²¹⁹

L'assimilazione tra deserto e foresta diviene quindi frequente: assumono valenza significativa la vuotezza dei luoghi boschivi e la loro aridità. I boschi non sono visti come luoghi ricchi di risorse, bensì come luoghi privi di vita in quanto lontani dalla civiltà, nonostante l'ampio uso che ne viene fatto dal punto di vista economico:

L'epiteto quasi naturale per la foresta è "gaste", vuota, arida e, vicini alla foresta, sono i sostativi "gast" e "gastine", luoghi incolti, lande boschive... Tutte queste parole derivano da vastum, "vuoto".²²⁰

Il fenomeno dell'eremitismo forestale può essere ricollegato al desiderio, da parte della civiltà, di "colonizzare" gli spazi selvatici: i monaci eremiti escono dalle città, abbandonando tutti i propri averi, per fondare un nuovo monastero nel mezzo della foresta. Attraverso questi monasteri, nuovi semi di civiltà vengono sparsi nei territori che ad essa sono sempre stati estranei. Come Gilgamesh, Romolo e Beowulf, anche i monaci eremiti escono dalle città per tentare la conquista del *desertum* forestale, mossi dal loro fervore religioso: mentre nell'Antico Testamento il deserto non è luogo colonizzabile, in quanto privo di risorse e dunque di interesse per la civiltà, il deserto-foresta del Cristianesimo medievale offre la possibilità agli ordini eremiti di fondare delle vere e proprie micro-città, i monasteri. Come scrive Le Goff:

Una espressione della Vita di Antonio nella sua traduzione latina divenne un topos della letteratura monastica: *desertum civitas*, il deserto-città... Nell'Occidente latino dell'alto Medioevo i modelli urbani della tarda antichità, ancora così vivi, si imposero ai monaci.²²¹

E infatti il *desertum* dell'Europa occidentale verrà pian piano conquistato dagli ordini monastici nel corso del Medioevo, permettendo un progressivo allargamento della civiltà verso i territori abbandonati durante la crisi economica e culturale che aveva caratterizzato l'età post-imperiale.

218Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 33.

219Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 33.

220Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 37.

221Le Goff, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, p. 32.

3.3 HYLE E SILVA: LA SELVA COME CAOS E MATERIA PRIMORDIALE

Il concetto di *hyle* (in antico greco ὕλη) è ampiamente presente nella filosofia greca, sia in Platone che in Aristotele: in italiano il termine è traducibile come "selva, foresta, bosco", "legname, materiale legnoso" e "materia, sostanza"²²², ma è l'ultimo di questi tre significati ad essere utilizzato dai filosofi dell'antica Grecia, che intendono *hyle* come la materia primordiale, il caos da cui tutto ha origine (nel caso di Platone e dei suoi seguaci), o la materia di cui ogni cosa si compone (nel caso di Aristotele)²²³. L'ambiguità di significato del termine greco è però all'origine dell'interpretazione che ne viene fatta in seguito al commento fatto da Calcidio (filosofo neoplatonico romano, vissuto nel IV secolo dopo Cristo) al *Timeo* di Platone. Calcidio è infatti il primo a tradurre *hyle* in quanto caos e materia primordiale col termine latino *silva*:

Post enim chaos, quam Graeci hylon, nos silvam vocamus, substitisse terram docet in medietate mundani ambitus ut fundamenta fixam et immobilem.²²⁴

Necessitatem porro nunc appellat hylon, quam nos Latine silvam possumus nominare, ex qua est rerum universitas eademque patibilis natura, quippe subiecta corpori principaliter, in qua qualitates et quantitates et omnia quae accidunt proveniunt.²²⁵

Come nota George Economou:

The Calcidian doctrine on matter insists that matter is eternal, without motion or quality, and that it is the sole source of evil in the universe since it is wholly negative.²²⁶

Con *silva* Calcidio indica sia lo spazio platonico (il caos primordiale), sia la materia dalla quale altra materia può originarsi, attraverso il concetto di potenzialità (derivato da Aristotele)²²⁷; l'associare questi concetti ad un termine che, nell'uso latino, indicava la selva (originalmente senza ulteriori connotazioni filosofico-concettuali) portò un'innovazione nelle sfumature attribuite alla

222Montanari, Franco, *Vocabolario della Lingua Greca (Greco-Italiano)*, Torino: Loescher, 2004, sub voce "ὕλη". Va osservato come il terzo significato sia derivabile dal secondo: il legname era il principale materiale di costruzione per i greci, così come la materia primordiale per Platone è il materiale con cui sono costruite tutte le cose terrene.

223Van Winden, J.C.M., *Calcidius on Matter: His Doctrine and Sources – A Chapter in the History of Platonism*, Leida: E.J. Brill, 1959, p. 243.

224Calcidio, *In Platonis Timaeum Commentarius*, CXXIII; a cura di C. Moreschini, Milano: Bompiani, 2003, p.345. "Infatti dopo il Caos, che i Greci chiamano hyle e noi silva, egli spiega che la terra rimase salda al centro del cerchio dell'universo, fissa alle sue fondamenta ed immobile".

225Calcidio, CCLXVIII, p. 554. "Con il termine "necessità" Platone indica la hyle, che in latino possiamo chiamare silva: da essa ha esistenza l'intero universo ed essa stessa è natura sensibile, in quanto soggetta al corpo prima di tutto, e in essa si manifestano la qualità, la quantità e tutti gli accidenti."

226Economou, George, *The Goddess Nature in Medieval Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1972, pp. 180-181.

227Tambling, p. 75.

silva. A permettere il passaggio di questo concetto nella cultura medioevale fu Isidoro di Siviglia (vescovo della città spagnola, vissuto tra il 560 e il 636), con la sua opera enciclopedica suddivisa in venti libri, le *Etymologiae* o *Origines*. Nelle *Etymologiae* Isidoro si propone di spiegare il significato di ciascun termine attraverso la comprensione della sua etimologia, ricorrendo però talvolta a spiegazioni forzate o fantasiose. In Isidoro si ritrovano entrambi i significati di *silva*, sia quello legato alla traduzione fatta da Calcidio, che quello classico di selva:

ὕλη Graeci rerum quandam primam materiam dicunt, nullo prorsus modo formatam, sed omnium corporalium formarum capacem, ex qua visibilia haec elementa formata sunt; unde et ex eius derivatione vocabulum acceperunt. Hanc ὕλην Latini materiam appellaverunt, ideo quia omne informe, unde aliquid faciendum est, semper materia nuncupatur. Proinde et eam poetae silvam nominaverunt, nec incongrue, quia materia silvarum sunt.²²⁸

Silva vero spissum nemus et breve. Silva dicta quasi xylva, quod ibi ligna caedantur; nam Graeci εὔλον lignum dicunt.²²⁹

Un'ulteriore analisi etimologica di Isidoro collega il termine *materia* a *mater*, in quanto da essa è costituito tutto ciò che esiste²³⁰. Ne deriva che *silva*, da cui viene la *materia*, è *mater*, e quindi origine, di tutto ciò che esiste.

Non fu solo Isidoro a permettere il passaggio delle teorie calcidiane all'età medievale. Le rielaborazioni neoplatoniche in chiave cristiana fatte dalla Scuola di Chartres, scuola cattedrale di studi filosofici e teologici sorta nella città francese di Chartres alla fine del X secolo, contribuirono alla diffusione della dottrina originale di Calcidio, influenzando non poco la letteratura a venire (come nota Saunders, Chrétien de Troyes, probabilmente l'autore più influente nei primi secoli del secondo millennio, sembrava possedere una certa familiarità con le complesse riflessioni del neoplatonismo Chartriano²³¹). I filosofi della Scuola di Chartres prestarono particolare interesse alla natura della materia: l'associazione della *silva*/*hyle* al caos è esplorata particolarmente in dettaglio

228Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive Origines*, XIII, III-1, a cura di A. Valastro Canale, Torino: UTET, 2006, vol. II, p. 112. "I Greci chiamano ὕλη la materia prima, per così dire, della realtà, assolutamente priva di forma corporea: da essa hanno preso appunto forma gli elementi visibili, donde, per derivazione, il vocabolo elemento. I Latini hanno dato a questa ὕλη il nome di materia, in quanto tutto ciò che è privo di forma e costituisce il componente di una realtà futura è sempre chiamato materia. Per questo i poeti hanno dato alla materia anche il nome di selva, e non senza ragione, in quanto materia è detto il legname che si ricava dalle selve stesse".

229Isidoro, XVII, V-33, p. 405. "La silva, o bosco ceduo, è un bosco spesso e basso, così chiamato quasi a dire xylva, in quanto vi si taglia la legna: in Greco, infatti, legno si dice εὔλον".

230Isidoro, XIX, XIX-4.

231Saunders, p. 21.

da Bernardo Silvestre nella sua *Cosmographia*. Vissuto probabilmente tra il 1085 e il 1178, Bernardo Silvestre concepisce la sua *Cosmographia* come un testo quasi epico, con l'uso di personificazioni allegoriche degli elementi che contribuiscono alla creazione. Alternando capitoli in prosa e in metro, Bernardo divide la sua opera in due parti, *Megacosmo* e *Microcosmo*, proponendo una sua teoria della creazione. Per noi risulta di particolare interesse la prima parte di *Megacosmo*, in cui Silva (o Hyle)²³² compare come personaggio, insieme a Natura e Nous:

Quando ancora Silva, informe ammasso, teneva mescolati insieme e agglomerati gli elementi delle cose, apparve Natura, lamentandosi con Dio e rivolgendo a Nous queste parole: "O Nous... se per caso, pensando che Silva debba essere modellata con più arte e che, liberata dal suo torpore, possa assumere un aspetto di più nobile forma, tu disapprovi questa mia opera, io abbandono i miei progetti".²³³

Natura e Nous (principio che per Aristotele era primo motore immobile) discutono quindi sulla forma da dare a Silva, che per Natura:

"Ancorché non cedevole, e caos informe, miscuglio combattivo, volto incolore della sostanza, massa disarmonica, tende impazientemente, nella sua scompostezza all'armonia, nella sua informità alla forma, nella sua grossolanità all'eleganza, e, bramando uscire dal suo primitivo disordine, ricerca un'armonia che la componga, per così dire, come in vincoli musicali."²³⁴

Nous risponde a Natura sottolineando l'ambiguità di Silva\Hyle, e assumendosi l'incarico di darle una forma:

"Anche se Hyle (Silva) si trova in una situazione di incertezza, a metà tra il bene e il male, tuttavia, per il prevalere della sua malizia, tende più facilmente ad acconsentirvi. La malizia di Silva, a quanto sembra, non potrà venir meno né trasformarsi in cosa perfetta, infatti, per la sua abbondanza, e perché si erge grazie alle potenze native nelle cui sedi è radicata, difficilmente può scomparire. Ma io, perché la malizia di Silva non ostacoli la mia opera e l'ordine relativo, per mezzo tuo allontanerò quella malizia e, quasi a colpi di lima, ne ridurrò la rozzezza."²³⁵

Silva è dunque il caos primordiale, al quale Nous dà un ordine attraverso la creazione; è la materia, che funge da contatto tra il divino (che la forgia) e l'umano (che a partire da essa viene formato). Nous, motore della creazione, conosce l'ambiguità morale di Silva, e si incarica di rifinirla, smussarla, nel dare forma alle cose. L'ambiguità morale di Silva passerà all'umano, come evidenzia

232Entrambi i termini vengono usati da Bernardo per indicare la materia, apparentemente come sinonimi. Tuttavia, Brian Stock nota che: "Silva is to be refined into a more cultivated visage for the world while hyle represents the eternal source of matter which reproduces itself." Stock, Brian, *Myth and Science in the Twelfth Century: A Study of Bernard Silvester*, Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 100

233Bernardo di Tours, (Bernardo Silvestre), *Cosmographia*, I, 1, in *Il Divino e il Megacosmo – Testi Filosofici e Scientifici della Scuola di Chartres*, a cura di E. Maccagnolo, Milano: Rusconi, 1980, p. 462.

234Bernardo di Tours, I, 1, p. 463.

235Bernardo di Tours, I, 2, pp. 465-466.

Saunders:

Even in Bernardus' writings, however, there is an ever-present fear that the defects of *silva*, its savagery, formlessness and confusion, will manifest themselves in human behaviour... The ordering of the world and the creation of man as a rational being are entirely due to the action of Providence: without the infusion of the divine, matter would remain chaos... The human world too, should it lose the divine which uplifts it, might revert to the savagery and confusion of the *silva*.²³⁶

Tambling sottolinea concisamente il dualismo dell'umano, in sospeso tra il caos originario e “materiale” di *Silva* e la celestialità di *Urania* (una delle tre creatrici, assieme a *Physis* e *Natura*, dell'uomo, secondo Bernardo) :

It is hard to escape from the sense that in Bernardus Silvestris there are two origins for man: one out of the upper world, one from 'silva', unformed, primal matter.²³⁷

L'interpretazione della selva come origine del mondo, come caos primordiale dal quale il divino crea tutte le cose esistenti, può suggerire nuove letture di alcune opere medievali (e non solo²³⁸) in cui la selva è protagonista, come rileva sempre Tambling:

Remembering *Silva*, we may ask: since the *Commedia* begins in the 'selva oscura' (Inf. I,2), could this be considered as prime matter, and was this what Dante was trapped in?... Chretien's *Perceval* emerges from the gaste forest of his origins and moves steadily towards the goal of sacramental vision. This makes *Perceval* an anticipation of Dante's picture of human growth, since Dante speaks of the adolescent “who enters into the wandering wood of this life” in *Convivio* 4.24.12.²³⁹

E proprio *Perceval* e Dante sono i personaggi della letteratura medievale che più di tutti si muovono tra il terreno e il divino: entrambi partono dalla foresta, “oscura” o “gaste” per iniziare il loro viaggio verso Dio. Il significato allegorico di queste foreste, alla luce dell'analisi fatta in questo paragrafo, non può che essere collegato al caos originario, all'infermità (peccaminosa o semplicemente passiva) da cui l'uomo cerca disperatamente di uscire per raggiungere la perfezione divina. Con la rielaborazione del platonismo fatta dai filosofi cristiani, *silva* si carica quindi di

²³⁶Saunders, pp. 23-24.

²³⁷Tambling, p. 77.

²³⁸Molto interessante è il commento di Servio, grammatico romano vissuto a cavallo tra IV e V secolo, all'Eneide di Virgilio: Servio glossa la parola "silva" nel I libro (incontro tra Enea e Venere nella foresta deserta in Libia) così: "Quam Graeci ὕλη vocant poetae nominant silvam, id est elementorum congeriem, unde cuncta procreantur". (Servio Mario Onorato, *Commentarii in Vergilii Aeneidos Libros*. a cura di G. Thilo, Lipsia: B.G. Teubner, 1881, 1.314; "Ciò che i Greci chiamano hyle i poeti chiamano silva, ossia il caos degli elementi, da cui tutte le cose sono create".). Servio accetta la dottrina calcidiana e la convergenza di significato dei termini hyle e silva: il paesaggio della selva in cui Enea si avventura viene dunque associato al caos allegorico delle vicissitudini e tentazioni terrene che l'eroe, mosso dalla pietas, deve affrontare per raggiungere la perfezione spirituale. Il commento di Servio all'Eneide ebbe ampia diffusione in età medievale, e sicuramente la sua interpretazione della selva di Enea influenzò autori più tardi.

²³⁹Tambling, p. 71.

significati che vanno oltre la topografia del bosco, le caratteristiche del *locus amoenus*/*horridus* e l'accezione di deserticità derivata dalla trasposizione delle vicende bibliche: l'allegoria, figura retorica ampiamente adoperata nella letteratura medievale, permetterà l'utilizzo del paesaggio forestale, e della attività ad esso tradizionalmente legate, per la trasmissione di concetti filosofici e metafisici.

CAPITOLO 4 – LA FORESTA NEI TESTI DEL BASSO MEDIOEVO

4.1 LA “SELVA OSCURA” E LA “SELVA ANTICA” NELLA *DIVINA COMMEDIA*

La *Divina Commedia*, scritta da Dante Alighieri tra il 1304 e il 1321, si apre con un paesaggio silvestre: il primo canto dell'Inferno vede infatti il poeta smarrito nel mezzo di un bosco oscuro:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!²⁴⁰

La selva nella quale il poeta si ritrova può essere interpretata su due diversi livelli: letterale e allegorico²⁴¹. A livello letterale la selva oscura è luogo già codificato dalla letteratura latina, e quindi riconducibile al *topos* del *locus horridus*. Nel testo dantesco troviamo inoltre ulteriore conferma dello schema proposto da Vladimir Propp nel suo *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*. A proposito della “foresta misteriosa”, egli scrive:

I materiali mostrano che la foresta circonda l'altro mondo, che la strada per l'altro mondo passa attraverso la foresta... Questo fatto appare chiaramente anche nell'antichità classica, e da molto tempo è stato osservato. La maggior parte degli ingressi al mondo sotterraneo erano circondati da un'impenetrabile foresta vergine. Questa foresta era un elemento costante nella rappresentazione ideale dell'ingresso all'Ade.²⁴²

Propp analizza inoltre un passaggio tratto dal libro VI dell'*Eneide* di Virgilio (uno dei testi che influenzarono maggiormente Dante e la letteratura medievale): sarà proprio l'anima dell'autore latino (la cui descrizione dell'Averno funse da modello per l'autore fiorentino) a porsi come guida di Dante a partire dalla selva, attraverso i vari gironi dell'Inferno. L'intuizione di Propp è significativa perché attribuisce alla selva la funzione di luogo dell'errore irto di ostacoli da superare, traducendo nella forma fiabesco-mitologica il motivo narrativo della discesa agli inferi, collocandolo all'interno di uno scenario simbolico²⁴³. E proprio questo accostamento rilevato nella tradizione letteraria

²⁴⁰Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, Inf. I, 1-6, a cura di G. Petrocchi, Torino: Einaudi, 1975, p. 5.

²⁴¹È Dante stesso, nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, a fornire la chiave di lettura della sua *Commedia*: egli parla di quattro possibili interpretazioni (letterale, allegorica, morale e anagogica), ma ne fornisce poi solamente due, quella letterale e quella allegorica. Tra l'altro, va ricordato che l'autenticità di questa epistola è tuttora in discussione. Alighieri, Dante, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze: Giunti, 1995, pp. 8-11.

²⁴²Propp, Vladimir Jakovlevič, *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, traduzione di C. Coisson, Torino: Boringhieri, 1972, p. 92.

²⁴³Baffetti, Giovanni, "Foresta", in G. M. Anselmi e G. Ruozi, *Luoghi della Letteratura Italiana*, Milano: Mondadori,

europea da Propp ci aiuta a ricostruire il valore anche allegorico della selva oscura dantesca.

L'interpretazione della selva oscura a livello allegorico vede infatti una discussione molto aperta.

Scrive Harrison:

Colpa, errore, sviamento, allontanamento da Dio: sono queste le allegorie associate alla “selva oscura” di Dante. La foresta rappresenta l'intero mondo secolare privato della luce di Dio, o meglio, rappresenta la perdizione di un'anima esclusa dall'azione salvifica della grazia di Dio.²⁴⁴

Va inoltre considerata la valenza di materia prima informe attribuita alla selva, come suggerito da

Tambling nel suo collegamento tra *hyle* aristotelico e selva dantesca:

Since the *Commedia* begins in the 'selva oscura' (Inf. I,2), could this be considered as prime matter, and was this what Dante was trapped in? If so, the dualistic implications of this need examination... Thierry of Chartres included 'inferno', 'chaos' and 'silva' as all names of primordial matter.²⁴⁵

La selva nella quale Dante si ritrova all'inizio della *Commedia* può assumere molteplici significati:

allegoria della colpa cristiana, si pone come tappa iniziale di un cammino di redenzione che porterà

Dante a salire faticosamente verso l'alto, verso il divino che, unico, gli può permettere di redimere

la propria colpa originaria, passando però per i luoghi più bassi del creato, i gironi infernali.

La selva si presenta come un luogo angoscioso, nel mezzo del quale Dante si ritrova senza sapere “com' i' v'intraì”²⁴⁶; egli ha infatti perduto la “diritta via”, che evidentemente non prevede il passaggio per questo luogo. Va anche sottolineato come questa “selva selvaggia” non sia che un luogo astratto, non descritto nei particolari: essa si caratterizza come paesaggio tendenzialmente onirico, se non addirittura allucinato, in cui il silenzio e le tenebre la fanno da padrone. La selva è quindi un luogo estraneo alla vita retta, è luogo della perdizione, in cui il viandante si smarrisce e dal quale rischia di non riuscire a riemergere. Questa interpretazione tradizionale del passaggio iniziale della *Divina Commedia*, viene messa in dubbio da Harrison, il quale scrive:

Una delle questioni mai sollevate riguarda proprio lo status della linea diritta. I versi iniziali alludono sia a un “cammin di nostra vita” sia a una “diritta via”. Naturalmente, noi presupponiamo che la vita mortale sia paragonata a un sentiero diritto che si perde nella foresta. Ma forse non è affatto così. Il “mezzo del cammin di nostra vita” non è il punto intermedio di una traiettoria lineare; piuttosto, è un momento critico che richiede una conversione, un mutamento di direzione, nel senso cristiano. Dopo aver raggiunto questo punto intermedio non è più possibile camminare dritti, altrimenti ci si smarrisce. È proprio perché Dante cammina diritto che si

2003, pp. 201-212.

²⁴⁴Harrison, p. 99.

²⁴⁵Tambling, p. 71.

²⁴⁶Dante, *If*, I, 10, p. 5.

smarrisce nella “selva oscura”.²⁴⁷

Harrison continua rilevando come Dante passi improvvisamente dalla selva al deserto:

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.²⁴⁸

Harrison sostiene che il paesaggio si trasforma in deserto, pur rimanendo concettualmente una foresta, cosicché Dante personaggio può dirigersi verso la sommità del monte camminando diritto, senza ostacoli; in tale modo, Dante autore dipinge la “diritta via” come quella erronea, ponendo davanti al protagonista le tre fiere (lonza, leone e lupa) che fungono da allegorie dei tre peccati più gravi (incontinenza, violenza e cupidigia)²⁴⁹. Ecco che il tentativo di Dante di scalare il monte attraverso un percorso lineare viene a rappresentare il tentativo di “un diretto superamento intellettuale del mondo materiale, sulla scia della tradizione neoplatonica”²⁵⁰. Harrison spiega molto chiaramente questo passaggio:

L'ascesa in linea retta dell'anima verso la propria origine spirituale si trasforma per Dante in una falsa promessa, perché non riesce a congiungere la volontà con l'intelletto. Nella dottrina cristiana la volontà porta il fardello del peccato, perché porta il peso del corpo stesso... Essa ha bisogno di una conversione morale, di volgersi a Dio con fede e umiltà, oltre che della comprensione intellettuale. Nel prologo Dante vede la luce della trascendenza sulla sommità del monte, eppure non può raggiungerla a causa degli ostacoli che incontra sul suo cammino. La “selva oscura”, dunque, è qui lo scenario in cui si palesa l'impotenza, o la rinuncia, della volontà.²⁵¹

Per riuscire a scalare il monte, Dante deve scendere agli inferi, incamminandosi quindi verso il basso, seguendo un percorso di umiltà guidato dal suo maestro Virgilio: solo dopo aver compiuto questo cammino, egli può nuovamente rivolgersi al monte (che si rivelerà essere il monte del Purgatorio) al quale gli era negato l'accesso dalle tre fiere. Considerando l'interpretazione di Harrison, la selva oscura assume un ruolo differente rispetto a quello tradizionalmente attribuitole: anch'essa diviene parte del processo di redenzione. La selva non è infatti attorno a Dante, ma dentro di lui: è l'incapacità iniziale da parte del pellegrino di raggiungere la salvezza attraverso la propria volontà, senza l'intercessione divina; solo grazie all'intervento divino Dante può iniziare il proprio

247Harrison, p. 100.

248Dante, *If*, I, 28-30, p. 6.

249Harrison, pp. 100-101.

250Harrison, p. 101.

251Harrison, p. 101.

cammino di salvezza, e con lui la selva stessa viene sottoposta ad un processo di redenzione.

Ciò viene confermato da un'altra selva che Dante incontra sul proprio cammino, non casualmente proprio al termine della scalata al monte del Purgatorio (luogo dove i peccatori scontano le proprie pene prima di poter accedere al Paradiso):

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,
sanza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d'ogne parte auliva.
...
Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi.²⁵²

La “selva antica” di cui parla Dante è il Paradiso Terrestre, posto sulla sommità del monte del Purgatorio; essa si presenta in netta contrapposizione con la “selva oscura” dell'Inferno, dove il poeta era bloccato e perduto: qui egli può vagare senza meta, esplorando senza timore il magnifico luogo in cui si ritrova. La “selva antica” non è popolata da fiere, perché il processo di redenzione cui si è sottoposto Dante attraversando i nove cerchi dell'Inferno e le sette cornici del Purgatorio ha permesso alla sua volontà di affrontare la propria incapacità di raggiungere da sola la salvezza, accettando e comprendendo la necessità del divino. La redenzione di Dante, ormai compiuta, permette anche alla selva di trasformarsi da luogo ostile a luogo accogliente, nel quale il pellegrino può vagare liberamente (letteralmente e metaforicamente, dato che nel suo vagare per la “selva antica” Dante riflette e comprende l'essenza luogo in cui si ritrova, guidato dalle parole di Matelda, donna-guida che prefigura Beatrice). Se la selva oscura del Canto I dell'Inferno si delinea come *locus horridus* onirico e astratto, non ben definito dalla descrizione dell'autore, questa selva antica si inserisce nella tradizione del *locus amoenus*, con una descrizione approfondita del luogo con rimandi a foreste reali (la Foresta di Classe, vicino a Ravenna²⁵³).

Harrison, nell'analizzare il passaggio dalla selva oscura alla selva antica, giunge ad una

252Purgatorio, XXVIII, 1-6, 22-24, p. 253.

253“Tal qual di ramo in ramo si raccoglie per la pineta in su 'l lito di Chiassi, quand' Eolo scilocco fuor discioglie.”
Purgatorio XXVIII, 19-21.

conclusione atta a giustificare la posizione fortemente ambientalista sostenuta nel suo saggio, per cui vi andrebbe riscontrata “la volontà del mondo civile di sopraffare il mondo selvaggio, e di instaurare il dominio incondizionato dell'uomo sulla terra, nel nome della legge divina”²⁵⁴. A mio avviso è più sensato tener conto del doppio livello di interpretazione da attribuire alle selve dantesche: se un'analisi del significato letterale di queste selve può portare alle conclusioni ottenute da Harrison, va anche considerato il forte significato allegorico che esse assumono, il quale non può non rimandare al mondo interiore del pellegrino-peccatore, la cui volontà (come lo stesso Harrison sostiene in alcuni passaggi della sua analisi) viene rappresentata come una selva che, senza l'aiuto divino, è limitata dal peccato intrinseco nella natura umana (rappresentato, sempre allegoricamente, dalle tre fiere). La selva oscura e la selva antica sono, dal mio punto di vista, rappresentazioni concrete di uno stato interiore all'anima del poeta, una raffigurazione fisica di sentimenti astratti tramite meccanismi allegorici. Il pellegrinaggio di Dante, non a caso, si conclude nella “candida rosa” dell'empireo²⁵⁵, trasformazione definitiva e finale della selva oscura, luogo etereo e divino: l'anima del poeta, completamente redenta, si identifica con questo luogo di superiore serenità e di perfezione cristiana: il lungo cammino di redenzione è completo solo quando la volontà individuale del pellegrino si dissolve nella volontà divina, e con essa si identifica. Se la “selva oscura” iniziale, per il richiamo ad *hyle* fatto anche da Tambling, è la materia prima, sembra ragionevole sostenere che essa va prendendo forma nel corso del cammino di Dante, per ripresentarsi nella massima espressione della creazione, la “candida rosa” dell'empireo, proprio al termine di questo cammino. Ed è la volontà divina a dare forma concreta a questa materia, in quanto la volontà singola di Dante non riesce a farlo, limitata dal peccato e dalla incommensurabile distanza rispetto alla perfezione di Dio.

254Harrison, p.105.

255Paradiso, XXX.

4.2 IL MOTIVO DELLA “CACCIA INFERNALE” NELLA LETTERATURA ITALIANA MEDIEVALE

Un motivo ricorrente nella letteratura medievale è quello della “caccia infernale” o “caccia selvaggia”: esso riprende alcuni motivi macabri già diffusi nella letteratura classica (vedi gli esempi di Atteone e Penteo nelle *Metamorfosi* di Ovidio), nonché nel folklore nordico (dalla Scandinavia alle isole Britanniche), per descrivere una metaforica “caccia alle anime” da parte del demonio. Spesso questa caccia avviene all'interno di una foresta, sotto forma di *visio* che appare al travagliato protagonista del racconto; Margherita Lecco, categorizzando le tipologie di *mesnie hellequin*²⁵⁶, in sette diversi gruppi (esercito dei morti, esercito fantasma, corteo dei morti, caccia selvaggia, cacciatore feroce o selvaggio o misterioso, troupe di diavoli, re di *féerie*) descrive la caccia selvaggia così:

I partecipanti sono visti come cacciatori, seguiti da animali, cavalli e cani, molto rumorosi per il costante suono di corni ed altri strumenti di caccia: tra gli animali sono però presenti anche capri, in gran numero... Talvolta la caccia si sente passare, ma senza che se ne vedano i partecipanti.²⁵⁷

Da notare la presenza dei capri, animali la cui figura è tipicamente associata all'immagine del diavolo. Sempre Lecco, nel descrivere il “cacciatore feroce, o selvaggio, o misterioso” (variante della caccia selvaggia il cui protagonista è, per l'appunto, solitario) aggiunge:

Un cavaliere che agisce da solo, connotato da proprietà demoniache (il cavallo nero e avvolto dalle fiamme, la furia assassina che lo pervade, l'ora notturna dell'evento, la spada sguainata), che insegue una preda fantasma, di solito una donna, ma anche un essere fantastico, o un animale.²⁵⁸

Nella tradizione letteraria italiana medievale troviamo vari esempi di caccia infernale: dall'*exemplum* del carbonaio di Niversa contenuto nel *Lo Specchio di Vera Penitenza* di Iacopo Passavanti (scritto attorno al 1354)²⁵⁹, al canto XIII dell'*Inferno* di Dante, dove, all'interno della “selva dei suicidi”, il poeta assiste alla caccia infernale subita come pena per analogia dai due scialacquatori Lano da Siena e Jacopo da Sant'Andrea (i quali, come distrussero le proprie sostanze,

256Uno dei molti nomi con cui nella cultura folclorica europea medievale si designa il gruppo errante dei "morti senza riposo".

257Lecco, Margherita, *Il Motivo della Mesnie Hellequin nella Letteratura Medievale*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001, p. 35.

258Lecco, p. 37.

259Passavanti, Iacopo, *Lo Specchio della Vera Penitenza*, III, 2, 35-53, a cura di G. Auzzas, Firenze: Accademia della Crusca, 2014, pp. 246-248.

vengono ora fatti a brandelli da cagne fameliche)²⁶⁰. L'episodio che maggiormente ritengo opportuno analizzare è contenuto nel *Decameron*. All'interno di una cornice storicamente attendibile (l'autore ambienta la vicenda a Firenze durante l'epidemia di peste che colpì la città nel 1349) l'autore narra di una "allegra brigata" (composta da dieci giovani, sette donne e tre uomini) che fugge dalla città colpita dal morbo, per rifugiarsi in campagna e dedicarsi all'ozio, nonché alla narrazione di novelle (dieci al giorno, per dieci giorni). Durante la quinta giornata "nella quale, sotto il reggimento di Fiammetta, si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse"²⁶¹, una delle donne, Filomena, narra la novella di Nastagio degli Onesti, così riassunta dall'autore:

Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato; vassene pregato da' suoi a Chiassi; quivi vede cacciare a un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani; invita i parenti suoi e quella donna amata da lui a un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio.²⁶²

La scena cui assiste Nastagio all'interno della pineta di Classe²⁶³ è fortemente affine a quella narrata da Iacopo Passavanti:

Uscì fuori per vedere che fosse, e vide venire verso la fossa correndo e stridendo una femina scapigliata e gnuda, e dietro le venia uno cavaliere in su uno cavallo nero, correndo, con uno coltello ignudo in mano, e della bocca e degli occhi e dello naso del cavaliere e del cavallo usciva fiamma di fuoco ardente... correndo intorno alla fossa, fu sopraggiunta dal cavaliere che dietro le correva, la quale traendo guai, presa per li svolazzanti capelli, crudelmente ferì per lo mezzo del petto col coltello che tenea in mano.²⁶⁴

Vide venir per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la gugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevole e villane minacciando... il quale, finito il suo ragionare, a guisa d'un cane rabbioso con lo stocco in mano corse addosso alla giovane, la quale inginocchiata e da' due mastini tenuta forte gli gridava mercé, e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte... Né stette guari che la giovane, quasi niuna di queste cose stata fosse, subitamente si levò in piè e cominciò a fuggire verso il mare, e i cani appresso di lei sempre lacerandola: e il cavaliere, rimontato a cavallo e ripreso il suo stocco, la cominciò a seguitare, e in picciola ora si dileguarono in maniera che più Nastagio non gli poté vedere.²⁶⁵

In entrambi i casi si tratta di una *visio* del protagonista: un evento soprannaturale che appare ai suoi occhi con funzione di *exemplum*. Ma se in Iacopone il supplizio cui si devono sottoporre le due

260Dante, *If*, XIII, 109-129, pp. 55-56.

261Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, V, intro, a cura di V. Branca, Milano: Meridiani Mondadori, 1985, p. 419.

262Boccaccio, V, 8, intro, p. 481.

263La stessa selva reale evocata da Dante come paragone per la "selva antica" del Paradiso Terrestre.

264Passavanti, III, 2, 37-38, p. 246.

265Boccaccio, V, 8, 15-31, pp. 483-485.

anime ha funzione di contrappasso rispetto ai peccati terreni commessi (la donna, in vita, uccise il marito per amore del cavaliere che ora la strazia), in Boccaccio tale concezione è ribaltata: il cavaliere infatti, così come Nastagio, venne in vita rifiutato dalla donna, che ora rincorre con lo scopo di ucciderla. L'uccisione rituale e ripetuta della donna è però un supplizio anche per il cavaliere, che sconta così la pena divina per aver commesso suicidio, accecato dall'amore non corrisposto. La concezione del peccato cambia radicalmente tra i due autori, che pur essendo contemporanei concepiscono diversamente le dinamiche del rapporto tra uomo e donna: mentre in Passavanti è punito l'omicidio del marito da parte della donna, a scopo di tradimento, in Boccaccio è punito il rifiuto da parte della donna di concedersi al cavaliere (nonché il conseguente suicidio compiuto da quest'ultimo). A riguardo, Lecco scrive:

Pur ammettendo che, in questo procedere, Boccaccio abbia avuto in mente un'intenzione mirata (una critica alla severità ecclesiastica in materia sessuale, come vorrebbe Perrus 1997), il primo movente resta per lui la proposizione di un'etica d'amore, che chiede di essere riveduta secondo i propri parametri, ed alla quale non è estranea una direzione ironica e parodica. Il racconto postula dunque una normatività quale è quella imposta dal dio d'Amore, ed il castigo ad essa commisurato.²⁶⁶

La novella di Nastagio degli Onesti propone dunque una rivisitazione del motivo della “caccia infernale”, spostandone il baricentro da un'ideologia religiosa tradizionale (ossia rigorosamente legata al meccanismo trasgressione\punizione dei comandamenti imposti dalla religione cristiana, com'è in Passavanti) ad un nuovo codice cortese, che si imporrà nella letteratura cavalleresca.

In Boccaccio la scena della “caccia selvaggia” è esplicitamente ambientata in un bosco, oltretutto reale; come rileva Baffetti:

La modalità della *visio* trova del resto il suo ambiente più proprio nelle mobili ombre della foresta, regno misterioso di incanti e di allucinazioni per i solitari assorti e malinconici che l'attraversano... Le selve della letteratura possono diventare luoghi reali, tanto che al Bandello, in visita alla “Pigneta” di “Classi” sarà riferita la “commune openione (...) dei ravegnani che questo sia il luogo ove Nastagio degli Onesti, amando la Traversara, quando qui si ridusse, vide il crudele strazio che di lei fu fatto da messer Guido degli Anastagi e da' suoi fierissimi cani”.²⁶⁷

La trasposizione in letteratura di boschi reali non era molto comune nella letteratura medievale: che una novella come quella boccacciana ambientata in un bosco conosciuto dal lettore una vicenda dai risvolti sovranaturali, e che poi questo bosco venga riconosciuto dagli stessi abitanti come luogo in

266Lecco, pp. 81-82.

267Baffetti, p. 206.

cui tali vicende sono effettivamente accadute, va a conferma di quanto sostiene Baffetti:

Lo stesso Boccaccio aveva già notato come la memoria letteraria sedimentasse nel paesaggio, quando, nel repertorio erudito del *De Montibus*, in cui un'apposita sezione è riservata alle “selve”, rilevava a proposito di Valchiusa che quel luogo remoto era apparso, dopo la partenza del Petrarca, “cosa sacra e piena di divinità” così da rappresentare ormai una tappa obbligata negli itinerari culturali dei forestieri.²⁶⁸

Quello della caccia selvaggia è un motivo che si afferma nella letteratura medievale europea, inizialmente come *exemplum* di punizione cristiana (direttamente derivato dal folklore nordico e dai precedenti latini), e successivamente come sviluppo della tematica del corteggiamento amoroso (sia nelle medesime logiche di punizione per contrappasso, sia come vera e propria esplicitazione metaforica del corteggiamento); proprio in quest'ottica è frequente anche nella letteratura cavalleresca, sia nel ciclo carolingio che in quello arturiano.

4.3 NASCITA E SVILUPPO DEL CICLO ARTURIANO

Quando, attorno alla metà del XII secolo dopo Cristo, l'arcidiacono di Monmouth Galfridus Monemutensis (più noto come Geoffrey of Monmouth) completò la sua *Historia Regum Britanniae*, traducendo a suo dire un antico manoscritto messo a sua disposizione dall'arcidiacono di Oxford Walter²⁶⁹, non poteva certo sapere quale successo la sua opera avrebbe ottenuto nel corso dei secoli successivi, e quale ruolo avrebbe giocato nell'ispirare la letteratura del ciclo bretone. Da parte sua, l'autore dell'*Historia* cita esplicitamente alcune delle fonti da lui utilizzate prima della traduzione di questo testo, il quale ripercorre la storia dei re britanni dai tempi di Bruto (legendario discendente di Enea) sino alla venuta degli Anglo-Sassoni nel VII secolo: Geoffrey nomina Gildas e Beda²⁷⁰, autori da lui consultati prima che l'arcidiacono Walter gli consegnasse il fantomatico manoscritto.

Helen Fulton sostiene tuttavia che tale manoscritto non sarebbe mai esistito:

Of the “very old book in the British tongue” there is, however, no trace whatsoever. Geoffrey claims that his *Historia* is simply his own humble translation of that book, though this is almost certainly a conventional way

²⁶⁸Baffetti, p. 206.

²⁶⁹Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, prologus 2, a cura di G. Agati e M.L. Magnini, Parma: Ugo Guanda Editore, 1989, p. 3.

²⁷⁰Geoffrey of Monmouth, prologus, 1.

of conferring authority and historical authenticity on work that is largely his own.²⁷¹

Tra le fonti probabilmente utilizzate da Geoffrey, sarebbero da annoverare invece la *Historia Brittonum*, compilata nel IX secolo dal monaco gallese Nennio, e gli *Annales Cambriae*, cronaca degli eventi più significativi accaduti tra il 447 e il 954 nel Galles e nelle regioni limitrofe²⁷². Il forte interesse per le fonti utilizzate da Geoffrey di Monmouth è legato alla necessità di stabilire l'effettiva attendibilità storiografica della sua *Historia*, e quindi l'eventuale storicità dei personaggi di cui lo storico britannico narra: secondo la grandissima parte degli studi effettuati sull'argomento, tuttavia, la figura di un sovrano dei britanni, o dei romano-britanni, chiamato "Arturus" non avrebbe alcuna realtà storica, almeno non nella forma narrata nelle fonti storiografiche a cavallo tra primo e secondo millennio²⁷³; a riguardo, Fulton scrive:

In literature, history and iconography there are plural Arthurs, constructed in many different forms and identities. Even when a "real" Arthur has been detected in the historical or archaeological evidence (as a Romano-British chieftain, for example), this version has no greater claim to authenticity or "reality" than any other of the textual versions.²⁷⁴

Nella *Historia Regum Britanniae* troviamo un primo resoconto delle vicende di re Artù e Merlino, nonché di alcuni dei personaggi gravitanti attorno a Camelot, che tanto successo ebbero nel romanzo cavalleresco. L'importanza dell'opera di Geoffrey di Monmouth è data dalla sua enorme diffusione in epoca medievale: si contano ben 217 manoscritti tuttora esistenti. L'opera di Geoffrey si pone quindi come fonte pseudo-storica per tutti gli autori medievali che si dedicarono al ciclo arturiano; la coronazione di Artù da parte dei nobili britanni viene narrata in apertura del libro IX:

Defuncto igitur Uther Pendragon, convenerunt ex diversis provinciis proceres Britonum in civitatem Silcestriae, Dubricio Urbis Legionum archiepiscopo suggerentes ut Arturum filium eius in regem consecraret. Urgebat enim eos necessitas, quia audito praedicti regis obitu Saxones concives suos ex Germania invitaverant et duce Colgrimo ipsos exterminare nitebantur... Erat autem Arturus quindecim annorum iuvenis inauditae virtutis atque largitatis, in quo tantam gratiam innata bonitas praestiterat ut a cunctis fere populis amaretur.²⁷⁵

271Fulton, Helen, "History and Myth: Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 50.

272Fulton, "History and Myth", pp. 50-51.

273Parins, Marilyn Jackson, "Looking for Arthur", in *King Arthur – A Casebook*, a cura di E.D. Kennedy, New York – Londra: Garland Publishing, 1996, pp. 3-28.

274Fulton, Helen, "Introduction: Theories and Debate", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 2-3.

275Geoffrey of Monmouth, IX, 143, p. 155. "Dopo la morte di Utherpendragon i nobili delle diverse province di Britannia si riunirono a Silchester e suggerirono all'arcivescovo della Città delle Legioni, Dubricio, di consacrare re il figlio di Uther, Artù. La loro decisione era dettata da uno stato di necessità, perché i Sassoni, non appena venuti a conoscenza della morte del sovrano, avevano invitato altri connazionali germanici a raggiungerli in Britannia e poi,

Dal passaggio riportato traspaiono alcune caratteristiche che verranno poi universalmente attribuite ad Artù: sovrano buono e giusto, incoronato come erede del padre in giovane età dai nobili di Britannia, si cimenta da subito con imprese in battaglia degne di sovrani ben più esperti; tuttavia, per l'assenza di molti caratteri che verranno introdotti nelle successive rielaborazioni del suo mito, e soprattutto a causa del carattere storiografico dell'opera di Geoffrey, le foreste nelle quali Artù combatte le sue battaglie non assumono connotazioni particolarmente significative, e quindi non è possibile utilizzare la sua opera ai fini di questa tesi. All'interno dell'*Historia* vengono comunque narrate molte delle vicende, aventi come protagonista Artù, che andranno a ispirare gli autori che si occuperanno successivamente della materia bretone: dalla sua incoronazione alla conquista della Gallia, dallo scontro con l'imperatore romano Lucius Hiberius alla battaglia finale col nipote impostore Mordred. Geoffrey di Monmouth si era già precedentemente dedicato alla scrittura delle *Prophetiae Merlini*, una raccolta di profezie sul futuro del regno d'Inghilterra attribuite a Merlino, le quali vennero poi incluse nella *Historia*: la figura di Merlino, che poi diverrà ricorrente e fondamentale in tutto il ciclo arturiano, venne creata proprio da Geoffrey di Monmouth, che, secondo alcuni studiosi, fuse assieme i personaggi di Myrddin Willt (diffuso nella tradizione gallese, un bardo che si diede alla vita selvaggia) e di Ambrosio Aureliano (di cui si narra nella *Historia Brittonum*, leggendario capo romano-britannico che combatté contro gli anglo-sassoni nel V secolo, figura che sarebbe anche alla base del personaggio di Artù)²⁷⁶.

Helen Fulton scrive nel suo saggio:

Relatively unconcerned about questions of historicity, literary scholars have traditionally focused on the kinds of texts in which Arthur appears as a literary character. These can be grouped together under the generic headings of chronicle, romance, and fantasy, which can be regarded as types of discourse rather than as separate genres.²⁷⁷

Se l'opera di Geoffrey di Monmouth si pone come capostipite arturiano per il genere delle

al comando di Colgrino, avevano cominciato ad aggedire i nobili dell'isola... Allora Artù era un giovane di quindici anni, eccezionalmente valoroso e magnanimo, al quale l'innata generosità conferiva una grazia che lo faceva amare dalla maggior parte delle popolazioni del paese".

²⁷⁶Alvar, Carlos, *Dizionario del Ciclo di Re Artù*, traduzione a cura di G. Di Stefano, Milano: Rizzoli, 1998, sub voce Merlino, pp. 219-222.

²⁷⁷Fulton, "Introduction: Theories and Debates", p. 3.

“chronicle”, il “romance” bretone prende spunto dall'opera più celebre del poeta normanno Robert Wace, il *Roman de Brut*: scritto nel 1155, si presenta come una rielaborazione in quasi 15000 versi della materia già narrata da Geoffrey. Tuttavia, Wace, rispetto a Geoffrey, scrive non in latino ma in anglo-normanno, e non in prosa ma in versi (distici di *octosyllabe* in rima baciata); secondo Maria Luisa Meneghetti:

Quel che può distinguere il genere storiografico dal genere romanzesco è la produttività tematica del secondo: mentre i materiali che confluiscono nel discorso storico esauriscono in se stessi il potenziale informativo, i materiali romanzeschi sono in grado di produrre, per derivazione o per analogia, ulteriori materiali, per cui ogni testo può essere il punto di partenza per altri infiniti testi. Questa diversa potenzialità comunicativa si vede proprio nel *Roman de Brut*, che da questo punto di vista può essere considerato un ibrido dei due generi.²⁷⁸

Il *Roman de Brut* si pone dunque come modello originale per il genere romanzesco che tanta fortuna avrà nel corso dell'età medievale (e non solo). Con la rielaborazione delle vicende arturiane fatta da Robert Wace la figura del mitico sovrano comincia ad assumere caratteristiche più dettagliate; l'autore introduce un elemento nuovo, quello della tavola rotonda, che si legherà alle figure di Artù e dei suoi cavalieri per tutto il corso del ciclo bretone:

Pur les nobles baruns qu'il out,
Dunt chescuns mielldre estre quidout,
Chescuns se teneit al meillur,
Ne nuls n'en saveit le peiur,
Fist Artur la Runde Table
Dunt Bretun dient mainte fable.
Illuc seeient li vassal
Tuit chevalment e tuit egal;
A la table egalment seeient
E egalment servi esteient.²⁷⁹

Proprio attorno alla tavola rotonda si raccoglieranno i cavalieri che diverranno protagonisti delle avventure narrate dai romanzi cavallereschi dell'età medievale. L'opera di Wace non presenta ancora in toto le caratteristiche del romanzo cavalleresco, e le gesta dei cavalieri che risultano più interessanti ai fini di questa tesi verranno narrate solo da Chrétien de Troyes in poi, per i motivi che evidenzia Véronique Zara:

278Meneghetti, Maria Luisa, "Il Romanzo", in *La Letteratura Romanza Medievale*, a cura di C. di Girolamo, Bologna: Il Mulino, 1994, pp. 145-146.

279Wace, Robert, *Roman de Brut*, 9747-9756, a cura di J. Weiss, Exeter: University of Exeter Press, 2002, p. 245. "On account of his noble barons, each of whom felt he was superior, each considered himself the best, and no one could say who was the worst, Arthur had the Round Table made, about which the British tell many a tale. There sat the vassals, all equal, all leaders; they were placed equally round the table and equally served."

The historical framework creates a diachronic environment in which Arthur evolves throughout time, where one at once anticipates his presence, marvels at his achievements, and hopes for his return. In this context, Arthur the mythical figure is held in check by the external reality of history, albeit a history that is able to stretch the facts for purpose of the story. By removing the historical framework altogether and exploring the twelve years of peace in Arthur's reign, a relatively static moment in Wace, Chrétien would fundamentally change the contours of Arthur's existence. Once the focus of the narrative is shifted from the linear, genealogical, and truthful account present in Wace and Geoffrey, the text requires other principles for coherence. In Chrétien, Arthur seems to be suspended in time, the very antithesis of Wace's view.²⁸⁰

Quindi è con le opere di Chrétien de Troyes (e, all'incirca nello stesso periodo, la seconda metà del XII secolo, coi *lais* di Marie de France²⁸¹) che la foresta assume un ruolo centrale nelle avventure del ciclo arturiano²⁸². Questo avviene perché Chrétien, rispetto a Wace e a Geoffrey di Monmouth, elabora la tradizione cronachistica di re Artù focalizzando la propria attenzione sulle gesta dei cavalieri che ne componevano la corte; conseguentemente, come rileva Saunders:

Chrétien's knights actively seek adventure through their wanderings, pursuing the potentiality of the forest. The figure of the knight errant, the pattern of the quest, and the notion of aventure come to define the chivalric romance form.²⁸³

Ciò ha fondamentalmente due risvolti: da una parte l'autore francese si riallaccia alla tradizione classica dell'eroe che intraprende un viaggio al di fuori delle mura della propria città per ottenere gloria personale, o per il bene della società civile (*Gilgamesh*, *Beowulf*, ma anche *l'Odissea* e *l'Eneide* si rifanno a questo schema), con i cavalieri che escono dalla corte di Artù per inoltrarsi nella foresta dell'*aventure*; dall'altra parte, Chrétien introduce come codice di comportamento alla base dell'agire dei suoi personaggi il codice cavalleresco, o codice cortese, diffusosi nella cultura europea a partire dalle corti provenzali e dalle liriche dei *troubadours* che vi operarono sin dalla fine dell'undicesimo secolo²⁸⁴.

È quindi nei romanzi dell'autore francese che troviamo per la prima volta alcuni *topoi* legati

280Zara, Véronique, "The Historical Figure of Arthur in Wace's Roman de Brut", *Arthuriana*, 18 (2008), p. 29.

281Per un'analisi dei *lais* di Marie de France, dodici brevi racconti in ottosillabi a rima baciata composti tra il 1160 e il 1175, in cui la foresta diviene un motivo importante della narrazione, fare riferimento a: Saunders, pp. 46-57.

282Va sottolineata anche l'influenza della tradizione letteraria celtica, alla quale gli autori dei romanzi arturiani, Chrétien in primis, attinsero a piene mani; sull'argomento è molto interessante l'articolo di Tom Peete Cross, "The Celtic Elements in the Lays of Lanval and Graelent", *Modern Philology*, 12 (1915), pp. 585-644. Anche Richard Barber analizza l'argomento delle affinità tra i romanzi antico francesi e la tradizione celtica, nello specifico gallese, arrivando a indicare i personaggi in comune tra le due tradizioni (Guinevere, Merlino, Kay, Bedivere, Gawain, Ywain, e Mordred, oltre ai protagonisti delle vicende di Tristan ed Iseult) e quelli introdotti dai testi francesi (Perceval, Galahad, Gareth e Bors); vedi Barber, Richard, *King Arthur – Hero and Legend*, Woodbridge: Boydell Press, 1986, p. 47.

283Saunders, p. 58.

284Per un'analisi approfondita della lirica trobadorica si consiglia: Akehurst, F.R.P., e Davis, Judith M., (a cura di), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley: University of California Press, 1995.

alla foresta, che diverranno ricorrenti nelle successive rielaborazioni del mito arturiano: delle cinque opere di Chrétien a noi pervenute (*Erec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot – Le Chevalier de la Charrette*, *Yvain – Le Chevalier au Lion* e *Perceval – Le Conte du Graal*), quattro vedono la foresta come focus della narrazione (l'unica delle cinque a differire è *Cligès*, che è anche l'unica ambientata al di fuori del dominio di Artù, tra la Germania e Costantinopoli²⁸⁵). Dalla caccia al “blanc cerf” (il cervo bianco) che nell'*Erec et Enide* funge da fulcro delle avventure del cavaliere protagonista Erec (il quale, alla ricerca del trofeo di caccia da esibire di fronte a re Artù e all'amata Enide, si addentra nella foresta dell'*aventure*), alla tematica del viaggio al di fuori della corte di Artù, intrapreso dai cavalieri narrati da Chrétien per provare il proprio valore attraverso la realizzazione della “queste” (vedi gli esempi dello stesso Erec, di Yvain e soprattutto di Lancelot, che compie mirabolanti imprese per ottenere l'approvazione e l'amore della sua regina, Guenevere); dal motivo dell'inselvaticamento del cavaliere (è il caso di Yvain, che impazzisce per amore e si riduce ad un *hon forsené et sauvage*²⁸⁶), al concetto di “Gaste Forest” come luogo della non-civilizzazione e del caos (è il luogo dal quale emerge Perceval, nella sua *queste* per il Sacro Graal, per la cui comprensione è fondamentale l'interpretazione dei simboli mistico-religiosi): le tematiche connesse alla *forest*, che ricorreranno in tutta la letteratura arturiana, hanno una prima espressione in Chrétien. Come scrive Krueger:

Chrétien's rhetorical art and his subtle irony established Arthurian fiction as a sophisticated medium for reflection about social identity and chivalric ethics. In five remarkably diverse, distinctive romances, Chrétien created a vast imaginative space encompassing history and fiction, the marvelous and the real, love casuistry and violent combat, hidden pasts and ominous or glorious futures, Celtic legends and Christian teachings, proverbs and wordplay, comedy and wisdom, East and West, enterprising women and callous or courageous knights, adulterers and wise men, the bleeding lance, the broken sword, and the Grail. Chrétien's Old French romances constitute a major cornerstone (or, perhaps, more appropriately, a marvelously regenerating fountain) for future Arthurian fictions.²⁸⁷

Almeno sino alla redazione, nella seconda metà del XV secolo, dell'onnicomprendente *Le Morte Darthur* da parte di sir Thomas Malory, le cinque opere di Chrétien de Troyes furono la principale fonte a cui attingere per tutti gli autori, e ovviamente per tutti i numerosi lettori, interessati a quella

285Krueger, Roberta L., "Chrétien de Troyes and the Invention of Arthurian Courtly Fiction", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 164.

286Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, a cura di M. Rousse, Parigi: Flammarion, 1990, v. 2828.

287Krueger, p. 173.

materia arturiana che lo stesso poeta francese contribuì a rivoluzionare.

CAPITOLO 5 – LA FORESTA IN LE MORTE DARTHUR

5.1 SIR THOMAS MALORY E *LE MORTE DARTHUR*

Ancora oggi non si conosce molto riguardo a Thomas Malory, autore di *Le Morte Darthur*: le prime ricerche sull'identità dell'autore sono abbastanza recenti, e partono tutte dalle informazioni ricavabili dalla sua unica opera conosciuta. In conclusione dell'opera si legge:

This book was ended the ninth yere of the reygne of Kyng Edward the Fourth.²⁸⁸

Il regno di Edoardo IV cominciò ufficialmente il 4 marzo 1461, quindi la conclusione dell'opera sarebbe databile tra il 4 marzo 1469 e il 3 marzo 1470. Sempre da *Le Morte Darthur* si ricava che l'autore fosse in carcere durante la realizzazione della sua opera, come testimonia, tra le altre, la frase posta in conclusione del primo libro:

... for this was drawyn by a knyght presoner, Sir Thomas Malleorré, that God sende hym good recover. (112)

A partire da questi dati, gli storici hanno provato a risalire all'identità dell'autore, probabilmente membro di una famiglia nobile (si qualifica come cavaliere): l'ipotesi più probabile è che appartenesse ad una famiglia della contea del Warwickshire, che fosse nato attorno al 1416, divenuto cavaliere nel 1441 e morto, probabilmente in carcere, nel 1471, pochi mesi dopo la conclusione del suo unico testo pervenutoci. Tuttavia non v'è certezza assoluta sull'identità dell'autore, quindi siamo costretti a prendere per certe unicamente le informazioni ricavabili dal testo stesso²⁸⁹.

In questa tesi prendo come edizione di riferimento quella realizzata da Stephen H.A. Shepherd per Norton, pubblicata nel 2004. Nel redarre la sua edizione, Shepherd si basa sui due testimoni più importanti de *Le Morte Darthur*: l'edizione a stampa Caxton, del 1485, e il

288Malory, sir Thomas, *Le Morte Darthur*, a cura di S.H.A. Shepherd, New York – London: Norton, 2004, p. 698.

Questa è l'edizione di riferimento da me utilizzata nella redazione di questa tesi. Nelle successive citazioni dirette del testo di Malory indicherò il numero di pagina tra parentesi, senza nota a piè pagina, per permettere una più scorrevole consultazione del mio elaborato.

289Per una trattazione approfondita sull'identità di Thomas Malory si consiglia la lettura di Field, P.J.C., *The Life and Times of Sir Thomas Malory*, Cambridge: Brewer, 1993.

manoscritto Winchester²⁹⁰, realizzato da due diversi copisti, a cavallo tra il 1470 e il 1483, ma riscoperto solamente nel 1934. Fino alla riscoperta del manoscritto Winchester, l'edizione Caxton era stata il riferimento principale per i lettori e i nuovi editori dell'opera, ma nel 1947 Eugene Vinaver pubblicò una nuova edizione dell'opera, la quale teneva conto delle varianti più significative tra i due testimoni, tendendo a preferire le varianti proposte dal Winchester, filologicamente più attendibile. Vinaver era infatti giunto alla conclusione che l'edizione Caxton e il manoscritto Winchester derivassero da un archetipo comune e fossero quindi in relazione collaterale, ma che Caxton fosse intervenuto maggiormente sul testo originale per adattarlo ad un'edizione a stampa con fini commerciali. Tra le maggiori varianti:

...the Roman War episode in Winchester is twice as long as that in the Caxton. The system of textual divisions also differs: Caxton divided the text into books and chapters, whereas the Winchester scribes divided it by explicits and incipits, and by large initial letters. There are also many minor variants between the two texts, such as different spellings, different word order and word divisions, or variant uses of prefixes and conjunctions.²⁹¹

Inoltre, come spiega Terence McCarthy:

In 1485, Caxton published a single work, which has come to be known as *Le Morte Darthur*, divided in twenty-one sections or books, and subdivided into chapters. In 1947, Vinaver, working with a recently discovered manuscript of Malory's book was convinced that what Malory had written was not one book but eight, and produced an edition of the separate tales, which he published (together) as the collected works of Sir Thomas Malory.²⁹²

Nella sua edizione Shepherd si basa principalmente sul manoscritto Winchester, emendandolo con Caxton²⁹³, ma è rispettoso della tradizione editoriale dell'opera nel riportare sia la divisione in libri fatta da Vinaver nella sua edizione (a pagina LI dell'introduzione), sia quella in sezioni proposta da Caxton (nelle note al testo). La modernità della sua edizione si riflette in alcune sue scelte editoriali, come la nuova suddivisione in capitoli (i cui titoli vengono spesso presi dal testo stesso) e la scelta di inserire in appendice le fonti più significative a cui molto probabilmente Malory attinse nel

290The Winchester Manuscript, Londra, British Library, Additional MS 59678.

291Takako Kato, "Textual Variants", in *The Malory Project*, diretto da Takako Kato e progettato da Nick Hayward, http://www.maloryproject.com/textual_variants.php (consultato il 17 Settembre 2014).

292McCarthy, Terence, *Reading the Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1988, p. 3.

293Per giustificare la sua scelta, Shepherd cita Field, P.J.C., *Malory: Texts and Sources*, Cambridge: Brewer, 1996, p. 24: "A reader who wants a version of Malory's book as near as possible to that which Malory intended, should prefer the Winchester text to Caxton's, and should prefer a well-edited modern edition based on the Winchester manuscript to either".

creare la sua opera²⁹⁴. L'edizione di Shepherd è apprezzabile anche per la rubricazione, fedelmente ripresa dal manoscritto Winchester, dei nomi propri e dei capitoli, riportati in grassetto corsivo. Ho quindi deciso di basarmi sull'edizione di Shepherd per la sua affidabilità filologica, nonché per la più semplice accessibilità al testo per il lettore neofita, rispetto all'edizione Vinaver.

5.1.1 LE FONTI DI MALORY

Nel costruire il fitto intreccio che costituisce la sua opera, Malory si rifa abbondantemente (e dichiaratamente, come in chiusura del quarto capitolo²⁹⁵) a varie fonti letterarie. Shepherd dedica diverse pagine alla raccolta delle fonti utilizzate da Malory, proponendo anche uno schema che collega le singole sezioni dell'opera alla loro fonte più probabile (p. 701).

Oltre all'interesse filologico che può avere un tale tentativo di ricostruzione (il confronto con le opere consultate e, in alcuni casi, riportate o tradotte parola per parola da Malory, può permettere una maggiore certezza nella scelta delle varianti), a noi interessa soprattutto sottolineare come il lavoro di Malory sia principalmente una collezione di svariati episodi già appartenenti alla tradizione del ciclo arturiano: Malory rielabora una tradizione già stabilita, modifica l'*entracement* delle molteplici linee narrative riducendone spesso la lunghezza, taglia alcuni passaggi per migliorare la scorrevolezza della narrazione e per permettere l'intreccio con le altre narrazioni parallele. Shepherd scrive:

(Malory) suppressed expressions of amorous sentiment and psychological introspection, reduced passages of religious allegory and other expressions of doctrine, and reduced accounts of magical phenomena; at the same time he emphasized accounts of martial endeavor and knightly values of loyalty and honor, and drew greater attention to the tragic heroism of certain characters, translations or incorporated words and phrases verbatim from his English sources. (703)

Ma quali sono le opere di riferimento per Malory? Si tratta principalmente di cronache e *romance*: tra le cronache ovviamente la già citata opera di Goffredo di Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, e il *Brut* di Wace, ma probabilmente anche opere più vicine all'autore, come la cronaca

294In questa tesi i rimandi ai vari libri de *Le Morte Darthur* sono dunque da riferire alla nuova suddivisione compiuta da Shepherd.

295*Le Morte Darthur*, p. 112: "Here endyth this tale, as the Freynshe booke seyth".

di John Hardyng, completata nel 1437 e dedicata a re Enrico VI e alla sua famiglia. Nella concezione medievale queste cronache avevano un valore storiografico, seppure molti degli episodi in esse narrati appaiono oggi come racconti di pura fantasia: tuttavia esse fungono da *background* storico per la narrazione delle vicende fantastiche da parte dell'autore. Tali vicende fantastiche hanno come fonti i *romance* del ciclo arturiano, sia in lingua francese che in lingua inglese: solitamente scritti in versi, essi non trattano necessariamente tematiche amorose e spesso si rifanno a loro volta ad una narrazione precedente, che viene rielaborata e riscritta seguendo canoni differenti. Possiamo distinguere le fonti romanzesche di Malory in base alla lingua: mentre la tradizione francese (più antica, la gran parte delle opere risale al XII-XIII secolo), a partire dalle opere di Chrétien de Troyes, e passando per la *Suite de Merlin*, il *Lancelot*, il *Perlesvaus*, *Tristan*, la *Mort Le Roi Artu* (opere in prosa, molte delle quali contenute nell'opera *Ciclo in Vulgata*, la quale raccoglie diverse fonti anonime per ricomporre il ciclo arturiano nella sua completezza), tende maggiormente a trattare episodi di amor cortese e di magia, la tradizione inglese si concentra sulle battaglie tra i cavalieri, sull'acquisizione di prestigio in battaglia e sul tema generale dell'*adventure*. Tra le opere in inglese (redatte successivamente a quelle in francese, attorno al XIV secolo), Malory pare basarsi sull'*Alliterative Morte Arthure*, la *Stanzaic Morte Arthur*, *Sir Tristrem*, *Sir Orfeo*, *Sir Tryamour*, *Gawayne and the Carl of Carlyle* e *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle*²⁹⁶. Come rilevato da Whitaker, per Malory e i suoi contemporanei Artù era un personaggio storico, non semplicemente una leggenda: nei testi francesi il re veniva rappresentato come un *roi fainéant*, niente più di un banale maestro di cerimonia, screditando il suo valore e conseguentemente il prestigio delle popolazioni britanniche. Per questo motivo Malory, nella caratterizzazione del personaggio del re, si rivolse maggiormente alle fonti della tradizione britannica:

Which depicted Arthur as a great British king, continental conqueror, and Christian champion.²⁹⁷

296Caughey, Anna, "Drawn out of Freynsh: Malory and His Sources"; <http://writersinspire.org/content/drawn-out-freynsh-malory-his-sources> (consultato il 18 Settembre 2014). Un'altra esauriente descrizione delle fonti cui attinse Malory è in McCarthy, pp. 148-150.

297Whitaker, Muriel, *Arthur's Kingdom of Adventure – The World of Malory's Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1984, p. 10.

Tuttavia, per quanto riguarda lo scenario in cui si svolgono le avventure narrate da Malory, le fonti di ispirazione sono i *romance* francesi, in cui la densità della foresta permette lo svolgimento parallelo di svariate linee narrative: i numerosi cavalieri che si muovono contemporaneamente nella foresta, impegnati nelle proprie *quest*, permettono la costruzione di un complicato *entrelacement*, caratteristica fondamentale dell'intreccio narrativo costruito da Malory²⁹⁸.

5.1.2 LA FORESTA DI MALORY: UNA FORESTA REALISTICA O FITTIZIA?

Questa tesi intende trattare in particolare il ruolo narrativo della foresta all'interno de *Le Morte Darthur*, ed è quindi senz'altro necessario analizzare la topografia alla quale Malory fa riferimento nel tracciare e descrivere le foreste in cui si muovono i suoi personaggi. Possiamo affermare, come emerso in conclusione del capitolo I di questa tesi, che Malory non trasse ispirazione dalle foreste inglesi del suo tempo, le quali avevano ormai subito una forte diminuzione e non coprivano un territorio molto esteso: la foresta del romanzo, soprattutto nelle prime sezioni, è invece un territorio incontaminato e selvaggio, scevro da interventi umani, al punto da potervi nascondere ben diecimila uomini in armi, come fa Merlino con i cavalieri dei re Ban e Bors:

He ledde the oste northwarde the pryveyst wey that coude be thought, unto the foreste of Bedgrayne, and there in a valey lodged hem secretely. (18)

Una foresta così fitta da potervi nascondere un esercito poteva ormai esistere solamente in un romanzo: Malory riprende una tradizione letteraria, quella del ciclo arturiano, che ebbe origine svariati secoli prima, quando le foreste dell'isola britannica erano ancora vergini e incontaminate. In alcuni casi l'autore (soprattutto all'inizio dell'opera, quando l'obiettivo è di dare credibilità al racconto) fornisce indicazioni geografiche e toponimi che permettono di posizionare geograficamente le foreste in cui si svolgono le avventure dei suoi cavalieri; la foresta di *Bedgrayne*, in cui sorge l'omonimo castello dove Artù combatte gli undici re ribelli, è identificabile con la foresta di Sherwood:

298Whitaker, p. 54.

...and com to Kyng Arthur that was in the castell of Bedgrayne, that was one of the castels that stondith in the Foreyste of Sherewood. (27)²⁹⁹

Nella quarta sezione, lo scontro tra Artù (affiancato dai suoi cavalieri Kay, Gawain e Grifflet) e i cinque re ribelli del nord viene localizzato geograficamente sulle sponde del fiume Humber:

So on the morne the Kyng and the Quene departed with suche felyship as they had and come into the North, into a forerste besyde Humbir, and there lodged hem. (80)³⁰⁰

Questi riferimenti non hanno però altra funzione se non quella di dare credibilità storica ad un'opera che, nelle prime sezioni, si propone più come cronaca che come *romance*: nel complesso, in Malory la foresta è uno scenario labirintico, poco realistico e descrittivamente sfumato. A conferma di ciò, si può notare come, rispetto ad altri autori precedenti, Malory non dedichi molto spazio alle descrizioni. Spesso la foresta viene descritta semplicemente con aggettivi come *fayre* o *grete*.

Se andiamo ad analizzare gli alberi specificatamente nominati nel romanzo, ci accorgiamo che essi sono poco numerosi, e talvolta addirittura appartenenti a specie impossibili da trovare nell'Inghilterra dei tempi di Malory³⁰¹. È il caso del sicomoro presente nel settimo libro, all'ombra del quale si riposano sir Bewmaynes (non ancora rivelatosi come sir Gareth di Orkney) e la damigella Lynet prima dell'avventura con il Rede Knyght:

And also there was faste by a sigamoure tre, and thereon hynge an horne... And therewith he spored his horse streyte to the sygamoure tree, and so blew the horne. (197-198)

Al tempo di Malory il sicomoro, specie assai diffusa in Africa e Medio Oriente, non era ancora stato introdotto nel nord Europa³⁰²: tuttavia era conosciuto in tutta la cristianità grazie alla sua presenza nei testi sacri, in particolare nel Vangelo secondo Luca, nell'episodio in cui Zaccheo, abitante della città di Gerico, sale su un sicomoro per vedere Gesù (Lc, 19, 1-10). Tra gli altri alberi, troviamo la quercia, ai cui piedi Launcelot incontra quattro cavalieri pronti a sfidarlo:

So sir Launcelotte rode into a depe foreste, and thereby in a slade he sey foure knyghtes hovyng undir an oke. (169)

299La foresta di Sherwood (oggi ridotta a soli 423 ettari, ma un tempo maggiore riserva di caccia reale inglese) si trova nella contea del Nottinghamshire, nelle East Midlands.

300Il fiume Humber si trova sulla costa orientale dell'isola britannica.

301In questa analisi prendo spunto da quanto scritto in: Whitaker, pp. 53-54.

302Hoskins, William George, *The Making of the English Landscape*, Londra: Hodder and Stoughton, 1955, p.69. Hoskins sostiene che l'Inghilterra del XV-XVI secolo fosse coperta in gran parte da foreste di querce e frassini, con minor frequenza di faggi, olmi, aceri e betulle.

Sempre ad una quercia è legato il cavallo di sir Lamerok, il quale disarcionerà Trystram in duello:

Syr Trystramys saw before them a lykely knyght syttyng armed by a well, and a stronge myghty horse stood passyng nyghe hym i-tyed to an oke, and a man hovying and rydyng by hym, ledyng and horse lode with spearys. (292)

Un altro albero presente nel testo è il melo, all'ombra del quale Launcelot è preso da un sonno sovranaturale all'inizio del libro VI:

Than Sir Lyonell aspyed a grete appyll tre that stode by an hedge... So there they alyted and tyed there horsys unto sondry treis; and Sir Launcelot layde hym downe undir this appyll tre, and his helmet undir his hede. (152)

Queste occorrenze dei singoli alberi non vanno tuttavia a comporre uno scenario delineato e ordinato: sono episodi sporadici, staccati e privi di una coerenza complessiva. Il melo sotto al quale si addormenta Launcelot, il sicomoro di Bewmaynes, le querce di Trystram e di Launcelot sono elementi che emergono volta per volta dallo sfondo nel quale si svolge la narrazione, dalla foresta indefinita e descrittivamente sfumata, ma che allo stesso tempo non sono visibili nella foresta presa nella sua interezza. La foresta di *Le Morte Darthur* è una foresta di carta, fatta di alberi della tradizione letteraria e non locale, un luogo indefinito, non realistico, certamente non ispirato alle foreste inglesi dell'epoca di Malory. E proprio in questa indefinitezza ontologica risiede il suo valore nell'economia del testo: è uno spazio selvaggio e illimitato, fitto di cavalieri, damigelle ed animali, elementi che si alternano nell'apparire improvvisamente nel corso della narrazione principale, col fine di minacciare l'ordine e la pace stabiliti dal re, mettendo conseguentemente alla prova il valore dei cavalieri, paladini e difensori di quest'ordine.

5.1.3 *TOPOI*³⁰³ NELLA FORESTA DI MALORY

L'obiettivo di questa tesi è di evidenziare, all'interno di *Le Morte Darthur*, la presenza dei *topoi* tradizionali relativi all'ambiente della foresta, nonché di esplorare come quest'ultima si evolva nel corso dell'opera proprio attraverso lo sviluppo di essi. Parallelamente, intendo confrontare il modo in cui Malory sviluppa i singoli *topos* con gli episodi letterari analizzati nei capitoli 2, 3 e 4. In particolare, i quattro *topoi* principali che analizzerò nei successivi capitoli sono:

- la contrapposizione della foresta alla città\corte;
- la foresta come luogo di caccia (intesa sia come attività venatoria, che come scontro col mostro\essere sovrannaturale);
- la regressione degli uomini civilizzati all'interno dell'ambiente della foresta, nonché la doppia natura (civilizzata e selvaggia) di alcuni personaggi maloriani;
- la foresta che, da luogo del paganesimo e del caos, quindi da ordinare e portare all'interno della sfera civilizzata, diviene luogo del misticismo religioso.

Sebbene il ruolo della foresta nell'opera di Malory non sia stato studiato a fondo dai critici, alcuni studiosi hanno già analizzato questo aspetto del libro, su tutti Muriel Whitaker e Corinne Saunders. L'opera di quest'ultima, in particolare, è stata uno spunto decisivo per lo sviluppo di questa tesi, nella quale ho tuttavia ritenuto opportuno affrontare la trattazione dell'argomento in maniera diversa. Nel suo *The Forest of Medieval Romance*, datato 1992, Saunders fornisce inizialmente un *background* di letteratura antica al motivo letterario della foresta, dalla Bibbia sino ai *Roman d'Antiquité*, per poi dedicare gran parte dell'opera alla foresta nel romanzo medievale, soprattutto nel Ciclo bretone. Il settimo capitolo è dedicato alle foreste di Logres (nome con cui veniva indicato il regno di Artù) nella *Morte Darthur* di Malory; attraverso l'analisi di vari episodi, Saunders individua un'evoluzione della foresta all'interno dell'opera:

³⁰³Utilizzo il termine *topos* rifacendomi all'opera di Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, in italiano *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, traduzione a cura di R. Antonelli, Firenze; La Nuova Italia, 1992. Curtius identifica i *topoi* come elementi tradizionali che ricorrono nel corso della storia della letteratura, prestandosi a sviluppi e modifiche nel corso del tempo.

Over the course of the Morte, Malory's presentation of the forest moves from historical to legendary and back again, reflecting the rise and fall of Logres itself.³⁰⁴

Lo studio minuzioso dei vari episodi permette all'autrice di tracciare un parallelo tra lo sviluppo del regno di re Artù e le diverse tipologie di foresta nelle quali sono ambientate le avventure dei cavalieri:

This narrowing of the forest, from the vast open world of adventure gained by Arthur's kingship, to the silent, enclosed hermitage, strikingly reflects the tragic movement of the Morte Darthur.³⁰⁵

L'analisi fatta da Saunders è il punto di partenza della mia trattazione: riprenderò largamente alcune sue interpretazioni nel corso della mia tesi, nella quale seguo il suo medesimo metodo di indagine. Ritengo tuttavia che il lavoro da lei compiuto sia parziale, non prendendo in considerazione vari episodi e aspetti della foresta a mio avviso cruciali nell'evoluzione dell'opera: cercherò quindi di dimostrare come i quattro *topoi* precedentemente elencati costituiscano la struttura fondamentale attraverso la quale si dipana l'evoluzione della foresta nel corso dell'opera.

Nei paragrafi di questo quinto capitolo analizzerò come, attraverso le varie declinazioni di questi motivi letterari, la foresta di Malory segua l'evoluzione del regno di Artù. Credo però sia individuabile una traiettoria evolutiva diversa rispetto a quella rilevata da Saunders, un percorso differente le cui tappe sono fondamentalmente tre: inizialmente una foresta caotica e primitiva; nel corso dell'opera una foresta esplorata e progressivamente civilizzata; nelle ultime sezioni una foresta religiosa e ascetica. Quella che nei primi libri, in particolare nel primo, si presenta come una foresta selvaggia e oscura, rispecchiando lo stato politico della Britannia pre-arturiana, viene riportata progressivamente all'ordine dall'instancabile opera dei cavalieri di Artù: questi, alla ricerca dell'*aventure* e delle *quest* che permettono di raggiungere la gloria personale e di impreziosire il loro rango di cavalieri³⁰⁶, esportano l'ordine e la civiltà dalla corte di Camelot al mondo selvaggio che la circonda. In questa parte dell'opera, ossia la parte centrale e più consistente, incontriamo buona parte degli episodi ricollegabili ai *topoi* precedentemente citati. Gli elementi pagani, magici e

304Saunders, p. 163.

305Saunders, p. 185.

306Il ruolo del codice cortese all'interno di Malory è un argomento molto più trattato rispetto al ruolo della foresta: tra le molte opere che se ne occupano, consiglio la lettura del secondo capitolo del testo di Whitaker.

più in generale ribelli³⁰⁷ che popolano la foresta vengono continuamente affrontati, e solitamente sconfitti, dai cavalieri di Artù. Ma nelle ultime pagine dell'opera, dopo la guerra fratricida tra i cavalieri di Camelot, e dopo la morte di Artù, la foresta assume una terza valenza, fortemente religiosa: tutti i cavalieri della corte, a partire da Lancillotto, abbandonano le proprie spade e le proprie armature, per convertirsi ad una vita da eremiti; la stessa Ginevra, sposa di Artù, amante di Lancillotto e causa diretta della guerra tra i cavalieri della Tavola Rotonda, si ritira in un convento tra i boschi convertendosi al monachesimo. La foresta, ormai priva di elementi pagani e magici, è pronta ad accogliere quei cavalieri che in essa hanno a lungo viaggiato, combattuto e penato: è divenuta un luogo religioso, del silenzio e del ritiro spirituale. Tornati ai loro paesi d'origine, alcuni di essi si uniranno successivamente alle spedizioni dei Crociati in Terra Santa³⁰⁸; la foresta, inizialmente luogo oscuro, diviene in conclusione un luogo consacrato a Dio, un luogo non più disordinato e caotico, ma ordinato e disciplinato, adatto ad accogliere con armonia gli eremiti cristiani, non più cavalieri al servizio di re Artù, ma monaci al servizio di Dio.

307La corte di Camelot, oltre al potere politico, rappresenta anche l'autorità religiosa cristiana, in quanto i cavalieri combattono non solo per il re, ma anche per Dio.

308Malory, p. 697.

5.2 LA CONTRAPPOSIZIONE TRA LA CORTE DI ARTÙ E LA FORESTA

Uno dei motivi che caratterizzano la foresta nel corso dell'opera è la sua contrapposizione alla corte di re Artù. Nel corso del secondo e del quarto capitolo di questa tesi ho analizzato, tra gli altri, i casi di Gilgamesh, Romolo e Beowulf. Questi tre personaggi rappresentano dei prototipi del re combattente che, sfidando le forze della natura, impone la civiltà nel mondo del selvaggio. All'interno dell'opera di Malory possiamo riscontrare la stessa tipologia di scontro: il re e i suoi cavalieri si avventurano al di fuori del castello di Camelot, nelle sterminate foreste del regno, per affrontare i nemici che in esse si nascondono e che rappresentano un potenziale pericolo per la civiltà. In questo secondo paragrafo analizzerò vari episodi tratti da *Le Morte Darthur* che presentano questa tipologia di scontro, concentrandomi sull'evoluzione del rapporto tra la corte e la foresta e sull'obiettivo civilizzatore postosi dal re e dai suoi cavalieri.

5.2.1 IL RUOLO DELLA FORESTA NELLA GUERRA TRA ARTÙ E I RE RIBELLI

Come già precedentemente detto, la foresta che Malory ci presenta nel corso della prima sezione della sua opera è geograficamente realistica, con riferimenti precisi ai luoghi cui l'autore si riferisce. Il contesto in cui questa foresta viene descritta è quello dello scontro tra il neo-nominato re Artù e i re ribelli, che dopo la morte di Uther Pendragon, padre biologico di Artù e ultimo re di Britannia, hanno acquisito una certa indipendenza nei loro rispettivi territori, e si rifiutano di inginocchiarsi di fronte al nuovo sovrano, troppo giovane e di origini apparentemente modeste:

But the kynges wolde none receyve, but rebuked the messagers shamefully and said they had no joye to receyve no yeftes of a berdles boye that was come of lowe blood, and sente hym word they wold none of his yeftes, but that they were come to gyve hym yeftes "with hard swerdys betwixt the neck and the sholders!". And therefore they came thyder, so they tolde to the messagers playnly, for it was great shame to all them to see suche a boye to have a rule of soo noble a reaume as this land was. (12)

Nelle parole con cui i re ribelli rifiutano l'invito di Artù si intravede il sistema contro il quale il giovane re si andrà a scontrare. Il regno è diviso, manca un'autorità centrale che possa riportare all'ordine quello che appare come uno scenario politicamente frammentato. Quando avviene il primo scontro tra le due fazioni, si chiarifica anche il ruolo giocato dalla foresta in questa

frammentarietà. Merlino, consigliere di Artù, il cui ruolo analizzerò più avanti nel corso di questa tesi, trova dei preziosi alleati negli eserciti dei re gallici Ban e Bors, e utilizza la foresta di Bedgrayne come nascondiglio strategico per le forze alleate:

And thorrow the wytte of Merlion, he ledde the oste northwarde the pryveyst wey that coude be thought, unto the forest Bedgrayne, and there in a valey lodged hem secretely... So Merlion tolde them how ten thousande were in the forest of Bedgrayne, well armed at all poyntis. (18)

In questa prima sezione, unica parte del testo in cui la foresta è più simile ai paesaggi epici della *Chanson de Roland* che a quelli tradizionali del *romance*³⁰⁹, lo scenario in cui Artù e le sue forze militari si accingono a combattere comincia a prendere forma: attorno alle fortezze in cui alloggiano i re britannici, si estendono foreste selvagge talmente impenetrabili da potervi nascondere degli interi eserciti. La frammentarietà del regno non può non avere tra le sue concause la conformazione del territorio: i vari re elencati nel corso della prima sezione hanno tutti il loro rifugio all'interno di un castello, separato dagli altri da estese foreste. La mancanza di un vero centro di potere permette il proliferare di piccoli regni locali, i quali inesorabilmente finiscono per scontrarsi tra di loro a causa dell'assenza di un'autorità superiore che riporti l'ordine in Britannia dopo la morte di Uther Pendragon:

Thenne stood the reame in grete jeopardy long whyle, for every lord that was myghty of men maade hym stronge, and many wende to have ben kyng. (7)³¹⁰

In questo scenario comincia l'avventura di Artù: il suo obiettivo, nel corso dell'opera, sarà di riportare l'ordine in un regno diviso, nel quale le piccole forze locali hanno assunto potere e si rifiutano di obbedire all'autorità centrale. La foresta, spazio immenso nel quale sorgono isolate fortezze, si rivelerà, nel corso delle avventure narrate da Malory, un luogo caotico, oscuro, perfetto specchio dell'assenza di ordine nel regno, che Artù e i suoi cavalieri cercheranno di riportare all'obbedienza e al riconoscimento dell'autorità del re.

309Saunders, p. 164.

310Nella nota al testo Shepherd fa notare come questa frase non sia presente nella fonte di Malory (la prosa francese *Suite de Merlin*, contenuta nel *Ciclo in Vulgata*), e possa quindi essere interpretata come un riferimento indiretto da parte dell'autore alla Guerra delle Due Rose (1455-1485), che insanguinava l'Inghilterra ai tempi della scrittura de *Le Morte Darthur*.

5.2.2 IL RACCONTO DI BALYN E BALAN: UNA FORESTA INDOMABILE

Nella *Tale of Balyn and Balan* troviamo il modello del cavaliere che esce dalla corte per avventurarsi nella foresta. Il protagonista principale della seconda sezione dell'opera è Balyn: attraverso l'analisi delle avventure vissute da questo cavaliere, contro il quale il fato si accanisce impedendogli di svolgere il suo ruolo di esportatore di civiltà, intendo evidenziare come Malory costruisca un'esemplare immagine della pericolosità della foresta, delle mille insidie che essa nasconde e della cieca obbedienza al codice cavalleresco che porta i paladini di Artù, a partire dallo stesso Balyn, ad avventurarsi in questo ambiente per dimostrare il proprio valore e la propria fedeltà al re e alla sua causa.

Than hit befelle so that tyme there was a poore knyght with Kyng Arthure that had bene presonere with hym half a yere for sleying of a knyght which was cosyne unto Kyng Arthure. And the name of thys knyght was called Balyne, and by good meanys of the barownes he was delyverde out of preson, for he was a good man named of his body, and he was borne in Northehumbirlonde. (41)

Balyn è quindi inizialmente un cavaliere sventurato, imprigionato da Artù per il delitto di un cugino del re, il quale viene liberato in contemporanea con l'arrivo alla corte di una damigella, che si presenta come messaggera di Lady Lyle of Avilion e rivela di portare al proprio fianco una spada, la quale potrà essere estratta solamente da un cavaliere puro e privo di fellonia:

“Thys swerde that I am gurte withall doth me grete sorow and comberaunce, for I may nat be delyverde of thys swerde but by a knyght, and he muste be a passynge good man of hys hondys and of hys dedis, and withoute velony other trechory, and withoute treson.” (40)

L'ingresso in scena della damigella, che proviene dal mondo esterno alla corte e si presenta al re ed ai suoi cavalieri con una prova di cavalleria da compiere, rappresenta il primo ingresso delle forze esterne nel castello di Artù. Nel corso dell'opera vari elementi estranei alla corte si presentano di fronte al re, e il loro arrivo funge spesso da motore della narrazione: presentandosi al re e ai suoi cavalieri con delle prove da compiere, con delle ingiustizie da vendicare o con dei misteri da risolvere, questi personaggi rappresentano il disordine del mondo esterno alla corte arturiana. La foresta, dalla quale essi provengono o attraverso la quale viaggiano per raggiungere Camelot, attira i cavalieri della corte di Artù: essi accettano le prove che vengono loro proposte, al fine di mostrare il

proprio valore e con lo scopo di esportare il codice cavalleresco, sinonimo di civiltà, nel mondo selvaggio.

Molti cavalieri provano a misurarsi con la prova presentata dalla damigella, ma solamente Balyn, inizialmente malvisto dagli altri cavalieri e dalla stessa damigella per il suo abbigliamento povero e tutt'altro che adatto ad un cavaliere della corte del re, riesce nell'impresa:

Than Balyne toke the swerde by the gurdyll and shethe, and drew hit oute easyly; and whan he loked on the swerde hit pleased hym muche. Than had the Kynge and all the barownes grete mervayle that Balyne had done that aventure. Many knyghtes had grete despise at hym. (42)

Inizialmente la vicenda di Balyn sembra quindi inserirsi su binari positivi, richiamando, attraverso l'immagine dell'estrazione della spada da parte di un personaggio apparentemente sfavorito, il ben più celebre episodio della "sword in the stone" (8-9) che porta alla proclamazione di re Artù. Ma dalla scena successiva lo scenario cambia, Balyn si rifiuta di restituire la spada alla damigella, la quale preannuncia un destino sventurato per il cavaliere:

"Well," seyde the damesell, "ye ar nat wyse to kepe the swerde fro me, for ye shall sle with that swerde the beste frende that ye have, and the man that ye moste love in the worlde, and that swerde shall be youre destruccion." "I shall take the aventure," seyde Balyn, "that God woll ordayne for me". (42)

Il gesto inatteso da parte di Balyn, e la nefasta profezia della damigella, gettano un'ombra negativa sulle avventure cui andrà incontro il cavaliere: da questo momento in poi, il destino gioca contro Balyn, il quale, da parte sua, non esita nemmeno per un attimo nell'accettare l'*aventure* che gli si presenta. Il cavaliere, il quale aveva già preso la decisione di partire in cerca di avventure, viene esiliato dalla corte di Artù dopo aver tagliato la testa alla Donna del Lago³¹¹:

"Therefore, withdraw you oute of my courte in all the haste that ye may." Than Balyn toke up the hede of the lady and bare hit with hym to hys ostry, and there mette with hys squyre, that was sory he had displeased Kynge Arthure; and so they rode forthe oute of towne. (44)

Balyn è quindi costretto ad uscire dalla corte ed avventurarsi nella foresta: quella che avrebbe dovuto inizialmente essere una ricerca di *aventure* mossa dalla volontà del cavaliere di accrescere il proprio valore, diviene invece un vagabondaggio privo di meta. Una volta esiliato dalla corte,

311La *Lady of the Lake* è il personaggio che consegna la magica spada Excalibur ad Artù. Tornata alla corte del re per chiedere la restituzione del favore fatto al re (la Donna del Lago chiede al re la testa di Balyn o in alternativa la testa della damigella, entrambi colpevoli di aver causato la morte, rispettivamente, del fratello e del padre), la donna troverà invece la morte per mano di Balyn. Vd. Malory, pp. 37 e 43.

quindi ripudiato dal sovrano e spogliato del proprio ruolo di portatore di civiltà, il cavaliere perde la propria dignità: nel caso di Balyn, in seguito alla nefasta profezia della damigella, il fato si scaglia contro il cavaliere, impedendo alle sue nobili gesta di portare ordine all'interno della foresta e onore a lui stesso. Nonostante Balyn rimanga fedele al codice della cavalleria, le sue gesta valorose diventano inesorabilmente portatrici di disgrazie: nella foresta viene raggiunto da Launceor, cavaliere irlandese che affronta e sconfigge “within a litill space on a mowntayne” (45), causandone però la morte. Il dramma si aggrava quando una damigella (Lady Columbe) sopraggiunge sul luogo del duello, e, disperandosi per l'uccisione di Launceor, suo amante, si dà la morte gettandosi sulla spada del cavaliere (45-46).

Balyn non si dà per vinto, dopo aver compianto la morte dei due, si lancia in una nuova avventura, e incontra il fratello Balan all'interno di una *fayre foreste*:

And so for sorow he myght no lenger beholde them, but turned hys horse and loked towarde a fayre foreste. And than was he ware by hys armys that there com rydyng his brothir Balan. And whan they were mette they put of hyr helmis and kyssed togydirs and wepte for joy and pité. (46)

Questo passaggio rappresenta un cambiamento dell'ambientazione: si passa dalla scena tragica della doppia morte a quella dell'incontro dei due fratelli. Malory descrive la foresta in cui i due si incontrano come *fayre foreste*, e l'espressione, spesso ricorrente nel corso dell'opera, evoca uno scenario sereno, completamente diverso dall'atmosfera generale della storia. Questa atmosfera di serenità è tuttavia effimera, e la spirale negativa che trascina Balyn verso l'esito nefasto della sua vicenda riprende con una nuova profezia, questa volta da parte di Merlino:

“Me repentis hit,” seyde Merlion. “Because of the dethe of that lady, thou shalt stryke a stroke most dolerous that ever man stroke, excepte the stroke of Our Lorde Jesu Cryste, for thous shalt hurte the trewyst knyght and the man of moste worship that now lyvith.” (48)

La profezia di Merlino segna un ennesimo punto di non-ritorno per Balyn, per il quale l'*aventure* nella foresta ha ormai assunto i connotati di un tragico scontro col proprio destino. La sua stessa identità ormai è cambiata: quando il re del Galles del Nord, Royns, catturato da Balyn e dal fratello Balan e mandato alla corte di Artù per rendere omaggio al legittimo re, viene interrogato su chi lo abbia mandato a corte, egli risponde:

“Syr,” seyde he, “the Knyght with the Two Swerdis and hys brothir, which ar two mervayles knyghtes of prouesse.” (49)

L'identità del “Knyght with the Two Swerdis” viene rivelata ad Artù da Merlino, consigliere del re, ma ciò non toglie che la figura di Balyn si sia ormai sdoppiata: da una parte vi è Balyn, il cavaliere esiliato dalla corte, che attraverso le sue gesta cerca di riguadagnarsi l'accesso a Camelot; dall'altra parte vi è il Cavaliere delle Due Spade, un nome certamente non casuale, in quanto ricorda la macchia che Balyn è costretto a portarsi addosso nel suo peregrinare, la causa stessa del suo esilio. È il Cavaliere delle Due Spade che, ormai esiliato dalla corte, si trova in balia delle forze della foresta; nonostante il codice cavalleresco guidi le gesta di Balyn, il quale cerca di portare ordine nel caos del mondo esterno, egli viene trascinato sempre più a fondo dal destino, che ad ogni sua azione compiuta a fin di bene contrappone una reazione che porta ad un peggioramento. Ecco quindi che la cattura di Royns comporta la reazione di Nero, fratello del re del Nord Galles, che dichiara guerra ad Artù. La sconfitta patita da Nero, grazie all'intervento di Balyn e Balan, è seguita da un altro attacco, da parte di re Lot, che cerca di approfittare della debolezza dell'esercito di Artù; re Lot paga con la vita il suo tentativo di ribellione, in quanto viene ucciso da re Pellynore, ed il figlio di Lot, Gawain, giura vendetta contro Pellynore. I tentativi di Balyn di portare ordine nel dominio del re danno quindi inizio ad un effetto-domino di sventure, comportando ulteriore scompiglio nel già movimentato regno di Britannia.

Esemplare in questo senso è l'avventura di Balyn alla ricerca di Garlonde, il cavaliere invisibile: su richiesta di Artù, Balyn si avventura nella foresta alla ricerca di un cavaliere dolente. Il cavaliere viene rintracciato da Balyn, che lo convince a seguirlo fino all'accampamento di Artù promettendogli protezione; ormai giunti nei pressi del padiglione del re, accade l'imponderabile:

And as they were evyn before Arthurs pavilion, there com one invisible, and smote the knyght that wente with Balyn thorowoute the body with a spere. (53)

Balyn, per vendicare il cavaliere ucciso, si lancia alla ricerca del cavaliere invisibile, il quale nel frattempo uccide un altro compagno di Balyn, Peryne de Mounte Belyarde, al quale il cavaliere esiliato aveva promesso protezione. L'onore di Balyn è ovviamente ferito dalla doppia uccisione

commessa dal cavaliere invisibile, Garlonde, in quanto non è stato in grado di garantire la protezione promessa ai due cavalieri: dopo aver superato ulteriori prove, Balyn riesce finalmente a rintracciare Garlonde, presso il castello di re Pellam, il quale sta tenendo una festa:

But Balyne was well receyved and brought unto a chambir, and unarmed hym. And there was brought hym robis to his pleasure...

So aftir this Balyne asked a knyght and seyde, “Ys there nat a knyght in thys courte which hys name is Garlonde?” “Yes sir, yondir he goth, the knyght with the blacke face”...

And therewith thys Garlonde aspyed that Balyn vysaged hym, so he com and slapped hym on the face with the backe of hys honde... (55)

Apertamente sfidato da Garlonde, Balyn reagisce e uccide il cavaliere, compiendo la sua missione. Così facendo contravviene però alle regole dell'ospitalità, causando l'ira di re Pellam e dei suoi cavalieri: Garlonde è infatti il fratello di Pellam, il quale si confronta in duello con Balyn e spezza la sua spada. Balyn, nel disperato tentativo di procurarsi un'arma, corre attraverso le stanze del castello :

And at the last he enterde into a chambir which was mervaylously dyght and ryche, and a bedde arayed with cloth of golde, the rychiste that myght be, and one lyyng therein. And thereby stode a table of clene golde; and uppon the table stode a mervaylous spere strangely wrought. (56)

Sta per avverarsi la nefasta profezia di Merlino: Balyn impugna la lancia e trafigge Pellam, scoccando così il *Dolorouse Stroke* e causando il crollo di tutto il castello, nonché la devastazione di tutte le terre del regno di Pellam. Malory spiega quindi che la lancia impugnata da Balyn è quella con cui il legionario Longino trafisse il fianco di Gesù Cristo sulla croce. Quanto accade a Balyn nel corso di questa avventura è paradigmatico nello spiegare l'avversità del fato nei suoi confronti: nel corso di una *quest* perseguita con intenti nobili, Balyn si ritrova nel mezzo di una spirale discendente in cui tutte le sue azioni a fin di bene comportano conseguenze negative, fino addirittura a rievocare l'azione più grave che mai sia stata compiuta da un essere umano, ossia la crocefissione di Gesù Cristo.

Salvato dalle rovine del castello di Pellam grazie all'intervento di Merlino, Balyn ricomincia il suo pellegrinaggio attraverso la foresta:

And at the last he com into a fayre foreyst in a valey, and was ware of a towure; and there besyde he mette

with a grete horse tyed to a tree, and besyde there sate a fayre knyght on the grounde, and made grete mournynge. (57)

Il cavaliere addolorato ai piedi dell'albero è un motivo ricorrente non solo all'interno de *Le Morte Darthur*, ma in tutta la letteratura cavalleresca: l'albero isolato, a cui è legato il cavallo, si caratterizza come un *locus amoenus* riservato al lutto, dove il cavaliere può cercare momentaneo riposo dall'*aventure* e piangere la dipartita dei suoi compagni o dell'amata. In questo caso il cavaliere, Garnysh of the Mownte, piange il mancato arrivo dell'amata, la figlia del duca Harmel, all'appuntamento amoroso stabilito: Balyn promette di aiutare Garnysh a trovare la damigella, ma ancora una volta le sue intenzioni positive porteranno a conseguenze infauste.

Thenne Balyn loked into a fayr lital gardyn, and under a laurel tre he sawe her lye upon a quylt of grene samyte, and a knyght in her armes, fast halsynge eyther other, and under their hedes grasse and herbes. (58)

La damigella attesa da Garnysh viene scovata da Balyn in un luogo tradizionalmente riservato agli incontri amorosi, il giardino, sotto un albero di alloro: anche l'alloro, come il già citato sicomoro, è un albero non presente nelle foreste della Britannia ai tempi di Malory. Tuttavia la sua tradizione letteraria è lunga ed era certamente nota a Malory: dal mito di Dafne, ninfa trasformata in un albero d'alloro da Gea, dea della terra, per permetterle di sfuggire alle attenzioni amorose di Apollo³¹², passando per l'etimologia di Laura, donna amata da Francesco Petrarca nel *Canzoniere*³¹³, nome derivante proprio dal *laurus* in cui venne trasformata Dafne, sino all'anonimo poemetto allegorico *The Floure and the Leafe*³¹⁴, composto proprio negli anni in cui Malory scriveva la sua opera, in cui vari cavalieri e varie damigelle si ritrovano e danzano all'ombra di un laureto. Balyn, scoperto il tradimento, ne mette al corrente Garnysh, il quale si vendica uccidendo i due amanti, ma poi si pente del proprio gesto e commette suicidio davanti agli occhi dell'impotente cavaliere:

“Allas,” said Garnysshe, “now is my sorou doubel, that I may not endure, now have I slayne that I moost loved in al my lyf!” And therwith, sodenly, he roofe hymself on his own swer unto the hyltys. When Balyn sawe that, he dressid hym thensward, lest folke wold say he had slayne them, and so he rode forth. (58)

Per l'ennesima volta il tentativo di Balyn di risolvere un'ingiustizia si trasforma in una tragedia, e

312Ovidio, *Metamorphoseon Libri*, I, 452-567.

313Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano: Mondadori, 2004.

314*The Floure and the Leafe and The Assembly of Ladies*, a cura di D. Pearsall, Manchester: Manchester University Press, 1980.

l'intervento del cavaliere porta ad un peggioramento della situazione, invece che ad un suo miglioramento. Balyn, che ormai percepisce l'esito sventurato a cui lo porterà il suo peregrinare, si è rassegnato al suo destino di vagabondaggio nella foresta, al punto che già nel presentarsi a Garnysse si definisce "Balyne le Saveage" (57), ossia Balyn il Selvaggio, il cavaliere della selva. Prima Balyn, poi il Cavaliere delle due Spade, infine il Selvaggio: la trasformazione del cavaliere e la sua presa di coscienza del destino che lo aspetta vanno di pari passo con la definizione del suo nome, che gli ricorda prima la causa del suo esilio da Camelot, e poi la condizione stessa di esiliato, che lo caratterizzerà fino alla fine dei suoi giorni.

L'ultima avventura di Balyn, che lo condurrà alla morte, è preannunciata da due presagi negativi: una croce riportante la frase "It is for no knyght alone to ryde toward this castel" (58) e un vecchio che, dopo averlo messo al corrente del pericolo cui sta andando incontro, sparisce misteriosamente, rivelandosi come un essere sovranaturale:

"Balyn le Sauvage, thow passyst thy bandes to come this waye; therfor torne ageyne, and it will availle the", and he vanysshed away anone. (58)

A questo punto anche per Balyn è chiaro il significato di ciò cui ha assistito, e quanto sente il suono di un corno in lontananza, segnale della cattura di un animale cacciato, non impiega molto ad intuire di essere lui la preda:

And soo he herd an horne blowe, as it had ben the dethe of a best. "That blast," sayd Balyn, "is blowen for me, for I am the pryse, and yet I am not dede." (58)

Entrato comunque nel castello da cui la croce lo invitava a tenersi a distanza, Balyn viene accolto da damigelle e gentiluomini, che lo trattano molto cortesemente. La signora del castello lo invita a giostrare con un cavaliere, come è costume per tutti i cavalieri che entrano nel castello. Balyn accetta, pur conscio del destino a cui sta andando incontro, e nel percorso che lo porta alla giostra accetta di lasciare il suo scudo, sul quale sono impresse le sue insegne che ne permettono il riconoscimento da parte degli altri cavalieri, per portarne uno più grande ed adatto allo scontro. Questo cambio di scudo simboleggia la definitiva perdita d'identità da parte di Balyn, che si rende irriconoscibile agli altri cavalieri della corte di Artù, implicitamente rinnegando la sua missione di

portatore di civiltà e accettando ciò che il destino sta preparando per lui ormai dall'inizio del suo esilio: lo scudo è l'ultimo frammento dell'identità originale di Balyn, quella che il cavaliere è andato via via perdendo nel corso della narrazione, a partire dall'estrazione della spada dal fodero della damigella. Il lettore viene informato che il cavaliere col quale Balyn si accinge a giostrare è il fratello Balan, il quale, pur sospettando l'identità del cavaliere col quale sta per scontrarsi, non lo riconosce per via del diverso scudo:

Thenne afore hym he sawe come rydinge oute of a castel a knyght, and his hors trapped all reed, and hymself in the same colour. Whan thys knyght in the reed beheld Balyn, hym thought it shold be his broder Balyn bycause of his two swerdys, but bycause he knewe not his sheld he demed it was not he. (59)

Il mancato riconoscimento di Balyn da parte di Balan (e viceversa, in quanto il fratello minore è bardato di rosso) preannuncia uno scontro fratricida che non può non richiamare quelli, ben più celebri, tra Caino e Abele e tra Romolo e Remo: tuttavia, mentre queste due coppie si scontrano volontariamente, e dal loro scontro avranno inizio, rispettivamente, la storia dell'umanità e la più grande civiltà del mondo antico, Balyn e Balan si affrontano senza scopo, seguendo le regole di un codice cavalleresco che mai come in questa sezione del testo risulta insensato agli occhi del lettore contemporaneo. La foresta nella quale i due cavalieri hanno vagato, seguendo due percorsi probabilmente paralleli, li ha trasformati al punto da renderli irriconoscibili uno agli occhi dell'altro: Malory narra il percorso seguito da Balyn, ma la situazione in cui ritroviamo Balan ci fa presupporre che anche il suo percorso lo abbia progressivamente trasformato in un cavaliere *saveage*.

Lo scontro tra i due cavalieri è terribile, tra i più violenti del testo: guidati da una furia cieca e apparentemente ingiustificata, Balyn e Balan si massacrano a vicenda, coprendo di sangue il terreno sul quale combattono. Solo quando il duello sta ormai volgendo al termine, e per entrambi i cavalieri le ferite sono ormai mortali, avviene la tragica rivelazione delle rispettive identità:

Atte last Balan, the yonger broder, withdrewe hym a lytel and leid hym doune. Thenne sayd Balyn le Saveage, "What knyght arte thou? For or now I found never no knyght that matched me." "My name is," said he, "Balan, broder unto the good knyght Balyn." "Allas! Sayd Balyn, "that ever I shold see this day," and therwith he felle backward in a swoone. Thenne Balan yede on al four feet and handes, and put of the helme of his broder, and myght not knowe hym by the vysage, it was so ful hewen and bledde; but whan he awoke he sayd, "O, Balan, my broder, thou hast slayne me, and I the, wherfore alle the wyde world shalle speke of us bothe."

“Allas!” sayd Balan, “that ever I sawe this day, that thorow myshap I myght not knowe yow, for I aspyed wel your two swerdys, but bycause ye had another shild I demed ye had ben another knyght!”. (60)

Lo struggente riconoscimento tra i due fratelli in punto di morte riconduce la narrazione fuori dall'atmosfera estraniante e vagamente soprannaturale in cui si sono svolte le avventure di Balyn: al termine della spirale negativa vissuta dal cavaliere, riappare uno scenario di serenità, in una foresta nella quale improvvisamente si apre uno squarcio di luce e speranza con l'arrivo della *Lady of the Toure* che aveva invitato Balyn a giostrare. I due fratelli, spirati a poche ore di distanza uno dall'altro, ottengono la sepoltura nel medesimo luogo, e con l'arrivo di Merlino anche la loro sorte apparentemente insensata assume un ruolo nella futura evoluzione del regno di Artù:

In the morne cam Merlyn and lete wryte Balyns name on the tombe with letters of gold, that HERE LYETH BALYN LE SAUVAGE THAT WAS THE KNYGHT OF THE TWO SWERDES AND HE THAT SMOTE THE DOLOROUS STROKE... And anone after Balyn was dede, Merlyn toke his swerd and toke of the pomel and set on another pomel... “Thys ys the cause,” seyde Merlion: “There shall nevr man handyll thys swerde but the beste knyght of the worlde, and that shall be Sir Launcelot, othir ellis Galahad, hys sonne. And Launcelot with thys swerde shall sle the man in the worlde that he lovith beste, that shall be Sir Gawayne.” (61)

Anche dopo la morte le sventure di Balyn si ripercuoteranno con esiti negativi sulla sorte degli altri cavalieri della corte del re: il “peccato originale” compiuto da Balyn, ossia il *Dolorouse Stroke*, compromette non solo la sua esistenza, ma anche le gesta che verranno compiute dal cavaliere che entrerà in possesso della sua spada.

In definitiva, la *Tale of Balyn and Balan* è un esempio di come avvenga lo scontro tra le forze della corte e quella della foresta: Balyn si trova costantemente ad affrontare prove e pericoli una volta avventuratosi nel mondo selvaggio, ed agisce seguendo le regole del codice cortese, le quali però non sempre comportano un risolvimento del problema. Nel caso di Balyn, i suoi tentativi di portare ordine nel fitto caos della selva sono già compromessi all'origine, a causa di una forza inspiegabile e soprannaturale, difficile da interpretare per il lettore. Che le gesta di Balyn siano destinate al fallimento è chiaro sin dall'inizio del suo pellegrinaggio: i molteplici avvertimenti che lo diffidano dal proseguire nel suo cammino sono sempre rivolti da personaggi misteriosi, spesso estranei alla narrazione principale o caratterizzati da una sfumatura magica (è il caso di Merlino, ma anche del vecchio misterioso di pagina 58 e dalla croce che invita a non proseguire verso il

castello). Rimane da chiarire se, all'interno della foresta, la forza sovranaturale che si oppone ai tentativi di Balyn sia di natura divina o di natura magica: nel corso de *Le Morte Darthur* si svolge una progressiva de-paganizzazione della foresta, in nome del Cristianesimo del quale Artù si fa portatore, quindi possiamo affermare che le resistenze incontrate da Balyn, la cui avventura si situa cronologicamente all'inizio del regno di Artù, sono manifestazioni di queste forze pagane che popolano la foresta.

Riflettendo sull'episodio del *Dolorous Stroke*, rievocante la crocefissione di Gesù Cristo (evento fondante della religione cristiana, nonché simboleggiante il peccato insito nell'umanità), possiamo affermare che Balyn impersona, sin dall'inizio del suo pellegrinaggio, la figura del cavaliere peccatore. Nel corso de *Le Morte Darthur*, appare via via più chiaro come quello commesso da Balyn sia a tutti gli effetti una rievocazione del peccato originale, che pregiudica l'intera missione colonizzatrice della corte di Artù: solamente la venuta di Galahad redimerà la terra di Britannia dalla peccaminosità, la quale è rappresentata nello stato in cui sono ridotte le terre di re Pelles, la *gaste lande*.

In questa *Tale* la foresta è un coacervo di elementi anticristiani e antiarturiani, un caos pagano nel quale la volontà nobile del cavaliere viene vanificata da forze soprannaturali che lo portano all'auto-distruzione. Certamente lo sforzo di civilizzazione della foresta tentato da Balyn ha esito negativo, e diviene il paradigma della sconfitta del cavaliere contro la foresta indomabile: nel corso del capitolo analizzerò altri episodi nei quali la civilizzazione avrà esito positivo, con cavalieri valorosi (Launcelot e Gareth su tutti) che riescono a dominare il mondo selvaggio, e rientrano infine a corte per ottenere la legittimazione e il riconoscimento del loro coraggio.

5.2.3 GAWAIN, UWAYNE E MARHAUS: ESEMPI DI *QUEST* NEGATIVE E POSITIVE

Nel IV libro Malory narra le *quest* di tre cavalieri: Gawain, Uwayne e Marhaus. Nonostante la costruzione di queste avventure non sia complessa e articolata come quelle che vedono protagonista Balyn nel II libro, ritengo utile analizzare brevemente i diversi percorsi seguiti dai tre cavalieri in questione, e il diverso esito delle loro missioni. L'intreccio comincia con l'esilio di Uwayne, figlio di Morgan le Fay, dalla corte di Artù: il re teme infatti che il cavaliere abbia partecipato al tentativo di usurpazione del trono da parte della madre. Gawain, cugino di Uwayne, non accetta la sentenza del re, e decide di unirsi a lui nel pellegrinaggio al di fuori della corte.

Le avventure dei due cavalieri cominciano con un incontro particolare, appena avventuratisi all'interno della foresta:

Than was Sir Gawayne ware, in a valey by a turette, twelve fayre damesels and two knyghtes armed on grete horses, and the damesels wente to and fro by a tre. And than was Sir Gawayne ware how there hynged a whyght shelde on that tre, and ever as the damesels com by hit they spette upon hit, and som threwe myre upon the shelde. (96)

Le dodici damigelle e i due cavalieri stanno disonorando un cavaliere che non è presente sulla scena, sputando e lanciando escrementi sul suo scudo, appeso ad un albero. Interrogati da Gawain e Uwayne, i membri della compagnia accusano il cavaliere disonorato di non rispettare le donne, e quindi di non seguire il codice cortese che dovrebbe regolamentare il suo comportamento. Viene quindi rivelata l'identità del cavaliere: si tratta di Marhaus, figlio del re di Irlanda. Uwayne e Gawain ne prendono le difese, ma è lo stesso Marhaus che, arrivato sulla scena, lava l'onta subita, sconfiggendo i due cavalieri e mettendo in fuga le dodici damigelle. Dopo aver giostrato anche con Uwayne e Gawain, ed aver riconosciuto il loro valore, Marhaus li invita a riposare presso la sua dimora. Su richiesta di Gawain, Marhaus spiega il comportamento tenuto dalla compagnia che lo ha disonorato:

“They name me wrongfully, for hit be the damesels of the turret that so name me, and other suche as they be: now shal I telle you for what cause I hate them, for they be sorsserers and inchaunters many of them, and be a knyght never so good of his body and as full of prouesse as a man may be, they woll make hym a starke cowerde, to have the bettir of hym, and this is the pryncipall cause that I hate them.” (98)

Si delineano quindi le forze in campo in questa sezione del romanzo: da una parte abbiamo i tre

cavalieri, Gawain, Uwayne e Marhaus, impegnati a far rispettare le regole della corte all'interno della foresta. Dall'altra parte troviamo una serie di personaggi, dei quali la compagnia di dodici damigelle e due cavalieri è solamente una prima manifestazione, che impersonano le insidie della foresta stessa. È lo stesso Marhaus a chiarire in quale ambiente si trovino i tre paladini:

So at the laste they com into a grete foreste that was named the contrey and foreste of Arroy, an the contrey is of stronge adventures. "In this contrey," seyde Marhaus, "cam nevir knyght syn hit was crystynde but he founde strange adventures." (99)

È una foresta che è già stata cristianizzata, e quindi rientra nei domini del regno di Camelot, ma nella quale continuano a persistere forze pagane e anticristiane; è interessante notare come Malory, caratterizzando brevissimamente la foresta come "contrey of stronge adventures" e sottolineando come "hit was crystynde", crei una implicita contrapposizione tra il selvaggio, collegato al magico, e il cristiano. Appare chiaro come, nella costruzione letteraria di Malory, la foresta sia originalmente un luogo selvaggio, dove trovano spazio la magia e i culti pagani: solo con l'avvento del regno di Artù comincia una campagna di cristianizzazione della foresta che porta ad una lotta tra le forze della cristianità e della civiltà e quelle del paganesimo e della selva.

Il gruppo che si accanisce contro lo scudo di Marhaus rappresenta perfettamente questa contrapposizione: damigelle e cavalieri, apparentemente appartenenti alla stessa fazione di Gawain ed Uwayne, disonorano un cavaliere accusandolo di aver contravvenuto alle regole del codice cortese. Solamente grazie alle parole di Marhaus veniamo a conoscenza della reale identità di queste *sorsserers* e *inchaunters*, che cercano quindi di ingannare gli stessi cavalieri di Artù: gli elementi pagani e magici non si fanno scrupoli nel contravvenire al codice cortese in quanto non lo riconoscono come proprio. Non c'è legge che regoli la foresta originale e selvaggia: l'inganno e la doppiezza non contravvengono ad alcun codice nella selva, quindi *sorsserers* e *inchaunters* non esitano a ricorrervi per opporsi alle forze di Artù.

Il successivo incontro fatto dai tre cavalieri è decisivo nell'evoluzione del libro:

And so they rode and cam into a depe valey full of stonys, and thereby they sawe a fayre streme of watir. Aboven thereby was the hede of the streme, a fayre founteyne, and three damesels syttyng thereby. And than they rode to them and ayther salewed othir. And the eldyst had a garlonde of golde aboute her hede, and she

was three score wyntir of age or more, and hir heyre was whyght undir the garlonde. The secunde damesell was of thirty wyntir of age, with a cerclet of golde aboute her hede. The thirde damesel was but fiftene yere of age, and a garlonde of floures aboute hir hede. (99)

Come rileva Whitaker, le tre damigelle fungono da elementi facilitanti la ricerca di avventure da parte dei cavalieri erranti³¹⁵. Non sono antagoniste, ma non possono neppure essere definite come personaggi positivi, in quanto il loro contributo al prosieguo della vicenda non è attivo: questa tipologia di personaggi della foresta non rientra nelle due categorie contrapposte cui si accennava nel caso della compagnia di damigelle e cavalieri. Sono le stesse damigelle, la cui differenza d'età colpisce immediatamente il lettore (hanno rispettivamente 60, 30 e 15 anni) a definire il loro ruolo:

“We be here” seyde the damesels, “for this cause: if we may see ony of arraunte knyghtes, to teche hem unto stronge aventures; and ye be three knyghtes adventures, and we be three damesels, and therefore eche one of you muste chose one of us.” (99)

Ritengo importante sottolineare l'importanza di questo passaggio, non solo perché dà il via alle tre *quest* attraverso le quali Gawain, Uwayne e Marhaus tentano di portare ordine nel caos della foresta, ma perché attraverso le parole di queste damigelle Malory esplicita un *escamotage* narrativo che torna in tutto il corso dell'opera. Spesso i cavalieri erranti trovano sul proprio cammino dei personaggi moralmente neutri, ossia non appartenenti ai due gruppi che si scontrano nel corso dell'opera, che fungono da motori della narrazione e da cause involontarie di incontri e scontri. Attraverso questi personaggi, spesso trascurabili in quanto anonimi o vagamente stilizzati, Malory costruisce il fitto intreccio de *Le Morte Darthur*.

Il prosieguo del libro vede i tre cavalieri impegnati nelle singole *quest*: Gawain, accompagnato dalla damigella più giovane, aiuta a dirimere una disputa tra un cavaliere ed un nano, entrambi innamorati di una giovane fanciulla, la quale decide di abbandonare il cavaliere e andarsene col nano: la scelta della damigella, apparentemente insensata, ci fornisce un chiaro indizio sulla natura ambigua dell'ambiente nel quale si è introdotto Gawain; un luogo nel quale una damigella preferisce un nano ad un cavaliere non può che connotarsi come ambiguo e “anormale”. Successivamente abbandonato dalla damigella per essersi rifiutato di aiutare un cavaliere in

315Whitaker, p. 60.

difficoltà, Gawain promette al cavaliere Pelleas, innamorato della crudele Ettarde, di aiutarlo nelle sue pene d'amore: ma appena incontrata *lady* Ettarde, Gawain giace con lei, tradendo la promessa fatta a Pelleas. Solo l'intervento di Nynyve evita il suicidio del disperato Pelleas: attraverso la sua magia, la damigella del Lago fa innamorare Ettarde di Pelleas. Il cavaliere rifiuta però l'amore della damigella, che lo ha maltrattato crudelmente in passato, preferendo l'amore della stessa Nynyve. La *quest* di Gawain ha quindi una sfumatura di ambiguità: le sue gesta gli valgono il disprezzo della sua damigella, che lo abbandona, e il cavaliere non esita neppure a tradire Pelleas, giacendo con Ettarde. Certamente il comportamento di Gawain all'interno della foresta non è un esempio ideale di cavalleria, al contrario di quelli tenuti da Marhaus e Uwayne. Il primo si avventura nella foresta accompagnato dalla damigella di 30 anni: accompagnato al castello del duca di Southe Marchis, nemico di Artù, Marhaus sconfigge in duello il duca e i suoi sei figli, portandoli a riconoscere l'autorità di re Artù. Dopo aver vinto una giostra con altri quaranta cavalieri, Marhaus libera le terre del conte Fergus dalla minaccia rappresentata da un gigante, uccidendolo e liberando ventiquattro cavalieri e dodici damigelle suoi prigionieri. Indubbiamente la *quest* di Marhaus ha un esito positivo: il cavaliere riesce nell'intento di portare il duca ribelle sotto il controllo di Artù, nonché di uccidere il gigante, rappresentante delle forze pagane che popolano la foresta. Uwayne, direttosi verso ovest con la damigella più anziana, vince un torneo con altri trenta cavalieri, per poi fare giustizia nei confronti della Lady of the Roch, le cui terre sono state usurpate da due cavalieri. Ucciso uno dei due usurpatori, e costretto l'altro ad arrendersi e a consegnarsi ad Artù, Uwayne ristabilisce la legittimità del controllo sulle terre, restituendole alla Lady of the Roch, e contribuendo così a mantenere l'ordine nel regno di Camelot.

Al *rendez-vous* previsto prima della separazione dei tre cavalieri, Marhaus e Uwayne vedono i loro meriti lodati dalle damigelle. Ma è quando i tre cavalieri vengono riammessi alla corte di Artù, e possono narrare le loro gesta, che il valore dei due viene ufficialmente riconosciuto dall'*establishment* di Camelot. Le *quest* di Marhaus e Uwayne si connotano come esempi positivi di

cavaliere in missione per conto di Artù: attraverso le loro gesta, i due contribuiscono ad esportare le regole della civiltà cortese nel caos della foresta, permettendo l'espansione del potere di re Artù nelle terre della paganità. Al contrario la *quest* di Gawain si connota come esempio negativo, non cavalleresco, che porta disonore al re e alla corte; mentre le gesta di Balyn hanno esito negativo non solamente per le colpe del cavaliere, ma anche per la resistenza opposta dalla foresta e dai suoi agenti, la missione di Gawain ha esito negativo esclusivamente per le scelte errate da lui compiute.

5.2.4 LA *QUEST* DI LAUNCELOT

Uno degli episodi più celebri all'interno dell'opera di Malory è quello che narra le avventure di Launcelot: tra i cavalieri più celebrati nella materia di Britannia, Launcelot è protagonista di numerosi *romance* cronologicamente precedenti a *Le Morte Darthur*³¹⁶. Ritengo che, all'interno de *Le Morte Darthur*, la *Noble Tale of Sir Launcelot du Lake* ricopra un ruolo di fondamentale importanza, soprattutto per gli scopi di questa tesi: nel corso delle sue avventure nella foresta, Launcelot incontra diversi componenti paradigmatici dell'estraneità della foresta rispetto al mondo della corte. Destreggiandosi tra elementi magici, ambiguità sessuali, cavalieri negativi ed elementi religiosi, Launcelot dimostra il suo smisurato valore, comunque già riconosciuto nella corte prima ancora dell'inizio della sua *quest*:

But in especially hit was prevyd on Sir Launcelot de Lake, for in all turnementes, justys, and dedys of armys, both for lyff and deth, he passed all other knyghtes. (151)

Launcelot è il miglior cavaliere della corte di Artù, e la sua *quest* nella foresta, alla ricerca di avventure per provare ulteriormente il suo valore già riconosciuto a corte, non può non trasformarsi in una serie di travolgenti successi che contribuiscono ad imporre l'ordine della corte arturiana sul mondo caotico e ribelle della foresta. Come rileva giustamente Saunders³¹⁷, lo scopo della *quest* di Launcelot in Malory, diversamente dalle narrazioni precedenti (a partire da quella fatta da Chrétien

316Per un confronto tra le fonti di Malory e la sua *Noble Tale of Sir Launcelot du Lake*, in particolare sulla descrizione del paesaggio e dell'ambientazione, si veda: Lambert, Mark, *Malory – Style and Vision in Le Morte Darthur*, New Haven and London: Yale University Press, 1975, pp. 78-86.

317Saunders, p. 169.

de Troyes nel *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*), non è di vincere l'amore di Ginevra, bensì di sostenere i valori della cavalleria. Di conseguenza, la foresta si apre davanti a Launcelot come uno spazio indefinito e privo di percorsi prestabiliti da seguire: ogni oggetto, ogni personaggio ed ogni situazione creatasi al suo interno possono servire il proposito del cavaliere, il quale non ha una meta e un obiettivo precisi. Come scrive Saunders:

For Launcelot the importance of setting forth into the forest on the quest lies less in the achievement of a specific object than in the delight of the action itself. The adventures of the forest define his existence and, indeed, his happiness.³¹⁸

Le avventure di Launcelot non hanno una scadenza temporale, come quelle di Gawain, Uwayne e Marhaus, né un finale già scritto dal fato, come quelle dello sventurato Balyn: nella *tale* che lo vede protagonista, il primo cavaliere di Artù può muoversi liberamente all'interno di uno spazio fitto di pericoli e tranelli, di avversari da affrontare e di prove di cavalleria da portare a termine. Il valore cavalleresco di Launcelot è garanzia, non solo per il cavaliere stesso ma anche per il lettore, che le sue vicende avranno un lieto fine.

Quando si avventura all'esterno della corte, Launcelot viene accompagnato da un altro cavaliere, Sir Lyonell, suo nipote; la presenza di Lyonell all'inizio della *quest* è importante perché, attraverso la biforcazione del percorso seguito dai due cavalieri, Malory costruisce un intreccio che gli permetterà di evidenziare ulteriormente la disparità di valore tra Launcelot e gli altri cavalieri della corte. Avventuratisi in una *depe foreste*, i due avvistano un albero di mele e decidono di riposarsi alla sua ombra:

Than Sir Lyonell aspyed a grete appyll tre that stoode by an hedge and seyde, "Sir, yondir is a fayre shadow; there may we reste us and oure horsys." "Hit is trouthe," seyde Sir Launcelot, "for this seven yere I was not so slepy as I am nowe." So there they alyted and tyed there horsys unto sondry treis; and Sir Launcelot kayde hym downe undir this appyll tre, and his helmet undir his hede. And Sir Lyonell waked whyles he slepte. (152)

Saunders rileva la somiglianza del passaggio narrato da Malory, in cui Launcelot verrà successivamente rapito da un gruppo di donne, con un altro passaggio contenuto nel poema medievale inglese *Sir Orfeo*, in cui la moglie del re Orfeo, Heurodis, viene rapita mentre dorme all'ombra di un melo. Nonostante questo poema narrativo non tratti la materia di Britannia, va

³¹⁸Saunders, p. 169.

certamente annoverato tra le fonti d'ispirazione di Malory. Il melo, o più in generale l'albero da frutto, è presente in tutta la tradizione del mito di Orfeo: nella versione classica il cantore tenta, inutilmente, di aiutare Tantalo, il quale deve subire un terribile supplizio per aver offeso gli dei. Tantalo è appeso ad un albero, del quale non può però raccogliere i frutti nonostante la fame lo torturi. L'albero di mele, o più in generale l'albero da frutto, appare comunque frequentemente nella letteratura precedente a Malory: dal ramo d'oro dell'*Eneide*, passando per *Sir Gawain and the Green Knight*, lo stesso *Sir Orfeo* e le *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer (in particolare la *tale* della *Wife of Bath*)³¹⁹. Il sonno che coglie Launcelot una volta giunto all'ombra di questo particolare albero di mele, assume immediatamente una connotazione estrema e conseguentemente sovranaturale, e risulta quindi necessaria una breve riflessione sulla natura del luogo stesso: nonostante si definisca apparentemente come *locus amoenus*, essendo caratterizzato abbastanza tradizionalmente da un melo e da una siepe, viene presto avvolto da un alone di magia. Launcelot non è mai stato così assonnato negli ultimi sette anni: lo stesso numero sette ha molteplici significati religioso-mitologici nella tradizione occidentale, e la scelta di questo numero da parte dell'autore non può non essere finalizzata all'evocazione dell'ultraterreno. Nonostante sia forse eccessivo parlarne in termini di *locus horridus*, questa sezione della foresta si pone in un territorio di confine tra l'umano e il sovranaturale, e anticipa le disavventure che seguiranno nel corso della narrazione.

I percorsi di Launcelot e Lyonell si separano quando il giovane cavaliere, durante la sua veglia sul sonno di Launcelot, vede un cavaliere forte e di bell'aspetto sconfiggere in breve tempo tre cavalieri suoi sfidanti: Lyonell sfida a sua volta il cavaliere, ma viene disarmato e sconfitto, per poi essere condotto nelle carceri del castello di quest'ultimo. Malory introduce quindi sulla scena un terzo cavaliere di Artù, sir Ector de Marys, il quale decide di abbandonare la corte per raggiungere Lyonell e Launcelot; Ector incontra un abitante della foresta, a cui chiede di essere indirizzato verso “ony adventures that bene here nyghe honde” (153). Ector, come Launcelot, è alla ricerca

319Vedi *Sir Orfeo*, in *The Middle English Breton Lays*, a cura di A. Laskaya ed E. Salisbury, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1985, pp. 15-59, nota ai versi 57-72.

dell'avventura: una volta allontanatosi dalla corte, si ritrova immerso nella stessa foresta priva di riferimenti e di percorsi prestabiliti in cui si sono avventurati Lyonell e Launcelot. Il forestiero gli indica un altro spazio topograficamente costruito come un *locus amoenus*, ma con alcune caratteristiche che lasciano presagire una connotazione diversa:

“By that maner, on the lyffte honde, there is a fayre fourde for horse to drynke off, and over that fourde there growys a fayre tre, and thereon hongyth many fayre shyldys that welded somtyme good knyghtes; and at the boole of the tre hongys a basyn of couper and latyne. And stryke uppon that basyn with the butte of thy spere three tymes, and sone aftir thou shalt hyre new tydynges, and ellys haste thou the fayreste grace that ever had knyghte this many yeres that passed thorow this foreste!” (153)

Oltre al ruscello dove abbeverare il cavallo, e all'albero all'ombra del quale riposarsi, questo luogo presenta elementi insoliti, ovvero gli scudi di molti cavalieri appesi ai rami dell'albero, e un catino di rame, che il forestiero consiglia di colpire tre volte con la punta della lancia. L'importanza del catino di rame è legata alla sua funzione di oggetto magico: è un vero e proprio richiamo per nuove avventure. Risulta interessante la comparazione fatta da Lambert tra l'episodio narrato da Malory e la fonte da lui utilizzata, il *Lancelot* del Ciclo in Vulgata:

Two changes here are especially notable. First, Malory adds and devotes a fair amount of space to the motif of striking the basin: a passage which in the French was basically a description of things becomes a description of action... Second, in a characteristic rearrangement, Malory substitutes dialogue for authorial narrative. This change makes the description itself an action.³²⁰

Questa analisi è interessante in quanto ribadisce come nell'opera di Malory non vi sia molto spazio per la descrizione dei luoghi: la stessa combinazione albero-ruscello che compone il *locus* in cui Ector trova il catino non viene espressa descrittivamente dall'autore; i luoghi vengono tratteggiati accennando i pochi elementi che vi trovano posto, e la maggior parte del testo si focalizza sulle azioni che vengono compiute in questi luoghi. Meno spazio per la descrizione comporta più spazio per l'azione, permettendo a Malory di costruire un fittissimo intreccio tenuto assieme da una raffinata concatenazione causa-effetto tra gli episodi che compongono l'opera. Nonostante la breve descrizione, i *loci amoeni* e *horridi* sono immediatamente riconoscibili dal lettore, poiché Malory utilizza gli elementi tradizionalmente impiegati nella descrizione di queste tipologie di luoghi sin dalla classicità, ossia gli elementi già indicati da Quintiliano nella *Institutio Oratoria* (X, 3-24)³²¹.

³²⁰Lambert, p. 81.

³²¹Si veda, in merito, il paragrafo 2.4 di questa tesi.

Sir Ector, riconosciuto lo scudo di Lyonell tra quelli appesi all'albero, colpisce ripetutamente il catino, richiamando così sir Tarquyn: è lui il cavaliere del catino, colui che ha appeso gli scudi dei cavalieri sconfitti ai rami dell'albero. Tarquyn sconfigge anche Ector, e lo conduce alla prigione dove è custodito Lyonell: i due cavalieri, dolendosi per la loro triste sorte, invocano l'aiuto dell'ancora dormiente Launcelot.

Durante il suo profondissimo sonno, Launcelot viene rapito da Morgan le Fay ed altre tre regine, le quali vogliono l'amore del cavaliere. Le regine vengono presentate da Malory con una breve descrizione che le associa immediatamente al colore verde dei loro parasole; il verde è il colore della regalità femminile, ma è soprattutto il colore della foresta³²²:

So there com by hym foure queenys of a grete astate; and, for the hete sholde nat nyghe hem, there rode four knyghtes aboute hem and bare a cloth of grene sylke on foure sperys betwyxte hem and the sonne.

Than they loked and were ware of a slepyng knyght lay all armed undir an appil tree. And anone as they loked on his face they knew well hit was Sir Launcelot, and began to stryve for that knyght, and every of hem seyde they wolde have hym to hir love. "We shall nat stryve," seyde Morgan le Fay, that was Kyng Arthurs sister. "I shall put an inchauntement uppon hym that he shall nat awake of all this seven owres, and than I woll lede hym away unto my castell. (154)

Il personaggio di Morgan le Fay (la fata Morgana della tradizione arturiana in lingua italiana³²³) è estremamente interessante nell'ottica del dualismo corte-foresta. Sorella di Artù e moglie del re Uriens, nonché madre di Uwayne, Morgan le Fay è dotata di poteri magici: apprendiamo già all'inizio dell'opera che "Morgan le Fey was put to scole in a nonnery, and ther she lerned so moche that she was a grete clerke of nygromancye" (6). Durante la maggior parte dell'opera, lo scopo di Morgan è rovesciare il regno del fratello, per porre sul trono il marito o il figlio. Tuttavia, come rileva Whitaker:

Unlike her analogue in the Prose Lancelot, she is here never successful in her designs... Hostile to Arthur throughout his life, she turns up at the end as an affectionate and beneficent healer.³²⁴

Morgan si configura come una figura ostile al sovrano, conseguentemente il luogo in cui si rifugia e

322Whitaker, p. 59.

323Whitaker fa derivare l'origine di questo personaggi dalla fusione di diverse divinità Celtiche: Morrigan, dea mutaforma della guerra e della distruzione, nota per le sue capacità profetiche; Matrona, benigna dea bianca, e Morgen, nata dalle acque. Vd. Whitaker, p. 58. Per un'indagine più approfondita sul personaggio di Morgan Le Fay, sulle sue origini mitologiche e sulla sua evoluzione nel corso di tutta la letteratura arturiana, si consiglia la lettura di: Hebert, Jill M., *Morgan Le Fay, Shapeshifter*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

324Whitaker, p. 58.

nel quale architetta i suoi tentativi di rovesciare l'autorità del fratello è la foresta. Morgan non è esiliata dalla corte, ma preferisce rimanervi ai margini in quanto la sua natura è inconciliabile con l'ordine dei cavalieri arturiani; come esplicita Saunders, in *Morgan Le Fay* Malory mette assieme l'umano e l'ultraterreno, per cui la foresta nella quale ella agisce si presenta sia come spazio simbolico che come paesaggio realistico³²⁵.

Launcelot, sotto incantesimo, viene portato al *Castell Charyot*, e relegato in una cella. È interessante quanto nota Saunders riguardo alla connotazione del castello di Morgan Le Fay:

It is striking that in the *Morte* the otherworld is never fully characterized or explored... One might expect Launcelot's "chambir colde" to be described as part of a kingdom of faery rather than as the peripheral dwelling of Morgan le Fay. Instead, the focus remains the forest itself, a landscape poised between romance and reality, never notably employing the denizens of the real forest, but never fully opening onto an otherworld of faery.³²⁶

Le quattro regine cercano di convincerlo a scegliere l'amore di una di loro, ma il cavaliere si rifiuta. L'amore adultero tra il cavaliere e Gwenyvere viene solamente accennato dalle quattro regine, e mai da Launcelot, il quale lo nega con forza per preservare la virtù della regina:

"And as for my lady, Dame Gwenyvere, were I at my liberte as I was, I wolde prove hit on youres that she is the treweste lady unto hiir lorde lyvynge." (155)

Rifiutate le quattro regine, Launcelot viene lasciato nella prigione, dalla quale lo libera però la damigella incaricata di portargli i pasti; in cambio del dono della libertà, la damigella chiede a Launcelot di aiutare il padre, re Bagdemagus, a vincere un torneo da lui indetto contro il re del North Galys. Finalmente uscito dalla prigione, Launcelot, dirigendosi verso il castello di re Bagdemagus, si avventura ancora una volta nella foresta:

And so he rode into a grete foreste all that day, and never coude fynde no hygheway, and so the nyght fell on hym; and than was he ware in a slade of a pavylyon of rede sendele. "Be my feyth," seyde Sir Launcelot, "in that pavylyon woll I lodge all this nyght." (156)

Malory presenta ai suoi lettori uno spazio riparato all'interno della foresta, un padiglione incustodito nel quale Launcelot può riposare. Il padiglione funge solitamente da avamposto del mondo civilizzato nella foresta: in esso trovano rifugio i cavalieri in missione, le damigelle in viaggio e in generale i personaggi della corte avventuratisi nella foresta. Tuttavia, Malory spesso utilizza questi

325Saunders, p. 170.

326Saunders, p. 171.

luoghi per mettere in scena degli imprevisti: in questo caso, Launcelot si introduce nel padiglione di un altro cavaliere, temporaneamente assente. Il cavaliere, al suo ritorno, è convinto che la figura sdraiata nel suo giaciglio sia quella della sua *lady*; Malory innesca in questo modo un equivoco di natura sessuale, che non potrebbe accadere all'interno della corte, dove il rispetto delle regole cortesi impedisce il crearsi di situazioni ambigue:

Than within an owre there com that knyght that ought the pavylyon. He wente that his lemman had layne in that bed, and so he leyde hym adowne by Syr Launcelot and toke hym in hys armys and began to kysse hym. And whan Sir Launcelot felte a rough berde kyssyng hym, he sterte oute of the bedde lyghtly, and the othir knyght after hym. And eythir of hem gate their swerdys in their hondis, and oute at the pavylyon dore wente the knyght of the pavylyon, and Sir Launcelot folowed hym. And there by a lytyll slad Sir Launcelot wounded hym sore, nyghe unto the deth. (156)

Malory costruisce una scena intenzionalmente umoristica, evidenziando l'ambiguità che caratterizza la situazione: non appena i due cavalieri realizzano quanto sta accadendo, immediatamente tentano di ristabilire l'ordine attraverso un duello che vendichi la presunta offesa subita. Launcelot, scambiato per una ragazza dal cavaliere del padiglione (che scopriremo chiamarsi sir Belleus), non pronuncia nemmeno una parola fino all'esito del duello (dal quale esce naturalmente vincitore): l'intera scena è permeata da un'atmosfera surreale, che si spezza solamente dopo il duello, quando tutto torna sui binari della normalità cavalleresca, con l'arrivo della damigella, la guarigione di Belleus e la sua nomina a cavaliere della Tavola Rotonda da parte di Launcelot³²⁷. Il padiglione nella foresta diviene teatro di un episodio completamente astratto dal contesto delle avventure di Launcelot, più simile ad un racconto chauceriano o ad una novella boccaccesca.

Dopo aver portato a compimento la promessa fatta alla damigella, ovvero dopo aver vinto il torneo indetto da re Bagdemagus, Launcelot si inoltra nuovamente nella foresta dove era stato colto dal sonno all'inizio dell'avventura:

And so Sir Launcelot departed, and by adventure he com into the same foreste there he was takynge his slepe before. (159)

Sottolineando come la foresta sia la medesima in cui il cavaliere si era trovato all'inizio della sua

³²⁷Una breve analisi del rapporto Launcelot-Belleus viene fatta in Hodges, Kenneth, *Forging Chivalric Communities in Malory's Le Morte Darthur*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 76. L'autore riassume così quanto accade nell'episodio: "Their encounter in bed does result in a public bond and social advancement (even for Launcelot as he gains a client), although the private sexual expression of the bond is violently rejected."

avventura, Malory riallaccia i fili dell'intreccio, riportando l'attenzione su quanto lasciato in sospeso prima del rapimento di Launcelot. Infatti, una damigella indirizza Lancillotto verso Sir Tarquyn, che tiene in ostaggio vari cavalieri, tra i quali Lyonell ed Ector: l'incontro tra i due cavalieri fa presagire l'epicità dello scontro che li vedrà protagonisti; Launcelot colpisce il catino per richiamare l'attenzione di Tarquyn, come già fatto da Ector, e il cavaliere si presenta con un prigioniero legato al suo cavallo, che Launcelot riconosce come Sir Gaheris, fratello di Gawain. Il primo scontro tra Tarquyn e Launcelot si conclude con una parità, dopo la quale avviene l'identificazione reciproca:

“What knyght is that that thou hatyste abovyn all thyng?” “Feythfully,” seyde Sir Terquyn, “his name is Sir Launcelot de Lake, for he slowe my brothir Sir Carados at the Dolerous Tower, that was one of the beste knyghtes on lyve... And for Sir Launcelottis sake I have slayne an hondred good knyghtes”... “And now, sir knyght, at thy requeste I woll that thou wete and know that I am Sir Launcelot du Lake, Kynge Bannys son of Benwyke, and verry knyght of the Table Rounde. And now I defyge the, and do thy beste!” (162)

Lo scontro tra i due cavalieri assume maggior significato alla luce della rivelazione fatta da Tarquyn: la serie di rapimenti da lui compiuti avevano come scopo come quello di richiamare l'attenzione di Launcelot, per poter affrontarlo e vendicare la morte del fratello Carados. Tarquyn, in virtù del suo valore e delle sue capacità in combattimento, si configura come un anti-Launcelot, un paladino della foresta e portatore di caos: tuttavia, egli si attiene alle regole della cavalleria, ne è rispettoso, e pur essendo esterno alla corte di Artù, ne segue il codice. Tra il paladino della corte e il paladino della foresta ha la meglio Launcelot, il quale decapita il suo avversario al termine dello scontro: liberato Gaheris, Launcelot lo invia a liberare anche gli altri cavalieri tenuti prigionieri da Tarquyn, tra i quali Ector e Lyonell. La sconfitta di Tarquyn, oltre a portare lustro e onore a Launcelot, impone ulteriormente il dominio di Artù sul mondo ribelle della foresta, liberando tra l'altro un nutrito numero di cavalieri della Tavola Rotonda i quali, a loro volta, potranno rendersi protagonisti di imprese civilizzatrici.

Dopo aver sconfitto Tarquyn, Launcelot si rimette in viaggio assieme alla damigella che lo aveva indirizzato verso il catino di Tarquyn. Proprio la damigella lo mette a conoscenza di un altro cavaliere che non rispetta il codice cortese:

“Syr,” seyde the damesell, “here by this way hauntys a knyght that dystressis all ladyes and jantylwomen, and

at the leste he robbyth them other lyeth by hem.” “What?” seyde Sir Launcelot, “is he a theff and a knyght and a ravyssher of women? He doth shame unto the order of knyghthode, and contrary unto his oth. Hit is pyté that he lyvyth.” (163)

Il comportamento del cavaliere descritto dalla damigella va contro i principi della cavalleria propugnati dalla corte di Artù, e dallo stesso Launcelot. Col suo comportamento si pone in una posizione ben più negativa di quella di Tarquyn: oltre ad essere un cavaliere della foresta, e quindi opposto alla Tavola Rotonda, egli non rispetta il codice cavalleresco universale, che prevede il rispetto delle donne e degli altri cavalieri. Nel passaggio successivo all'inevitabile duello tra il paladino di Artù e il cavaliere negativo, Malory ne rivela il nome:

For lyke as Terquyn wacched to dystresse good knyghtes, so dud this knyght attende to destroy and dystresse ladyes, damesels, and jantyllwomen, and his name was Sir Perys de Foreste Sauvage. (164)

Il nome del cavaliere, Sir Perys de Foreste Sauvage, è fortemente significativo nell'attribuire uno spazio ben definito al disprezzo dei valori cortesi. La foresta selvaggia in cui Sir Perys viene collocato dall'onomastica assume ancora una volta i crismi del luogo dell'assenza di regole e di codici. Durante tutto l'episodio, Sir Perys non prende mai la parola: il suo ruolo è limitato all'emergere dal bosco, accompagnato dal suo paggio, per disarcionare la damigella ed essere immediatamente ucciso da Launcelot, appostato nei paraggi. Egli non tenta di difendere la propria posizione, né aggredisce verbalmente Launcelot come fatto da Tarquyn: Sir Perys parte immediatamente all'attacco del cavaliere di Artù, andando incontro ad una morte incredibilmente veloce, narrata in pochissime righe:

Whan the knyght sy Sir Launcelot thus rebukyng hym, he answerde nat but drew his swerde and rode unto Sir Launcelot. And Sir Launcelot threw his spere frome hym and drew his swerde, and strake hym suche a buffette on the helmette that he claffe his hede and necke unto the throte. (164)

La figura di Sir Perys è fortemente simbolica, non solo dell'assenza di regole nella foresta, ma, secondo l'osservazione fatta in nota da Shepherd, della persona stessa di Thomas Malory:

Launcelot here could well speak in the voice of Malory's own accusers, if the charges outlined in the chronology do in fact apply to the author of *Le Morte Darthur*. Launcelot's expression of outrage and a number of other details in the rest of this episode, including Launcelot's rejection of both marriage and adultery, are not matched in Malory's known sources. (p. 163, nota 3)

La riflessione fatta da Shepherd apre un'interessante prospettiva sull'interpretazione dell'intera

opera: se effettivamente l'atteggiamento di disprezzo di Launcelot nei confronti di Sir Perys andasse assimilato a quello tenuto dagli accusatori di Malory nei suoi confronti, l'autore si porrebbe dalla parte dell'assenza di regole, riconoscendo implicitamente la propria colpevolezza nei confronti dei capi di accusa a lui rivolti, che ne causarono l'incarcerazione cui ho brevemente accennato nel paragrafo 5.1.1. Questa prospettiva ci aiuterebbe anche ad interpretare il ruolo della foresta all'interno de *Le Morte Darthur*: luogo del selvaggio, dell'esilio e del non più accettato all'interno della gerarchia cavalleresca, essa si configura come spazio in cui lo stesso Malory sarebbe costretto a rifugiarsi, avendo perso il suo status sociale in seguito ai suoi crimini. Gli elementi anti-arturiani che si nascondono nella foresta diverrebbero immagini letterarie dell'autore, in una ammissione di colpevolezza espressa attraverso la narrativa. Per quanto questa ipotesi sia affascinante nella prospettiva di una differente interpretazione dell'opera, non ritengo opportuno affrontarne le implicazioni nel prosieguo di questa tesi: come già precedentemente scritto, le fonti biografiche riguardanti Malory, fortemente lacunose e spesso contraddittorie, non assicurano la certezza di un'indagine accurata.

Le peripezie di Launcelot continuano, dapprima con lo scambio di armature con un altro cavaliere della Tavola Rotonda, Kay, e successivamente con la *quest* della Chapel Perelus. Questa seconda avventura è particolarmente interessante per l'opposizione che vi si crea tra le forze oscure della foresta e il cavaliere, per il simbolismo degli elementi che Launcelot incontra, nonché per l'ambiguità e il trasformismo dei personaggi che tentano di ingannare il cavaliere. Malory crea sin dall'inizio dell'episodio un'atmosfera vagamente oscura e misteriosa, attraverso una descrizione estremamente breve ma facilmente decodificabile:

Now leve we there, and speke we of Sir Launcelot, that rode a grete whyle in a depe foreste. And as he rode he sawe a black brachette sekyng in a maner as hit had bene in the feaute of an hurte dere. And therewith he rode aftir the brachette, and he saw lye on the grounde a large feaute of bloode. (170)

Anche qui Malory non si dilunga in descrizioni elaborate della foresta: la indica semplicemente come *depe*, ma gli elementi nei quali si imbatte Launcelot sin dalle prime battute creano un'atmosfera di oscurità e mistero. Il segugio nero e la scia di sangue sono elementi che richiamano

il motivo della caccia, e in particolare la “caccia infernale” (esaminata nel paragrafo 4.2 di questa tesi): già dall'introduzione della *quest* il lettore è preparato all'intervento del sovrannaturale, cosicché tutta la narrazione si connota di un alone di mistero e oscurità. Il segugio nero seguito dal protagonista richiama da vicino anche il *whelp* (cane giovane) seguito in sogno dal narratore del *Book of the Duchess* di Geoffrey Chaucer:

I was go walked fro my tree,
and as I wente, ther cam by mee
a whelp, that fauned me as I stood,
that hadde yfolowed, and koude no good
...
I wolde have kaught hit, and anoon
hyt fledde, and was fro me goon;
and I hym folwed, and hit forth wente
doun by a floury grene wente.³²⁸

La narrazione di Chaucer è tuttavia immersa in un'atmosfera più onirica che oscura: il protagonista narra un suo sogno, nel quale gli elementi misteriosi e simbolici fanno riferimento al codice cortese in materia d'amore. Seguendo il *whelp* nella foresta il narratore non persegue alcuna *quest*: si trova a riflettere sulla propria condizione amorosa, in un poema la cui struttura richiama fortemente quella del *Roman de la Rose* (non a caso tradotto pochi anni prima in *Middle English* dallo stesso Chaucer). Non vi è traccia di magia nera né di truculenza: il segugio inseguito da Launcelot, al contrario, porterà il paladino di Artù ad avventurarsi in uno scontro con le forze avverse alla civilizzazione, con una *sorceress* e con i suoi inganni.

Seguendo il segugio e la scia di sangue, Launcelot entra in un vecchio maniero, dove trova una donna piangente sul cadavere del marito, il cavaliere Sir Gylberd the Bastarde: apprendiamo che questi è stato ucciso da un altro cavaliere, il quale però ha a sua volta subito delle gravi ferite. Launcelot si congeda dalla moglie piangente, ma una volta tornato nella foresta incontra un'altra damigella, la quale lo implora di aiutarla. Si tratta della sorella di Sir Melyot de Logyrs, il cavaliere che ha ucciso Sir Gylberd, la quale chiede a Launcelot di compiere una missione per salvare il fratello: Launcelot deve raggiungere la Chapel Perelus per recuperare una spada e una veste

328Chaucer, Geoffrey, *The Book of the Duchess*, vv. 387-398, in *The Riverside Chaucer*, a cura di L. D. Benson, Oxford: University Press, 2008, p. 335.

insanguinata con le quali guarire Melyot. Il nome della chiesa evoca già di per sé il pericolo al quale va incontro il paladino, ma il lettore è messo sull'attenti sin dal paradossale incontro di Launcelot con la sorella di Melyot, come rileva Saunders:

The link between the two encounters suggests the mysterious workings of chance.³²⁹

Effettivamente il doppio incontro fatto da Launcelot in uno spazio vasto come quello della foresta non è casuale: mentre per Balyn il fato prepara un esito fatale sin dall'inizio della sua avventura, Launcelot è un eroe positivo contro il quale il fato non si accanisce. La Chapel Perelus si connota da subito come un luogo sovrannaturale:

And as sone as he was within the chyrcheyerde, he sawe on the frunte of the chapel many fayre ryche shyldis turned up-so-downe, and many of tho shyldis Sir Launcelot had sene knyghtes bere byforehande. With that he sawe by hym there stonde a thirty grete knyghtes, more by a yerde than any man that ever he had sene, and all they grenned and gnasted at Sir Launcelot... And as Sir Launcelot wolde have gone thorow them, they skaterd on every side of hym and gaff hym the way, and therewith he wexed bolde and entyrde into the chapel. (171)

Gli scudi dei cavalieri appesi al rovescio, i cavalieri alti quasi tre metri che sorvegliano la Chapel e che si spostano al passaggio di Launcelot: l'atmosfera spettrale creata da Malory in questo episodio allerta il lettore che qualcosa sta minacciando l'integrità del paladino, una forza sovrannaturale e negativa che può disporre di mezzi magici. Quando Launcelot recupera la veste insanguinata la terra trema sotto i suoi piedi (altro parallelo con l'avventura di Balyn), e una volta uscito dalla Chapel i cavalieri spettrali gli intimano di lasciare la spada per evitare di morire, ma Launcelot, fedele alla promessa fatta alla sorella di Melyot, si rifiuta di farlo. L'intera avventura assume un senso compiuto nel momento in cui Launcelot incontra una damigella, appena fuori dalla Chapel Perelus. Dapprima ella gli intima di lasciare la spada, ma in seguito al rifiuto di Launcelot, gli ordina di baciarla:

“Now, jantyll knyghte,” seyde the damesel, “I requyre the to kysse me but onys.” “Nay,” seyde Sir Launcelot, “that God me forbede.” “Well, Sir,” seyde she, “and thou haddyst kyssed me, thy lyff dayes had be done, and now, alas,” she seyde, “I have loste all my laboure, for I ordeyned this chapell for thy sake and for Sir Gawayne... And, Sir Launcelot, now I telle the, I have loved the this seven yere; but there may no woman have thy love but Quene Gwenyver, and sytthen I myght nat rejoyse the nother thy body on lyve, I had kepte no more joy in this worlde but to have thy body dede. Than wolde I have bawmed hit and sered hit, and so to have kepte hit my lyve dayes, and dayly I sholde have clypped the and kyssed the, dispyte of Quene Gwenyvere.” “Ye sey well,” seyde Sir Launcelot. “Jesu preserve me from your subtyl crauftis.”... Whan Sir Launcelot was departed, she toke such sorrow that she deyde within a fourtenyte: and hir name was callid Hallewes the

329Saunders, p. 171.

Sorseres. (172)

Finalmente viene rivelato che tutta la *quest* è in realtà un inganno tramato dalla fattucchiera Hallewes, con lo scopo di possedere il corpo di Launcelot per fini puramente carnali. Da segnalare, oltre al numero di anni per i quali Hallewes è stata innamorata di Launcelot (ancora una volta, sette), lo scontro tra la concezione cortese dell'amore, seguita dal paladino di Artù nei confronti di Gwenvivere (anche se nel corso de *Le Morte Darthur* egli contravverrà spesso al codice) e la concezione puramente carnale e sensuale di Hallewes, la quale desidera solamente possedere il corpo di Launcelot. È interessante anche notare come Launcelot si affidi a Gesù Cristo affinché egli lo protegga dagli inganni e dalle magie della fattucchiera: si delinea, a fianco dello scontro tra la corte e la foresta, un'altra forte opposizione parallela, tra la magia e la religione cristiana. Scrive Saunders:

This forest, it seems, is as far as possible from any suggestion of realism. Yet Hallewes takes on an oddly human quality despite her evil and morbid enchantments, as it is revealed that she has been motivated by her love for Launcelot to produce these wonders, and will ultimately die of grief. Her morbid desire to possess Launcelot's body becomes a twisted statement of her desperate desire for him.³³⁰

Personalmente ritengo che il personaggio di Hallewes, nelle intenzioni di Malory, non sia pensato per evocare qualità umane: certamente la sua fatale disperazione può provocare empatia da parte del lettore, ma il contravvenire alle regole della corte ne fa un elemento contrapposto alla polarità positiva rappresentata da Launcelot. Il desiderio carnale di Hallewes, inserito nel contesto cristiano della missione dei cavalieri della Tavola Rotonda, ne fa un personaggio simbolo della tentazione e del peccato: non vi è amore nel suo desiderio, solamente lussuria, e per questo motivo è destinata a soccombere di fronte all'idealismo e alla (presunta, e successivamente smentita) purezza di Launcelot. L'avventura della Chapel Perelus, in definitiva, funge da ulteriore dimostrazione del coraggio e della perfezione cavalleresca di Launcelot, come rilevato da Whitaker³³¹.

L'ultima avventura prima del ritorno a corte vede Launcelot impegnato a difendere una fanciulla inseguita da un cavaliere, che la accusa di tradimento:

330Saunders, p. 172.

331Whitaker, p. 60.

As he rode in a valay, he sey a knyght chasyng a lady with a naked swerde to have slayne hir. And by fortune, as this knyght sholde have slayne thys lady, she cryed on Sir Launcelot and prayde hym to rescowe her... "Sir Launcelot," seyde the knyght, "thou doste nat thy parte, for thys lady hath betrayed me." "Hit is not so," seyde the lady, "truly, he seyth wronge on me." (174)

Launcelot si trova di fronte a un contenzioso per ragioni amorose, e garantisce protezione alla damigella in pericolo. Tuttavia il cavaliere, Sir Pedyvere, con un inganno distrae Launcelot e decapita la donna: Launcelot si trova quindi nella situazione di dover vendicare la damigella uccisa, duellando con Pedyvere, ma quest'ultimo si getta ai suoi piedi e chiede perdono. Si crea in questo frangente un corto circuito del codice cavalleresco: da una parte c'è la necessità di far giustizia per la damigella, dall'altra c'è la richiesta di grazia da parte di Pedyvere, il quale gioca sulle contraddizioni interne al codice per raggiungere i propri scopi. Launcelot, pur essendo il primo paladino della corte, non ha l'autorità per poter sciogliere questa contraddizione, e si trova costretto a inviare Pedyvere alla corte di Artù, perché sia la regina Gwenyvere a risolvere la situazione. Launcelot è un emissario del potere regio nella foresta e non ha il potere di scegliere autonomamente: i cavalieri di Artù sono colonizzatori e non legislatori, ossia si fanno portatori di un codice di regole che accettano senza obiezioni e senza possibilità di modifiche. Il responso della regina Gwenyvere fa ulteriore luce sulla natura della legge di Artù:

"Sir Knyght," seyde the Quene, "this is an horryble dede and a shamefull, and a grete rebuke unto Sir Launcelot, but natwythstondyng his worshyp is knowyn in many dyverse contreis. But this shall I gyff you in penaunce, make ye as good skyffte as ye can: ye shall bere this lady with you on horsebak unto the Pope of Rome, and of hym resseyve youre penaunce for your foule dedis." (175)

La stessa regina quindi invia il cavaliere penitente alla corte del Papa, a Roma, affinché l'assoluzione venga da un'autorità religiosa e non secolare. L'intero codice cavalleresco è basato sulla regola religiosa, e i paladini di Artù sono non soltanto civilizzatori ma anche evangelizzatori della foresta, dove regna ancora il paganesimo: la doppia missione dei cavalieri di Artù evolve nel corso dell'opera, come vedremo nei paragrafi successivi, fino a renderli, dopo la morte del sovrano, esclusivamente evangelizzatori. Beverly Kennedy rileva tuttavia come in *Le Morte Darthur*, rispetto alle precedenti opere del ciclo bretone, Malory secolarizzi l'ordine della Tavola Rotonda, omettendo, tra le altre cose, la narrazione delle cerimonie di investitura dei cavalieri:

It is significant, I think, that Malory does not adopt this more sacramental view of the knighting ritual. That he does not may be related to his apparent dislike of ritual of any kind. Even though he refers to six knightings by King Arthur and three by Lancelot, Malory never describes the knighting ritual.³³²

Nonostante ciò, in Malory è ancora forte il messaggio cristiano di cui i cavalieri si fanno portatori: nonostante l'autore ometta molto di quanto narrato dai suoi predecessori, al fine di concentrarsi sulle gesta dei cavalieri e sulle loro *quests*, è ancora presente la loro missione evangelizzatrice.

L'avventura di Launcelot si conclude col suo ritorno a corte, dove ritrova tutti i cavalieri già incontrati nella foresta. Le sue gesta vengono riferite al sovrano, e Malory conclude:

And so at that tyme Sir Launcelot had the grettyste name of ony knyght of the worlde, and moste he was honoured of hyghe and lowe, (176-177)

Nel corso di tutta la VI sezione dell'opera, Malory alimenta l'immagine di Launcelot come cavaliere senza macchia, perfetto esempio per tutti i paladini della Tavola Rotonda: la foresta in cui egli si avventura non rappresenta mai una vera minaccia alla sua integrità, e il suo valore gli permette di emergere sempre vincitore, a dispetto delle numerose tentazioni cui è sottoposto.

Risulta interessante confrontare i personaggi di Balyn e Launcelot: entrambi infatti escono dalla corte e si avventurano nella foresta, seppur per cause diverse, e si trovano ad affrontare le forze della selva nel tentativo di imporre la legge della corte. Mentre Balyn deve scontrarsi col fato avverso, che ha già deciso il suo fatale destino, Launcelot può contare sul suo smisurato valore, e conseguentemente ergersi a primo paladino e miglior rappresentante della legge di Artù. Entrambi i cavalieri richiamano prototipi letterari antichi, su tutti quelli di Gilgamesh e di Beowulf: gli eroi che escono dalle mura della propria città per portare giustizia e civilizzazione nel mondo selvaggio. Balyn fallisce perché una forza a lui superiore gli impedisce di ottenere ciò che cerca: la devozione al re, del quale Balyn cerca il perdono, non gli basta a sopraffare le forze pagane che regnano incontrastate sulla foresta. Balyn ricorda sicuramente la figura di Gilgamesh, il quale, pur riuscendo a sopraffare Khubaba, deve fare i conti con la propria mortalità che lo costringe a sottostare alle leggi della natura, sulle quali non riuscirà mai veramente ad imporsi. Launcelot, al contrario, riesce a dominare queste forze, in virtù delle sue straordinarie qualità di cavaliere: come Beowulf dopo

³³²Kennedy, Beverly, *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1985, p. 32.

l'uccisione di Grendel, egli rientra vincitore nel suo castello, tra le lodi del re.

Tuttavia, diversamente da quanto accade a Gilgamesh e Beowulf, non vi è una progressione spirituale legata allo scontro con il selvaggio nei due personaggi di Balyn e Launcelot: nel loro misurarsi contro le forze oscure della foresta, i cavalieri di Artù esercitano semplicemente delle qualità che sanno già di possedere. La *quest* nella foresta per Balyn e Launcelot (almeno inizialmente) non comporta sviluppi nella caratterizzazione del personaggio: lo stesso Balyn, che nella foresta perde la sua identità di cavaliere, cambiando due volte nome, non modifica il suo comportamento né la sua attitudine verso le avversità. Malory costruisce la contrapposizione tra Camelot e la foresta attorno alle gesta di questi cavalieri, evidenziando le polarità tra cui essi devono muoversi per garantire la riuscita della loro missione civilizzatrice, ma risulta evidente come in realtà i cavalieri stessi rappresentino una di queste due polarità, in quanto non si piegano né si avvicinano, nel loro vagabondare, alle regole della foresta e ai modi di vita dei suoi abitanti.

La foresta, come evidenziato nel corso di questi ultimi paragrafi, non è uno scenario descritto approfonditamente dall'autore; al contrario, essa è un coacervo confuso e intricato, in cui i luoghi non sono mai ben distinti; un labirinto in cui i cavalieri si muovono incontrando elementi di svariata natura, guidati solamente dal proprio istinto e dalla fede nel codice di Artù.

5.2.5 SIR GARETH E LA FORESTA COME LUOGO DI CRESCITA E INIZIAZIONE

Nel settimo libro de *Le Morte Darthur* Malory narra la storia di Sir Gareth di Orkeney. Rispetto a Launcelot e Balyn, Gareth rappresenta un diverso tipo di relazione tra foresta e cavaliere. Mentre Balyn nella foresta si trova imprigionato in una spirale discendente che lo porta verso l'esito fatale della sua *quest*, e Launcelot non fa altro che ottenere un successo dopo l'altro, legittimando il proprio *status* di paladino eccellente, Gareth inizia la sua *quest* da *outsider*: la sua identità non viene rivelata all'inizio della storia (di nobile nascita, egli è il fratello di Gawain e Gaheris), quindi parte da una posizione umile, venendo deriso dalla sua *lady* e dagli altri cavalieri, per ottenere

progressivamente sempre maggiore rispetto e considerazione attraverso la nobiltà dei suoi atti, fino alla rivelazione della sua identità. Se nella *tale* di Balyn la foresta è un luogo tragico ed oscuro, e in quella di Launcelot la foresta è un labirinto che funge da palestra per il cavaliere, nella *tale* di Gareth la foresta è un luogo di iniziazione e successivamente di legittimazione, dove il non-ancora-cavaliere può provare le sue qualità e dimostrare ai suoi confratelli di meritare un posto attorno alla Tavola Rotonda.

Risulta interessante notare come questo episodio sia apparentemente una creazione di Malory, il quale, pur basandosi su fonti più antiche, ridefinisce la relazione tra Gareth e Launcelot in maniera da rendere più sconvolgente l'esito della loro amicizia, nel finale della sua opera. Come rileva Wilfred Guerin:

Through its happy picture of the Round Table at the height of its success, and through its preparation of Gareth for the role he will later play in the collapse of the Round Table, the "Tale of Gareth" contributes importantly to the unity of Malory's book.³³³

La *tale* di Gareth è quindi parte della fase ascendente del regno di Artù, in cui l'unità della Tavola Rotonda è ancora integra e la civilizzazione della foresta procede con successo grazie al valore dei cavalieri. Tuttavia, essa è funzionale soprattutto alla narrazione che Malory farà successivamente, quella della fase discendente, in cui gli scontri tra le fazioni interne a Camelot porteranno alla distruzione del regno e alla fine del dominio di Artù.

Gareth si presenta alla corte di Artù durante la festa di Pentecoste, non a Camelot bensì presso il castello di Kynkekenadoune, dove il re ha stabilito di celebrare la festività. L'arrivo del giovane ha connotazione di *mervayle*:

So evir the Kyng had a custom that at the feste of Pentecoste in especiall, afore other festys in the yere, he wolde nat go that day to mete unto that he had herde other sawe of a grete mervayle... And so Sir Gawayne, alytyll tofore the none of the day of Pentecoste, aspyed at a wyndowe three men uppon horsebak and a dwarfe uppon foote; and so the three men alyght, and the dwarff kepte their horsis, and one of the men was hygher than the tothir tweyne by a foote and a half. (177)

L'arrivo a corte di Gareth ci fa intuire che il giovane non è un personaggio ordinario: accompagnato da un nano e due uomini a cavallo, il giovane svetta per altezza di fronte agli altri due cavalieri.

³³³Guerin, Wilfred L., "The Tale of Gareth – The Chivalric Flowering", in R.M. Lumiansky (a cura di), *Malory's Originality – A Critical Study of Le Morte Darthur*, Baltimora: Johns Hopkins Press, 1964, p. 100.

Solamente il suo arrivo dà il via alla celebrazione di Pentecoste: Artù attende un evento fuori dall'ordinario per unirsi ai suoi cavalieri nei festeggiamenti, e tale evento è proprio l'arrivo di Gareth. Questi si presenta al re chiedendo che vengano esaudite tre richieste: la prima è di essere accolto a corte per un anno, mentre le altre due richieste verranno formulate in seguito. Artù accetta, ed assegna il giovane, che non vuole rivelare il suo nome, alle cure di Sir Kay, il quale lo ribattezza Beawmaynes, “bello mani”, per schernirlo, e gli assegna il ruolo di sguattero in cucina. James Simmons rileva l'errore grammaticale contenuto nel nome Beawmaynes, e evidenzia come esso venga commesso da Sir Kay e non da Malory; l'autore intende infatti evidenziare attraverso questo errore la rozzezza del siniscalco di Artù:

Coupling the masculine adjective beaw with the feminine noun maynes is a clumsy error in French grammar made, not by Malory, but by Sir Kay, and is one of several indicators of Kay's uncouthness in Malory's works.³³⁴

Gareth, per ora conosciuto come Beawmaynes presso la corte di Artù, è quindi vittima degli sbeffeggiamenti del rozzo Sir Kay: nonostante gli altri cavalieri, soprattutto Launcelot e Gawain, prendano le difese del giovane, il suo percorso verso la nobiltà comincia dal punto più basso. Inizialmente Gareth\Beawmaynes entra nella corte di Artù come *outsider*: è anonimo, non è ancora stato ordinato cavaliere, nessuno ne conosce l'origine né le vere intenzioni. Beawmaynes è al momento un personaggio proveniente dall'esterno della corte, anche se appare evidente la sua non-appartenenza alle forze della selva.

Per capire la posizione in cui si schiera bisogna attendere lo scadere dei dodici mesi per i quali ha chiesto di essere ospite di Artù: una damigella si presenta a corte chiedendo al re aiuto per la sorella, il cui castello è sotto l'assedio del pericoloso “Rede Knyght of the Rede Laundys”. A farsi avanti è proprio Beawmaynes:

“Sir Kyng, God thanke you, I have bene this twelvemonth in your kychyn and have had my full sustynauce; and now I will aske my other two gyfftyes that bene behynde.” “Aske on now, uppon my perell,” seyde the Kynge. “Sir, this shall be my first giffte of the two gyfftis: that ye woll graunte me to have this adventure on this damesell, for hit belongyth unto me.” “Thou shalt have it,” seyde the Kyng, “I graunte hit the.” “Than, Sir this is that other gyffte that ye shall graunte me: that Sir Launcelot du Lake shall make me knyght, for of hym I

334Simmons, James, "Malory's Sir Garethis Tale of Orkney that was Callyd Bewmaynes by Sir Kay", *Explicator*, 65 (2007), pp. 66-68.

woll be made knyght, and ellys of none"... "All this shall be done," seyde the Kyng. (181)

Il giovane rivela dunque la sua intenzione di diventare cavaliere, eleggendo Launcelot come sua guida, e chiede di poter accettare la *quest* posta dalla damigella. Dopo un periodo speso come sguattero presso la corte del re, il giovane Beawmaynes sceglie di unirsi all'ordine dei cavalieri di Artù, e chiede di potersi sottoporre alla difficile avventura che si prospetta. La reazione della damigella, la quale si ritiene offesa dall'assegnazione di un semplice sguattero alla missione da lei proposta, pone un enorme punto di domanda sull'effettivo valore del non-ancora-cavaliere: la *quest* nella foresta sarà la sua iniziazione alla cavalleria, cui sinora ha solamente potuto assistere passivamente all'interno della corte.

L'avventura inizia in malo modo per Beawmaynes, il quale vede la damigella abbandonare la corte senza di lui, sdegnata dall'assegnazione di un non-cavaliere alla sua *quest*, e si trova costretto a rincorrerla per avventurarsi assieme a lei nella foresta. Inoltre il giovane, nonostante venga bardato con un'armatura portata a corte appositamente per lui, non è in possesso di uno scudo né di una lancia; Sir Kay coglie l'occasione per sbeffeggiare nuovamente lo sguattero del castello, e si lancia al suo inseguimento con la scusa di fornirgli le armi per affrontare l'avventura.

Ryght so com Sir Kay, and seyde, "Beawmaynes! What, sir, know ye nat me?". Than he turned his horse and knew hit was Sir Kay that had done all the dyspyte to him, as ye have herde before. Than seyde Beawmaynes, "Yee, I know you well for an unjantyll knyght of the courte, and therefore beware of me." Therewith Sir Kay put his spere in the reest and ran streyght uppon hym. And Beawmaynes com as faste uppon hym with his swerde and with a foyne threste hym thorow the syde, that Sir Kay felle downe as he had bene dede. Than Beawmaynes alyght downe and toke Sir Kayes shyld and his speare and sterte uppon his own horse and rode his way. (181)

Beawmaynes si guadagna col suo valore lo scudo e la lancia che completano la sua armatura. Nella foresta, egli può vendicarsi delle continue beffe subite da Sir Kay: il codice cortese prevede che il vero valore del cavaliere sia dato dalla sua nobiltà d'animo e dal suo valore, non dalla nobiltà delle sue origini. Nella foresta, dove le relazioni tra i cavalieri non sono gerarchizzate come a corte, e dove chiunque può misurarsi con chiunque, Beawmaynes\Gareth comincia a dar prova del proprio valore, stabilendo un nuovo ordine gerarchico tra sé e Kay. La foresta è qui uno scenario dove, non essendo rispettate le regole della corte, si possono rimescolare le carte e stabilire nuove gerarchie di

valore: tanto è vero che, subito dopo aver affrontato Sir Kay, Beawmaynes si misura anche con Sir Launcelot, dimostrandosi alla sua altezza e ottenendo finalmente la tanto agognata nomina a cavaliere. In questa occasione, dopo aver visto riconosciuto il suo valore da Launcelot, Beawmaynes può finalmente rivelare la sua vera identità: Launcelot lo nomina quindi Sir Gareth, e la vera *quest* del cavaliere può avere inizio. L'ingresso di Beawmaynes\Gareth nella foresta permette al giovane di provare immediatamente il suo valore, e conseguentemente ricevere la nomina a cavaliere. Tuttavia tale nomina avviene prima dell'effettivo inizio della *quest*: solamente con la benedizione di Launcelot, e col suo ingresso ufficiale tra le forze di Artù, il giovane può dedicarsi a combattere le forze della foresta, portando l'ordine nel mondo selvaggio.

Nella *quest* di Gareth assumono forte valore simbolico i colori: accompagnato dalla damigella, Lynet, il cavaliere si trova ad affrontare avversari bardati di diversi colori. Il tutto inizia con l'arrivo in una *blak launde*:

So at the laste they com to a blak launde, and there was a black hauthorne, and thereon hynge a baner, and on the other syde there hynge a black shyld, and by hit stode a blak speare grete and longe, and a grete blak horse covered with sylk, and a blak stone faste by. Also there sate a knyght all armed in blak harneyse, and his name was called the Knyght of the Blak Laundis. (184-185)

Malory elenca in ordine progressivo di importanza gli elementi che Gareth trova di fronte a sé: l'utilizzo della paratassi permette al lettore di calarsi nei panni del cavaliere, attraverso la costruzione dell'immagine che a lui si presenta. Il nero è il colore dell'oscurità e della negatività, e già il lettore si aspetta un esito infausto, memore delle disavventure di Balyn; attraverso la descrizione dello scenario che accompagna la comparsa del Cavaliere Nero, Malory costruisce un'atmosfera oscura e misteriosa, come spiega anche Whitaker:

What particularly differentiates this world from that of the castle is not only the opportunity that it offers for questing and jousting, but also its atmosphere of mystery and fear. Gareth's adventures with the "colour" knights illustrate the use of figures in a landscape to present a challenge and to create a mood.³³⁵

La foresta è il solo ambiente in cui la *quest* può avere luogo, proprio in funzione della sua connotazione misteriosa e della sua atmosfera oscura. In essa Malory può disporre elementi di varia natura, con i quali il cavaliere deve confrontarsi per provare il proprio valore: ciò non può avvenire

335Whitaker, p. 55.

nel castello, dove non a caso lo stesso Gareth viene affidato alle cure di un altro cavaliere. Nel castello l'ordine è fisso, non vi è possibilità di movimento né di scontro tra elementi: è un posto sicuro e regolamentato, dove anche gli elementi provenienti dall'esterno devono sottostare alle regole imposte dal re. Per divenire un cavaliere della Tavola Rotonda, Gareth deve dimostrare il proprio valore affrontando delle prove rischiose e degli avversari oscuri.

Il duello con il Cavaliere Nero ha esito positivo, e dà il via ad una serie di successi che mostrano il valore di Gareth. Lo scontro con il Cavaliere Nero è infatti solamente il primo di una serie che vede Gareth affrontare il Cavaliere Verde, il Cavaliere Rosso e il Cavaliere Blu (i quali si riveleranno fratelli del Cavaliere Nero). Il duello col Cavaliere Verde è interessante anche per la presenza di un biancospino³³⁶:

Therewythall the Grene Knyght rode unto an horne that was grene, and hit hynge uppon a thorne. And there he blew three dedly motis, and anone there cam two damesels and armed hym lightly. And than he toke a grete horse, and a grene shyld, and a grene spere; and than they ran togydys with all their myghtes, and brake their sperys unto their hondis. (186)

Al biancospino è appeso un corno che, suonato dal Cavaliere Verde, gli permette di prepararsi al duello. Ancora una volta un albero singolo si staglia dallo scenario indefinito nel quale avvengono gli eventi, fornendo un elemento funzionale allo svolgimento della *quest*.

Più avanti nel corso della sua avventura, dopo aver rivelato la propria identità anche alla damigella ed aver finalmente assunto in pieno l'identità di cavaliere di Artù, Gareth si dirige verso la destinazione della sua *quest*, il castello dove è tenuta prigioniera e sotto assedio la sorella di Lynet, Lyonesse. Anche qui emergono dallo sfondo alcuni alberi particolarmente significativi, la cui descrizione da parte dell'autore contribuisce a costruire lo scenario nel quale avviene lo scontro decisivo:

And whan they com nere the sege, Sir Bewmaynes aspyed on grete trees, as he rode, how there hynge full goodly armed knyghtes by the necke, and their shyldis aboute their neckys with their swerdis and gylte sporys uppon their helys. (197)

And also there was faste by a sygamoure tre, and thereon hynge an horne, the grettyst that ever they sye, of an

³³⁶Da notare che il biancospino, come riporta *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, è la pianta dalla quale venne ricavata la corona di spine di Gesù Cristo sulla croce. Tuttavia, durante il Medioevo, era simbolo di speranza e di cautela. Cfr. Becker, Udo, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, New York: Continuum International, 2000, p.138.

olyvauntes bone, and this Knyght of the Rede Launde hath honged hit up there to this entente, that yf there com ony arraunte knyghte, he muste blowe that horne, and than woll he make hym redy and com to do hym batayle. (197)

I cavalieri impiccati agli alberi attorno al castello, e il corno appeso al sicomoro, col quale chiamare a duello il Cavaliere della Terra Rossa, sono elementi che costruiscono lo scenario finale della *quest* di Sir Gareth: essi sono funzionali a descrivere l'atmosfera solenne e tetra nella quale il paladino si prepara al grande scontro, punto di arrivo del suo percorso di crescita all'interno della foresta. I singoli alberi emergono da uno sfondo indefinito, nel quale si distinguono solamente i colori che Malory sceglie per caratterizzare i diversi cavalieri con cui si scontra Gareth, per preparare uno scenario preciso nel quale il cavaliere è protagonista. Questa tecnica utilizzata da Malory è paragonabile ad una sorta di panoramica sulla scena dello scontro: il cavaliere viene seguito da vicino dall'autore nel corso del suo girovagare per la foresta, senza particolari attenzioni a ciò che lo circonda. Nel momento in cui si prospetta uno scontro di particolare importanza, l'autore prepara una scena adatta alla solennità del momento: gli alberi da cui pendono gli impiccati e il sicomoro a cui è appeso il corno che darà inizio allo scontro sono evidenziati al fine di descrivere l'atmosfera grave e tetra che circonda il duello.

Il ritorno di Gareth al castello di Artù, dopo la serie di avventure che l'hanno visto uscire vincitore, avviene in occasione di un torneo indetto dal re su richiesta indiretta dello stesso Gareth, il quale intende vincere la mano di Lyonesse, premio per il vincitore del torneo. Tuttavia, Gareth si presenta al torneo nascondendo la sua identità, grazie ad un anello magico che gli permette di cambiare colore; quando la sua identità viene scoperta, egli decide di fuggire dal castello e di rifugiarsi nella foresta, per non infangare il suo onore di cavaliere senza macchia, vedendo riconosciuto il suo amore per Lyonesse. Per Gareth si tratta di un ritorno nella foresta, ma questa volta la sua condizione è cambiata: se la prima *quest* era volta principalmente a dimostrare il suo valore come paladino e quindi a definire la sua identità di cavaliere, questa seconda avventura nella foresta ha lo scopo contrario. Egli intende nascondersi dai cavalieri della corte, ed è pronto a rinunciare al proprio onore di cavaliere faticosamente conquistato nel corso della *quest* dei cavalieri

colorati:

So thus Sir Gareth rode longe in that foreste untyll nyght cam; and ever hit lyghtned and thundirde as hit had bene wylde. At the laste by fortune he cam to a castell, and there he herde the waytis uppon the wallys... "Sir knyght," seyde the lady, "ye speke knyghtly and boldely; but wete you well the lorde of this castell lovyth nat Kynge Arthure, nother none of hys courte, for my lorde hath ever bene ayenste hym... For and thou com in this nyght, thou muste com undir this fourme, that wheresomever thou mete hym, by stygh other by strete thou muste yelde the to hym as presonere." ... "Well, madam," seyde Sir Gareth, "I shal promise you in what place I mete youre lorde I shall yelde me unto hym and to his good grace, with that I undirstonde that he woll do me no shame." (219-220)

Nella sua fuga dalla corte di Camelot, Gareth rinnega i propri ideali e il codice arturiano per il quale ha combattuto sino ad ora: pur di potersi rifugiare nel castello di quello che ci viene presentato come un nemico di Artù, quindi un appartenente alle forze opposte a quelle della civilizzazione, Gareth rinuncia al proprio onore e si dichiara pronto ad arrendersi senza combattere. Questa rinuncia ai propri valori cavallereschi pone un grosso punto di domanda sull'effettiva dedizione di Gareth al proprio re. La sua fuga e il suo tentativo di nascondersi dai cavalieri della Tavola Rotonda sono dovuti al suo amore per Lyonesse: per questo scopo egli è disposto a rinunciare al proprio rango di cavaliere, rifiutando il proprio dovere di combattere le forze avverse ad Artù. La "crisi d'identità" che colpisce Gareth, seppur provvisoria (quando effettivamente incontra il signore del castello, Gareth non rinuncia ad affrontarlo), ci fa riflettere sul ruolo interpretato da questo cavaliere nello scacchiere della corte di Artù. Come scrive McCarthy:

He is the only major knight allowed to marry and he chooses specifically to do so. His worship wins him both a place in his own family and a family of his own.³³⁷

Il ruolo di Gareth è atipico: egli è l'unico dei cavalieri di Artù narrati da Malory a sposarsi, e l'unico a vivere una storia d'amore alla luce del sole. Dopo la fuga legata all'amore per Lyonesse, del quale inizialmente teme il riconoscimento da parte della corte, Gareth rientra nei ranghi di Artù con il permesso di poter sposare Lyonesse, accordatogli dal re stesso e dalla madre Morgause: alla fine della *tale* Malory concede il lieto fine, con il matrimonio tra Gareth e Lyonesse e la riappacificazione con gli altri cavalieri.

Il percorso di Gareth nella foresta segna una continuità con quello seguito da Launcelot: in questa fase de *Le Morte Darthur* il regno di Artù si sta consolidando, attraverso le imprese dei

³³⁷McCarthy, p. 27.

paladini nella foresta. Launcelot compie una serie di imprese mirabolanti, ma non vi è una evoluzione del personaggio all'interno della foresta; anche Gareth compie molti atti di grande valore, ma rispetto a Launcelot segue anche un percorso evolutivo che ne cambia l'identità, o meglio fa emergere il suo valore latente. Gareth è un cavaliere *in fieri* nel corso della sua *quest*, e il suo passaggio attraverso la foresta ne plasma la personalità e il carattere. In particolare assume importanza l'incontro con Lady Lyonesse, la futura sposa di Gareth. Essa è imprigionata in un castello nella foresta: questa situazione si presenta spesso nell'opera di Malory, ma Gareth e Lyonesse sono l'unica coppia a portare all'altare il proprio amore. Alla foresta egli torna nel momento in cui la sua identità viene messa nuovamente in crisi, ma l'arrivo di Artù e di Morgause permette al giovane cavaliere di tornare al castello di Camelot e di vedere ripristinato il suo onore. In definitiva, la foresta nel libro dedicato a Gareth funge da luogo di crescita e di iniziazione: Gareth entra nella foresta come uno sguattero senza alcuna abilità riconosciuta, e ne esce come cavaliere della Tavola Rotonda.

5.2.6 FORESTA E CORTE: CONCLUSIONI

La contrapposizione tra la foresta e la corte di Artù gioca un ruolo fondamentale nella costruzione dell'opera di Malory. Tale scontro è uno dei temi base utilizzati dall'autore nell'intrecciare la trama del suo racconto: nel corso della prima parte della sua opera, quella in cui il regno di Artù si impone progressivamente sul non-dominio della foresta, questo tema viene declinato in maniere diverse, nella narrazione delle avventure che vedono protagonisti i diversi cavalieri. All'inizio dell'opera la contrapposizione è netta, con i re ribelli che si oppongono apertamente all'incoronazione di Artù e fanno della foresta la propria sede; progressivamente, passando attraverso esperienze negative come quelle di Balyn e Gawain, ma soprattutto esperienze positive come quelle di Uwayne, Marhaus, Launcelot e Gareth, la battaglia tra le forze della foresta e quelle della civiltà della corte vede delinearsi un risultato probabilmente scontato, ossia l'imporsi della civiltà sul caos del selvaggio.

Ciò che mi preme sottolineare è il fatto che Malory, pur non affidandosi mai a passaggi descrittivi o a caratterizzazioni specifiche degli ambienti nei quali situa le sue narrazioni, riesce a costruire una quantità enorme di situazioni differenti. Gli episodi che ho analizzato nei precedenti paragrafi vedono come protagonisti personaggi sovranaturali, cavalieri della corte, cavalieri della foresta, damigelle, fattucchiere, nani, giganti, etc. Incrociando l'enorme quantità di figure a sua disposizione, Malory narra l'evoluzione del regno di Britannia attraverso un continuo susseguirsi di avventure ed episodi sempre differenti. La varietà di personaggi utilizzata dall'autore ci dà l'idea della vastità del paesaggio della foresta, in cui si situano gran parte delle avventure narrate: ad uscire trionfanti dalle avventure sono però i cavalieri arturiani, con qualche eccezione, mentre i personaggi legati al mondo selvaggio sono destinati a soccombere o a piegarsi alle regole della corte di Camelot.

La contrapposizione tra la foresta e la corte, come nei precedenti letterari di Gilgamesh nella Foresta dei Cedri e di Beowulf nella sua battaglia contro Grendel, è il primo passaggio per l'imporsi del nuovo ordine sociale, che deve necessariamente fare i conti con la società pre-civilizzata, quella che in Malory si identifica dapprima coi re ribelli, e successivamente con Morgan Le Fay e gli altri personaggi opposti alla corte. *Le Morte Darthur* segue tutta l'evoluzione del regno di Artù, dalla sua creazione alla sua caduta: non è un caso dunque che la prima serie di libri abbia come tema ricorrente la colonizzazione della foresta, passo fondamentale nella creazione di un regno che nasce in mezzo al caos. I cavalieri di Artù, soprattutto Launcelot e Gareth, rappresentano il braccio armato del potere centrale; essi entrano nella foresta per dominarla, portandola poi entro i confini del regno: rispetto a Gilgamesh e Beowulf, sovrani dei propri popoli, che combattevano in prima persona la battaglia per sconfiggere le forze del selvaggio, Artù manda i propri paladini a combattere.

5.3 LA CACCIA NELLA FORESTA

Nel corso del primo capitolo della tesi ho evidenziato come, nel passaggio tra Alto e Basso Medioevo, la caccia si fosse trasformata in un'attività riservata ai ricchi e ai nobili, possessori di terre e di foreste trasformate in "riserve di caccia". Da attività di sussistenza, la caccia si era trasformata in uno sport per aristocratici. In Malory, così come in tutto il ciclo arturiano, sono numerosi gli episodi costruiti intorno alla battuta di caccia: l'abilità nell'attività venatoria, che si compie all'interno della foresta e dunque rientra nel novero delle *quest* "colonizzatrici", è uno dei criteri decisivi nella valutazione del valore di un cavaliere. Tuttavia, gli episodi relativi alla caccia non si limitano a quelli classici della caccia al cervo, comunque numerosi all'interno de *Le Morte Darthur*: gli episodi probabilmente più significativi sono quelli che vedono il singolo cavaliere impegnato in una *quest* che consiste nel rintracciare, stanare e uccidere un animale particolarmente raro, magnifico, e in alcuni casi un mostro. Nel corso dei successivi paragrafi, analizzerò in particolare gli episodi riguardanti la caccia alla *questing beast*, alcuni casi di caccia al cervo, e la caccia all'animale mostruoso. Interessante risulterà in particolare il confronto con i numerosi episodi analoghi presenti nella letteratura antica e classica: lo scontro tra Beowulf e Grendel e tra lo stesso eroe e il drago sono esempi dello scontro tra l'eroe e l'animale mostruoso, mentre l'episodio di Odisseo e il cinghiale, e quello avente come protagonista Atteone durante la tragica caccia al cervo, fungono da archetipi della caccia come sport aristocratico.

5.3.1 LA CACCIA ALLA *QUESTING BEAST*

La *questing beast* è un animale mitologico appartenente alla tradizione del ciclo arturiano; già presente nel *Perlesvaus* e nel *Tristan* in prosa francese del XIII secolo, questa bestia selvaggia compare in diversi episodi nel corso de *Le Morte Darthur*. Tuttavia Malory non riporta fedelmente quanto presente nella tradizione precedente, bensì rielabora il ruolo di questo animale all'interno della sua opera.

La descrizione fattane da Malory connota questa creatura come una chimera, un mostro mitologico con parti del corpo di animali diversi (serpente, leopardo, leone e cervo)³³⁸:

And thys meanewhyle com Sir Palomydes, the good knyght, folowyng the Questyng Beste that had in shap like a serpentis hede and a body lyke a lybard, buttoked lyke a lyon and footed lyke a harte, and hys body there was such a noyse as hit had bene twenty couple of houndys questyng, and suche noyse that beste made whersomever he wente. (293)

La descrizione di Malory esplicita anche il nome dato alla creatura: *questing* si riferisce al rumore proveniente dal ventre della bestia; in *Middle English*, il verbo *to questen* ha il doppio significato di “abbaiare” e “cacciare”³³⁹. Malory rende tre caratteristiche dell'animale utilizzando un solo aggettivo: la bestia è *questing*, in quanto lo spettrale rumore emesso dal suo ventre, simile all'abbaiare di un branco di segugi, richiama l'attenzione di coloro che le danno la caccia (Sir Pellynore e, soprattutto, Sir Palomydes), ma è anche l'obiettivo di una *quest*, e soprattutto, intraprende a sua volta una *quest*, il cui obiettivo non viene però chiarificato da Malory³⁴⁰. Questa accezione non è presente nelle fonti francesi di Malory, nei quali la bestia è chiamata *beste glatissant*, con un aggettivo che si riferisce esclusivamente al verso emesso dalla creatura³⁴¹.

La prima apparizione della *questing beast* avviene nel corso del primo libro: Artù si è da poco reso inconsapevolmente colpevole di incesto, concependo un figlio con la sorellastra Morgawse, moglie di re Lot di Orkeney; dall'unione incestuosa dei due nascerà Mordred, colui che porterà alla caduta del regno di Camelot. Artù non è ancora a conoscenza dell'incesto commesso, nonostante un sogno premonitore nel quale si è visto combattere contro serpenti e grifoni venuti ad infestare la sua terra, portando morte e distruzione tra i suoi sudditi. Al risveglio dal sogno, il re decide di svagarsi con una battuta di caccia al cervo assieme ai suoi cavalieri: persosi nella foresta

338Analizzando la *questing beast* nel ciclo post-vulgata (nel quale non ne viene data una descrizione fisica accurata come in Malory, anche se quest'ultimo prese indubbiamente ispirazione dai testi del ciclo in questione), Antonio Furtado ne ravvisa le affinità con il mostro Scilla nell'*Odissea* ("Although its voice sounds as that of a newborn dog... it is a terrible sea monster always ready to destroy those who pass within its reach."). Furtado, Antonio L., "The Questing Beast as emblem of the ruin of Logres in the "Post-Vulgate", *Arthuriana*, 9 (1999), pp. 27-48.

339McShane, Kara L., "The Questing Beast", <http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/questing-beast#1> (consultato il 7 Gennaio 2015).

340Si veda quanto scritto nella nota 9 a pagina 31 de *Le Morte Darthur* a cura di Shepherd: "There is also the suggestion that the beast is on its own quest, whatever that may be. Perhaps in both circumstances we are to be reminded that subjectively the quest and questor cannot really be dissociated and that the relationship can exist without a terminal purpose."

341In due occasioni, nel corso del X libro, lo stesso Malory si riferisce alla bestia come *glatissant*, mostrando il suo debito nei confronti della tradizione francese.

durante l'inseguimento finale, Artù scende da cavallo e si siede accanto ad una fonte d'acqua, immergendosi nei suoi pensieri. Qui avviene il primo incontro con la *questing beast*:

And as he sate so hym thought he herde a noyse of howundis to the som of thirty, and with that the Kynge saw com towarde hym the strongeste beste that ever he saw or herde of. So thys beste wente to the welle and dranke, and the noyse was in the bestes bealy (lyke unto the questyng of thirty coupyl houndes, but alle the whyle the beest dranke there was no noyse in the bestes beyle). And therewith the beeste departed with a grete noyse, whereof the Kynge had grete mervayle. (30)

L'incontro quindi avviene in maniera apparentemente casuale per quanto riguarda la situazione, ma certamente non è casuale la tempistica: in questa parte del libro, Malory utilizza *escamotage* narrativi, come il sogno rivelatore e l'apparizione della bestia, per alludere alla bestialità dell'incesto tra Artù e Morgawse, nonché alle conseguenze disastrose che il concepimento di Mordred porterà al regno di Artù. Solamente Merlino, l'unico personaggio della corte di Artù ad essere dotato di poteri magici, è in grado di interpretare questi segni e di spiegarli al re. La *questing beast* appare come una materializzazione della bestialità, una metafora dell'incesto e di ciò che ne consegue; come suggerisce Alexander Bruce:

(The questing beast) symbolizes that a relationship between people is not right, that two elements which should have remained separate have been mixed, and that chaos will result from the unnatural situation at hand.³⁴²

La prima apparizione della *questing beast* ha dunque un significato relativo al destino del regno di Artù, e conseguentemente si collega all'evoluzione dell'intera opera maloryana: questo animale incarna l'ambiguità e il vizio, prefigurandosi come materializzazione della negatività presente nel regno di Artù, nonché nella sua progenie. Possiamo pensare che la *quest* perseguita dalla *questing beast* sia proprio quella di porre fine al regno di Artù, in quanto essa compare quasi in contemporanea col concepimento di Mordred, e nel corso di tutto il libro non viene mai sconfitta né catturata: vagando per la foresta, essa diviene simbolo di tutte le forze negative contro le quali i paladini di Camelot si scontrano continuamente, senza riuscire però mai del tutto a domarle.

La *quest* della caccia alla *questing beast* viene inizialmente intrapresa da re Pellynore, il quale sopravviene sul luogo dell'incontro tra Artù e la bestia:

³⁴²Bruce, Alexander, "The Questing Beast in Malory's Morte Darthur", *Proceedings of the PMR Conference*, 19-20 (1997), pp. 133-142.

Ryght so there com a knyght on foote unto Arthure, and seyde, "Knyght full of thought and slepy, telle me if thou saw any stronge beeste passe thys way." "Such one saw I," seyde Kynge Arthure, "that ys paste nye two myle. What wolde ye with that beeste?" seyde Arthure. "Sir, I have folowed that beste longe and kylde myne horse, so wolde God I had another to folow my queste... for I have folowed this queste thys twelvemonth, and othir I shall encheve hym othir blede of the beste bloode in my body." Whos name was Kynge Pellynor that tyme folowed the Questynge Beste, and afftir hys dethe Sir Palomydes folowed hit. (30-31)

Pellynore rivendica quindi la sua priorità nel perseguimento della *quest*, ma Malory ci anticipa già che il cavaliere che farà della caccia alla *questing beast* la sua missione è Palomydes. In effetti, la bestia non appare nell'opera per oltre sei libri, e la caccia di Pellynore è inconclusa: a prendere il suo posto è Palomydes, cavaliere saraceno e quindi pagano, il quale si convertirà al cristianesimo grazie a Trystram, suo compagno di avventure e rivale in amore (entrambi sono innamorati di La Beule Isode). La relazione tra Palomydes e la *questing beast* è indubbiamente legata all'ambiguità dello stesso cavaliere, il quale è in bilico tra cristianità e paganesimo, e il cui atteggiamento nel corso del libro è estremamente volubile, sia nei confronti di Trystram che nei confronti di Isoud. Come sintetizza perfettamente McCarthy:

Palomides is a complex, tortured character. His love for Isolde and jealousy of Tristram lead him into disreputable conduct at times. He is not always able to distinguish between earnest and play in knightly combat, and so eager is he to steal the show from Tristram in the eyes of Isolde that he gives free rein to his ill-will, resorts to untruth, and, when challenged, is ready to brazen it out. And yet his torment lies not only in his failure to obtain Isolde, but also in the enmity he is forced to feel for Tristram, whom he would willingly love.³⁴³

Palomydes è destinato a cacciare la *questing beast*, ma Malory non dà spiegazione esplicita dei motivi che portano il cavaliere a inseguire la bestia:

And thys beste evermore Sir Palomydes folowed, for hit was called hys queste... And to breff thys mater, he smote down Sir Trystramys and Sir Lamorak bothe with one speare, and so he departed aftir the Beste Glatyssaunte (that was called the Questynge Beste). (293)

La bestia, apparsa per la prima volta nel corso del libro subito dopo l'incesto tra Artù e Morgawse, viene dunque cacciata da un cavaliere il cui ruolo nel mondo arturiano non è ben definito, sospeso tra paganesimo e cristianesimo, tra rispetto del codice cavalleresco e desiderio amoroso: la *questing beast* si configura ancora una volta come materializzazione dell'ambiguità e della negatività che il cavaliere cerca di rimuovere dalla propria personalità. Palomydes desidera perfezionare se stesso, allineandosi ai principi del codice arturiano, ma la sua origine pagana e i suoi sentimenti per Isaud

343McCarthy, p. 38.

non gli permettono di completare il suo percorso di perfezionamento interiore. La caccia alla *questing beast* diviene metafora del conflitto interiore vissuto dal cavaliere.

La caccia alla *questing beast* diviene infine l'elemento fondante del personaggio di Palomydes, il quale si identifica totalmente in essa, al punto da autodefinirsi "il cavaliere che segue la *questing beast*":

"And yf she aske the what I am, telle her that I am the knyght that folowyth the Glatysaunte Beste" (that is in English to sey the Questynge Beste, for the beste, wheresomever he yode, he quested in the bealy with suche a noyse as hit had bene a thirty couple of howndis. (354)

L'immedesimazione completa del cavaliere con la sua *quest* rafforza l'idea della *questing beast* come metafora degli aspetti anti-cavallereschi della personalità di Palomydes, che il cavaliere desidera reprimere e sconfiggere. La sua caccia alla bestia va di pari passo con il percorso di perfezionamento cavalleresco che egli desidera perseguire: solamente questo cavaliere, essendo in bilico tra paganesimo e cristianesimo, e riconoscendo apertamente i propri sentimenti contrastanti nei confronti di Trystram, può intraprendere la *quest*³⁴⁴. Gli altri cavalieri riconoscono la legittimità della *quest* di Palomydes, e si trattengono dal cacciare la bestia, come fa lo stesso Trystram:

And than Sir Trystram alyght and put of his helme to drynke of that burbely welle, and right so he harde and sawe the Questynge Beste comynge towarde the welle. So whan Sir Trystram saw that beste, he put on his helme, for he demed he sholde hyre of Sir Palomydes, for that beste was hys queste. (406)

La caccia alla *questing beast* rimane in sospeso, e Malory non informa il lettore se Palomydes riesca o meno a portarla a termine: se da un lato questo può essere interpretato come simbolo di un percorso di perfezionamento interiore incompleto, dall'altro possiamo considerare l'interpretazione data da Saunders.

Palomides carries the chivalric function of the quest to an extreme; the process or hunt rather than the end of the quest absorbs him... The emphasis is placed on pursuit or hunt as opposed to victory. The hunt for the Questing Beast, so clearly both hunt and quest, becomes a chivalric end in itself, echoing the lack of closure and the constant desire for adventure which characterizes the movement of such characters as Palomides and Tristram through the forest.³⁴⁵

Secondo la prospettiva di Saunders, la *quest* di Palomydes può essere considerata paradigma della

344Interessante notare come Launcelot solidarizzi, nel corso del X libro (436), con Palomydes, in quanto entrambi si trovano in una situazione amorosa complicata. Tuttavia, Launcelot rimane l'esempio di cavalleria perfetta, almeno fino a quando la relazione fedifraga tra lui e Gwennywere non viene rivelata ad Artù, causando non casualmente l'inizio della caduta del regno.

345Saunders, p. 174.

missione cavalleresca fine a se stessa: ne *Le Morte Darthur* (diversamente dai precedenti letterari da cui prende ispirazione Malory) la *questing beast* non compie alcuna azione negativa, non uccide alcun personaggio nè tantomeno tenta di farlo. Essa non ha alcun ruolo negativo all'interno della narrazione, e la foga con cui Palomydes si dedica alla caccia, peraltro apparentemente senza successo, rispecchia il bisogno di avventura insito nell'animo dei cavalieri di Artù.

5.3.2 LA CACCIA AL CERVO

Più volte nel corso de *Le Morte Darthur* troviamo episodi di caccia al cervo: come già detto questa attività, riservata prevalentemente ai nobili nel Medioevo, era considerata un vero e proprio sport. Nel mondo di Artù, l'abilità nella caccia è uno dei criteri che determinano il valore di un cavaliere: essa viene spesso concepita come una vera e propria *quest*, per la quale i cavalieri si inoltrano nella foresta con lo scopo di catturare il cervo e portarlo nel castello. Il cervo viene indicato da Malory con due termini: *deer* e *hart*. Valerie Harms propone un'interessante interpretazione basata sulla somiglianza tra i termini *hart* e *heart*:

Sometimes the deer is called a "hart"; it is not difficult to infer that the King or knight is chasing his heart's lead.³⁴⁶

Secondo il trattato cinquecentesco *Booke of Hunting* di Turbervile, un *hart* è un cervo dopo il quinto anno d'età, ovvero un cervo adulto: questo lo renderebbe la preda più ambita per un cacciatore, più di un *calfe*, un *brocket*, uno *spayde*, uno *staggerd* o uno *stagge* (un cervo, rispettivamente, nel primo, secondo, terzo, quarto e quinto anno di vita)³⁴⁷. Indubbiamente il trattato di Turbervile ci fornisce una spiegazione tecnica dell'utilizzo della parola *hart* da parte di Malory, ma non possiamo escludere il significato metaforico suggerito da Harms, come vedremo nell'analisi di alcuni episodi di caccia al cervo.

Il primo episodio significativo di caccia al cervo si trova nel I libro: Artù si è appena svegliato dal terribile sogno che gli ha preannunciato la fine del suo regno, in seguito al

³⁴⁶Harms, Valerie, *Dreaming of Animals: Dialogue Between Self and World*, Bloomington: iUniverse Press, 2005, p. 64.

³⁴⁷Turbervile, George, *Booke of Hunting*, a cura di H. Frowde, Oxford: Clarendon Press, 1908, p. 237.

concepimento di Mordred. Il re decide di svagarsi dedicandosi alla caccia:

And so to putte hit oute of thought, he made hym redy with many knyghtes to ryde on huntynge. And as sone as he was in the foreste, the Kyng saw a grete harte before hym. "Thys harte woll I chace," seyde Kyng Arthure, and so he spurred hys horse and rode aftir longe. And so be fyne force oftyn he was lyke to have smytten the herte. Wherefore as the Kyng had chased the herte so longe that hys horse lost his brethe and felle downe dede, than a yoman fette the Kyng another horse. So the Kyng saw the herte imboced and hys horse dede, he sette hym downe by a fowntayne, and there he felle downe in grete thought. (30)

In questo episodio, la caccia al cervo si rivela infruttuosa: re Artù insegue forsennatamente la sua preda, fino a che il suo destriero stramazza al suolo. Rinunciando alla cattura, implicitamente Artù si arrende al suo destino, che gli è stato preannunciato in sogno (immediatamente successivo è l'incontro con la *questing beast*, analizzato nel paragrafo precedente). In questo caso, essendo il cervo un *hart*, assume valore l'interpretazione data da Harms:

An interpretation of this story is that following one's heart contains the seed of one's destiny. One fulfills the seed of Self by taking the paths inspired by the inner spirit, and sacrifice may be required.³⁴⁸

A spiegare ad Artù il motivo del sogno, e della caccia incompiuta, è Merlino, che gli appare dapprima come un giovane quattordicenne, rivelandogli per la prima volta la sua discendenza reale da Uther Pendragon (31), e successivamente sotto le spoglie di un vecchio:

But ye have done a thyng late that God ys displeasid with you, for ye have lyene by youre syster and on hir ye have gotyn a childe that shall destroy you and all the knyghtes of youre realme. (32)

La caccia al cervo diviene in questo episodio una materializzazione del destino di Artù e del suo regno: il cervo è metafora di ciò che Artù persegue, ossia la stabilità e la durevolezza del regno di Britannia, e la mancata cattura, con la conseguente apparizione della *questing beaste*, rivelano la causa che impedirà la riuscita del progetto del re.

È Merlino, personaggio originario della foresta, dotato di poteri magici e comunque schierato dalla parte di Artù, ad interpretare i simbolismi di quanto accaduto, permettendo sia al re che al lettore di prevedere ciò che accadrà nello sviluppo della storia. Come nel mito di Atteone, la caccia perseguita da Artù non ha un esito positivo: il nipote di Cadmo, il cui mito venne narrato tra gli altri da Ovidio, si reca nella foresta per una battuta di caccia al cervo, ma finisce per divenire a sua volta la preda della caccia, a causa della metamorfosi in cervo per mano della dea Diana. Il

348Harms, p. 65.

bosco di Diana in cui si avventura Atteone è connotato da elementi magici e sovrumani, essendo il luogo sacro agli dei; allo stesso modo, la foresta in cui Artù si dedica alla caccia presenta al re delle visioni e dei simbolismi che non possono essere interpretate che da Merlino, l'unico personaggio della corte ad essere dotato di poteri magici. Il cervo a cui Atteone ed Artù danno la caccia è un'esca che li attira nel mondo incantato della foresta, dove i due devono poi confrontarsi con elementi magici e divini.

Il secondo episodio rilevante relativo alla caccia al cervo compare nel III libro, dedicato al matrimonio di Artù con Gwenyvere. In questa occasione Artù riceve la Tavola Rotonda come dono di nozze da parte di Lodegrian, re di Camelarde e padre della sposa. Non appena i paladini siedono attorno alla Tavola Rotonda, la serenità di Camelot viene turbata dall'irruzione nella scena del matrimonio di alcuni elementi appartenenti alla foresta: un cervo bianco, inseguito da un segugio bianco e sessanta segugi neri.

Ryght so as they sate, there com rennynges inne a whyght herte into the hall, and a whyght brachet nexte hym, and a thirty couple of blacke rennynges houndis com afftir with a grete cry. And the herte wente aboute the Rounde Table, and as he wente by the syde bourdis the brachete ever boote hym by the buttocke and pulde outte a pece, wherethorow the herte lope a grete lepe and overthrew a knyght that sate at the syde bourde. And therewith the knyght arose and toke up the brachet, and so wente forthe oute of the halle, and toke hys horse and rode hys way with the brachett. (66)

Si tratta di una scena di caccia, dislocata però rispetto all'ambientazione tradizionale. È significativo che, in questo episodio, sia la foresta ad entrare nella corte: l'entrata in scena di alcuni elementi provenienti dall'ambiente esterno turba la tranquillità di Camelot, portando il seme del caos che regna nel mondo della foresta, all'interno della corte. La scena prosegue con l'ingresso di un altro personaggio:

Ryght so com in a lady on a whyght palferey, and cryed alowde unto Kyng Arthure and seyde: "Sir, suffir me nat to have thys despite, for the brachet ys mine that the knyght hath ladde away." "I may not do therewith," seyde the Kyng. So with thys there com a knyght rydyng all armed on a grete horse, and toke the lady away with forse wyth hym, and ever she cryed and made grete dole. So whan she was gone the Kyng was gladde, for she made such a noyse. (66)

L'entrata in scena della damigella è cruciale, poiché trasforma quanto accaduto nella corte in una potenziale *quest* per i cavalieri di Artù. La sua richiesta di riottenere il segugio portatole via dal cavaliere della corte di Artù viene inizialmente rifiutata dal re, il quale pare essere al momento

interessato solamente alla ripresa del banchetto di nozze: il re vede quanto accaduto come un turbamento della serenità della corte. Solamente l'intervento di Merlino porta il re a riconsiderare la propria opinione:

"Nay!" seyde Merlion, "ye may nat leve hit so, thys adventure, so lyghtly, for thes adventures muste be brought to an ende, othir ellis hit woll be disworshyp to you and to youre feste." "I woll," seyde the Kyng, "that all be done by your advice." (66)

Convinto da Merlino, il quale ha già dimostrato in precedenza di essere l'unico personaggio in grado di interpretare gli straordinari eventi che si presentano al re, Artù fa chiamare tre cavalieri (Gawain, Torre e Pellynore) ed assegna ad ognuno di loro una *quest* di caccia, con l'obiettivo di riportare a corte, rispettivamente, il cervo bianco, il segugio e la damigella. Come sintetizza alla perfezione Whitaker:

They all ride away from court into a realm of adventure that contains not only the objects of their quests but strange belligerent knights, castles, dwarfs, pavilions, hermitages that proved little supper for the knights but grass, oats and bread for the horses, a lady who sits by a well with a wounded knight in her arms, and, an exotic feature, lions who devour the corpses of the slain. The device of asking and being granted a boon... functions in much the same way. A character from the outside world enters the court for the purpose of leading one or more of the knights into the unknown.³⁴⁹

La caccia è quindi in questo caso una tipologia di *quest* riconducibile allo scontro tra corte e foresta: in questo particolare episodio non è rintracciabile un significato metaforico, se non forse per il valore del cervo bianco, il quale in qualche maniera "inaugura" la neo costituita Tavola Rotonda non solo figurativamente, ma anche in senso letterale (Malory scrive che il cervo "wente aboute the Rounde Table", in quella che sembra una parata rituale attorno al simbolo del neo-costituito regno di Britannia). Il cervo bianco può essere considerato un simbolo, come vedremo più avanti, della figura salvifica di Gesù Cristo³⁵⁰.

Le tre *quest* perseguite separatamente dai cavalieri di Artù si concludono con esiti diversi: Gawain fallisce nella sua missione, il cervo viene ucciso dai suoi segugi e il cavaliere commette diversi atti disonorevoli che minano il suo onore di paladino; Torre compie a pieno la sua missione, riportando a corte il segugio bianco di proprietà della damigella, e ottenendo il controllo su una

³⁴⁹Whitaker, p. 62.

³⁵⁰In molti testi della tradizione arturiana la caccia al cervo bianco assume il significato di un'iniziazione di tipo sessuale: nei testi di Chrétien de Troyes, in particolare il *Perceval* ed *Erec et Enide*, il cavaliere che riesce a completare la *quest* della caccia al cervo ottiene come ricompensa il bacio della dama.

contea ("earldom") come ricompensa; infine, Pellynore riesce a riportare a corte la damigella, il cui nome è Nenyve, ma durante il suo percorso si macchia di alcune azioni disonorevoli che gli costeranno il tradimento da parte del suo più fidato alleato (secondo la previsione di Merlino). Non ritengo necessario analizzare nel dettaglio le *quest* perseguite dai tre cavalieri, in quanto rientrano nello schema generale della colonizzazione della foresta da parte delle forze di Artù (già analizzato in diverse sue manifestazioni nel paragrafo 5.2). Tuttavia, risulta interessante rilevare come la caccia al cervo, messa in atto in questo episodio da Gawain, sia considerabile una forma di *quest*, in quanto prevede un obiettivo da conquistare ed un eventuale riconoscimento del valore del cavaliere che riesce a portarla a termine.

L'ultimo episodio che ritengo significativo analizzare non riguarda propriamente la caccia al cervo, bensì la simbologia legata a questo animale: all'interno de *Le Morte Darthur* possiamo rintracciare un'evoluzione tematica che passa anche attraverso il diverso significato attribuibile alle figure che compaiono più volte in snodi diversi della narrazione, come perlappunto la figura del cervo. Nel corso del XVII libro (in cui Malory narra l'avventura del Sacro Graal) i tre cavalieri Percival, Galahad e Bors, accompagnati dalla sorella di Percival, assistono ad una scena con forte significato allegorico:

Ryght so departed the three knyghtes, and sir Percivallis syster with them. And so they cam into a waste foreyst, and there they saw afore them a whyght herte which foure Lyons lad. Than they toke hem to assente for to folow aftir to know whydir they repayred. And so they rode aftir a grete pase tyll that they cam to a valey; and thereby was an ermytage where a good man dwelled, and the herte and the Lyons entirde also. Whan they saw all thys, they turned to the chapell and saw the good man in a religious wede and in the armour of Oure Lorde, for he wolde synge Masse of the Holy Goste. And so they entird in and herde Masse; and at the secretis of the Masse they three saw the herte becom a man, which mervayled hem, and sette hym uppon the awter in a ryche sege, and saw the four Lyons were chaunged: one to the fourme of man, and another to the fourme of a Lyon, and the thirde to an egle, and the fourth was changed to an oxe. Than toke they her sege where the herte sate, and wente out thorow a glasse wyndow; and there was nothyng perished nother brokyn. (570)

La scena cui assistono i quattro è legata alla *quest* del Sacro Graal: il simbolismo è fortemente cristiano, infatti i quattro leoni si trasformano nei simboli dei quattro evangelisti (San Giovanni è l'aquila, San Marco il leone, San Luca il bue e San Matteo l'angelo). I quattro ricevono la spiegazione di ciò cui hanno assistito dal sacerdote che sta celebrando la funzione:

For the herte, whan he ys olde, he waxith yonge agayne in his whyght skynne: ryght so commyth agayne Oure

Lorde, for He lost erthely fleysse, what was the dedly fleyssh whych He had takyn in the wombe of the Blyssed Virgyne Mary, and for that cause appered Oure Lorde as a whyght harte withoute spot. (570)

Come spiega Whitaker:

Christ with the four Evangelists appears to the Grail knights and Perceval's sister who in a waste forest encounter "a whyght herte which four lyones lad". During the celebration of mass which follows, the hart becomes a man while the four lions appear as a man, a lion, an eagle and an ox. After the consecration Christ reassumes the white skin of the hart (representing the Resurrection) and escapes through a glass window without breaking it (the paradox of the Incarnation).³⁵¹

Il cervo bianco è quindi un simbolo cristologico: in questo particolare episodio il simbolismo viene esplicitato ed è funzionale al contesto della *quest* (negli ultimi libri de *Le Morte Darthur* assistiamo ad un progressivo mutamento di intenti e di significato nelle azioni dei cavalieri, il cui scopo diviene via via sempre meno secolare e più religioso, fino a che, dopo la dipartita di Artù, molti di essi si convertiranno ad una vita da eremiti). Il cervo come immagine di Cristo non è un'invenzione di Malory; in molti bestiari medievali questo animale assume il medesimo significato, e gli viene attribuita la capacità di liberarsi del veleno del serpente:

Hi serpentium inimici cum se gravatos infirmitate persenserint, spiritu narium eos extrahunt de cavernis, et superata pernicie veneni eorum pabulo reparantur.³⁵²

Il serpente è simbolo biblico del demonio, mentre il cervo rappresenta la figura di Gesù Cristo che riesce a liberare se stesso e l'umanità dal veleno del demonio.

Possiamo inferire che anche negli episodi precedentemente analizzati il cervo bianco recasse il medesimo significato: il cervo bianco è infatti la preda più ambita, quella che re Artù prova a cacciare senza riuscirvi, nonché l'animale che con la sua entrata in scena inaugura la Tavola Rotonda. Da una parte possiamo leggere i falliti tentativi di Artù come un'immagine di ciò che il re di Britannia tenta di conseguire con il suo regno, senza successo: nel corso di questo capitolo ho già evidenziato più volte come la relazione tra i cavalieri e il re sia quasi una forma di devozione religiosa, e come l'intento di imporsi su tutta la Britannia (e non solo, vedi il libro V in cui la colonizzazione di Artù si estende fino a Roma) si accompagni alla cristianizzazione dei residui

³⁵¹Whitaker, p. 71.

³⁵²Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive Origines*, XII, I-18, a cura di A. Valastro Canale, Torino: UTET, 2006, vol. II, p. 12. "Questi animali, nemici dei serpenti, quando si accorgono di essere affetti da una qualche malattia, soffiando con le narici, stanano i serpenti stessi dalle caverne e, vinto il pericolo del veleno, se ne cibano recuperando in tal modo la salute."

pagani sopravvivenuti nelle foreste del regno. Il tentativo di assimilazione tra il regno di Artù e la cristianità tuttavia non ha esito positivo: come vedremo nei paragrafi successivi, le rivalità intestine porteranno alla dipartita del re, mentre il processo di cristianizzazione continuerà oltre la caduta del suo regno. Il primo episodio analizzato in questo paragrafo, in cui il re insegue il *white hart* ma non riesce a catturarlo, e successivamente vede comparire la mostruosa *questing beast* (che, come detto in precedenza, è immagine dell'abominevole concepimento di Mordred, il quale sarà causa della caduta del regno) appare come una significativa metafora dell'intera parabola narrativa che vede Artù come protagonista.

5.3.3 LO SCONTRO CON LA CREATURA BESTIALE

All'interno de *Le Morte Darthur* troviamo vari esempi di scontro tra un cavaliere e una creatura bestiale. Non si tratta propriamente di una caccia, in quanto in questi episodi il cavaliere non va alla ricerca dell'animale con lo scopo di ucciderlo, bensì si scontra con la bestia durante lo sviluppo di una *quest* diversa: in particolare analizzerò tre episodi con significati differenti, i quali vedono come protagonisti Launcelot e due giganti, La Cote Male Taylé e un leone e ancora Launcelot e un drago.

Il primo di questi episodi avviene nel VI libro, già ampiamente analizzato nel paragrafo 5.2.4; Launcelot, durante il suo vagare per la foresta, si scontra con due giganti³⁵³, dei quali si sbarazza facilmente:

Anone withall there com uppon hym two grete Gyauntis, well armed all save there hedys, with two horryble clubbys in their hondys. Sir Launcelot put his shyld before hym and put the stroke away of that one gyaunte, and with hys swerde he clave his hede in sundir. Whan his felowe sawe that, he ran away as he were woode, and Sir Launcelot aftir hym with all his myght, and smote hym on the shuldir, and clave hym to the navyll. (165)

Scopriamo successivamente che i due giganti tenevano sotto scacco da ben sette anni la fortezza di Tyntagyll, dove molto tempo prima Uther Pendragon aveva conosciuto Igrayne, e nella quale lo stesso Artù era stato concepito. La liberazione del castello da uno o più mostri che lo infestano da

³⁵³I giganti sono creature bestiali, già presenti nella tradizione biblica (vedi Golia, sconfitto in duello da Davide), nelle mitologia greca (figli di Urano e Gea) e in quella norrena (gli Jötunn): non sono umani né divini, e vengono spesso indicati come una minaccia per gli esseri umani.

anni è un tema ricorrente nella letteratura pre-arturiana, basti pensare al celeberrimo esempio di Beowulf e Grendel nel castello di Hrodgar, già analizzato nel terzo capitolo di questa tesi³⁵⁴: tuttavia l'episodio che vede protagonista Launcelot scorre molto più velocemente di quello di Beowulf. I due giganti vengono sconfitti facilmente dal cavaliere, il cui valore smisurato è garanzia di facile prevaricazione sulle forze della foresta e dell'oscurità. Il ritorno al castello di Tyntagyll è un ritorno alle origini del regno di Artù, per liberare un luogo estremamente significativo nella storia del regno dalle forze della foresta, le quali se ne sono impadronite nel corso del periodo buio intercorso tra il dominio di Uther e quello del figlio.

Lo scontro tra Brewnor le Noyre, o La Cote Male Taylé come lo rinomina sir Kay, e il leone avviene invece all'inizio del IX libro: il giovane cavaliere, appena giunto alla corte di Artù, chiede al re di essere nominato cavaliere. Nonostante lo scetticismo di sir Kay, che lo sbeffeggia per l'inappropriatezza della sua cotta di maglia, il giovane cavaliere riceve l'appoggio di Lamerok e Gaheris, ottenendo la promessa da parte di re Artù di essere nominato cavaliere il giorno seguente. Tuttavia, come narra Malory:

So on the morne there was an harte founden, and thydir rode Kyng Arthure wyth a company of his knyghtes to sle that herte. And this yonge man that Sir Kay named La Cote Male Taylé was there leffte behynde with Quene Gwenyvere. And by a suddeyne adventure there was an horryble lyon kepte in a towre of stoon, and he brake lowse and cam hurlyng before the quene and her knyghtes. And whan the Quene sawe the lyon, she cryed out and fledde and prayde hir knyghtes to rescow her, and there was none but twelve knyghtes that abode, and all the other fledde. Than seyde La Cote Mayle Taylé: "Now I se that all cowherde knyghtes be nat dede!" and therewithall he drew his swerde and dressed hym before the lyon. And that lyon gaped wyde and cam upon hym rawmpyng to have slayne hym; and he agayne smote hym in the myddys of the hede, that hit claff in sundir and so dayshed downe to the erthe... and anone the with that the Kyng com home and the Quene tolde hym of that adventure. He was well pleased, and seyde "Uppon payne of myne hede, he shall preve a noble man and faythefull and trewe of his promyse." And so forthewithall the Kyng made hym knight. (280-281)

Lo scontro di La Cote Male Taylé col leone³⁵⁵ è una vera e propria prova di abilità, con la quale il giovane si guadagna la nomina a cavaliere, già comunque promessagli da re Artù. Questo episodio

354È anche interessante notare come il numero di anni per i quali il mostro infesta il castello è sempre una quantità carica di significati numerologicamente ed esotericamente significativi: Grendel infesta Hrodgar per 12 anni (dodici come le tribù di Israele, i discepoli di Gesù, i segni zodiacali e le ore della giornata), i due giganti infestano Tyntagill per 7 anni (sette come i giorni impiegati per creare il mondo, i giorni della settimana, i pianeti del sistema solare secondo l'astronomia antica). Indicare un periodo di tempo di 7 o 12 anni serve ad attribuire un significato esoterico implicito alle occupazioni dei castelli da parte di questi mostri.

355Malory non approfondisce il motivo della presenza di un leone all'interno del castello di Camelot. Ritengo quindi che in questo episodio non siano attribuibili simbolismi all'animale, il quale funge esclusivamente da oggetto prettamente narrativo che mette in risalto il valore del cavaliere.

richiama da vicino quello della caccia al cinghiale narrata da Omero nel XIX libro dell'*Odissea*: in entrambi i casi si tratta di uno scontro con un animale selvatico, con lo scopo di ottenere una legittimazione nel mondo "adulto". Sia La Cote Male Taylé che Odisseo devono intraprendere una sorta di rito iniziatico per guadagnarsi il rispetto, nel caso di Odisseo dei maschi della famiglia, e nel caso di La Cote degli altri paladini della corte: l'animale ucciso diviene un mezzo per provare il proprio valore e le proprie capacità combattive, le quali risultano fondamentali nel definire l'identità di un principe e di un cavaliere.

Il terzo episodio vede come protagonista ancora una volta Launcelot, che all'inizio dell'XI libro, subito dopo aver liberato una bellissima damigella da una torre dov'era tenuta prigioniera da Morgan Le Fay, viene invitato a sconfiggere un drago:

So whan they cam there, they gaff thankynges to God, all the people bothe lerned and lewde, and seyde: "Sir knyght, syn ye have delyverde this lady, ye muste delyver us also frome a serpente whyche ys here in a tombe." Than sir Launcelot toke hys shyld, and seyde: "Sirrys, brynge me thydir, and what that I may do to the plesure of God and of you I shall do." So whan Sir Launcelot com thydir, he saw wrytten uppon the tombe wyth lettys of golde that seyde thus: HERE SHALL COM A LYBARDE OF KYNGES BLOOD AND HE SHALL SLE THIS SERPENTE: AND THIS LYBARDE SHALL ENGENDIR A LYON IN THIS FORAYNE CONTREY WHYCHE LYON SHALL PASSE ALL OTHER KNYGHTES. Soo whan Sir Launcelot had lyffte up the tombe, there came oute an orryble and fyendely dragon spyttynge wylde-fyre oute of hys mowthe. Than Sir Launcelotte drew his swerde and faught wyth that dragon longe; and at the laste, wyth grete payne, Sir Launcelot slew that dragon. (463-464)

Lo scontro tra Launcelot e il drago ricalca il modello già tracciato nel *Beowulf*, con lo scontro tra l'eroe e il drago che infesta la comunità: tuttavia, ne *Le Morte Darthur* la vittoria di Launcelot è preannunciata dall'iscrizione sulla tomba nella quale si nasconde il drago. L'iscrizione anticipa anche la venuta del figlio di Launcelot, Galahad, il cui valore sarà superiore a quello di tutti gli altri cavalieri (Galahad sarà infatti il cavaliere che porterà a termine la *quest* del Graal). Nel corso del libro XI troviamo però un altro riferimento alla figura del drago, che può permetterci di interpretare lo scontro vinto da Launcelot; si tratta di una visione avuta da Bors (un altro dei cavalieri impegnati nella *quest* del Graal):

Ryght so furthwythall he sawe a dragon in the courte, passynge parelous and orryble; and there semyd to hym that there were lettys off gold wryttyn in hys forhede: and Sir Bors thought that the lettys made a sygnfyacion of "Kynge Arthure"; and ryght so there cam an orryble lybarde and an olde; and there they faught longe and ded grete batayle togydys; and at the laste the dragon spytte oute of hys mowthe as hit had bene an hondred ragons; and lyghtly all the smale dragons slew the olde dragon and tore hym all to pecys. (469)

Combinando i due episodi possiamo ricavarne i significati: ancora una volta, Malory ci fornisce una previsione di ciò che accadrà nel futuro del regno. Lo scontro tra Artù (il drago) e Launcelot (il leopardo), anticipato dalla scritta sulla tomba, viene messo metaforicamente in scena con lo scontro tra il vero Launcelot e il drago, e successivamente esplicitato dalla visione avuta da Bors, che identifica finalmente la figura del drago con Artù³⁵⁶. Come nell'episodio dell'apparizione al re della *questing beast*, Malory anticipa al lettore l'esito del regno di Artù, attraverso una serie di simboli che vengono in questo caso resi espliciti.

5.3.4 IL VALORE DELLA CACCIA: CONCLUSIONI

La caccia è un *topos* frequente nella letteratura, sin dall'antichità: all'interno de *Le Morte Darthur* Malory costruisce svariati episodi attorno a questa tematica, sfruttandone tutto il potenziale narrativo. Anche attraverso gli episodi analizzati in questa sezione della mia tesi, Malory costruisce il fitto intreccio narrativo della sua opera: la parabola ascendente e discendente del regno di Artù viene scandita da una serie di episodi di caccia il cui significato varia con l'evoluzione del regno stesso. La caccia alla *questing beast*, le varie cacce al cervo e gli scontri con giganti e draghi possono essere presi in esame sia come elementi a sé stanti, sia come parti di una struttura narrativa più complessa, che attraverso ogni singolo episodio compie una progressiva evoluzione. Estremamente significative in questo senso sono le varie cacce al cervo analizzate nel paragrafo 5.3.2: inizialmente il cervo è simbolo dell'unificazione della Britannia, e di ciò che Artù desidera perseguire all'inizio del suo regno; successivamente, la caccia al cervo diviene una delle molte *quest* intraprese dai cavalieri, che attraverso di esse tentano di portare a termine l'unificazione della Britannia auspicata dal loro re, portando la foresta e i territori non ancora sottomessi sotto il dominio di Artù; nell'ultimo episodio analizzato il cervo assume valore religioso, seguendo la parabola evolutiva del regno di Artù e dei suoi paladini, che, persa la battaglia per l'unificazione

³⁵⁶Il simbolo del drago viene collegato ad Artù anche per via delle origini del re, essendo il nome del vero padre di Artù Uther Pendragon.

politica della Britannia in seguito alle lotte intestine alla corte, si votano al cristianesimo e alla sua diffusione.

Ritengo estremamente significativo che Malory dissemini il suo libro di profezie e anticipazioni implicite: la materia di Britannia non è una creazione originale dell'autore, il quale presume che il suo lettore sia già a conoscenza di ciò che accadrà nel corso del libro. L'ambientazione della foresta, oscura e magica, fitta di pericoli e popolata da esseri a metà tra il terreno e l'ultraterreno, permette a Malory di inserire questi presagi all'interno di un contesto narrativamente coerente: le numerose interpretazioni date da Merlino, il ruolo della *questing beast* e lo scontro tra Launcelot e il drago sono tutti elementi narrativi mediante i quali Malory strizza l'occhio ai lettori che già conoscono la materia in questione. L'utilizzo di questi *escamotage* permette comunque all'autore di non anticipare nulla ai lettori neofiti della materia, in quanto i vaticini di Merlino e le profezie disseminate nel corso del testo sono sempre ambigue, oscure, ben calate nel contesto di una foresta posta ai confini tra il reale e il magico.

5.4 L'UOMO DELLA FORESTA E LA REGRESSIONE A SELVAGGIO

Nel secondo capitolo di questa tesi abbiamo visto quali erano gli stereotipi con i quali venivano descritti i “selvaggi” nella letteratura antica, oltre alle implicazioni collegate alla selvaticità: tra gli altri, ritengo opportuno ricordare gli esempi di Enkidu nell'*Epopèa di Gilgamesh* e la descrizione delle abitudini e caratteristiche fisiche dei Germani fatta da Tacito, nonché la follia di Aiace, con conseguente regressione allo stato di selvaggio, narrata nei *Posthomericæ* di Quinto Smirneo. Nell'opera di Malory troviamo varie figure che si rifanno a questi archetipi letterari: il modello dell'eroe che perde il senno e si riduce a selvaggio viene ripreso sia per Trystram che per Launcelot, nei libri IX e XI-XII; altri cavalieri, come Percival e lo stesso Trystram, hanno origini umili legate alla vita nella foresta, la cui descrizione fatta da Malory richiama quella tacitiana.

Un'altra figura fondamentale ne *Le Morte Darthur* è quella di Merlino: anche questo personaggio, come vedremo nel prossimo paragrafo, proviene dalla foresta, e ad essa deve la sua importanza nell'evoluzione del regno di Artù. Gli archetipi letterari della figura di Merlino sono rintracciabili sia nella letteratura classica (vedi l'indovino cieco Tiresia, presente in molte opere letterarie dell'antica Grecia, tra le quali l'*Odissea*, nonché nelle *Metamorfosi* di Ovidio) che nella tradizione celtica delle *fée* (fate). Come scrive Saunders:

Merlin embodies the conjunction in the romance form of the forest's associations with enchantment and magic which stem from Celtic myth, and with divine vision and prophecy which may be traced to classical models such as Tiresias.³⁵⁷

Nel corso di questo capitolo tratterò dunque la figura di Merlino (mostrando come, oltre alle figure indicate da Saunders, sia in lui rintracciabile anche l'archetipo del fondatore della civiltà), nonché quella di un cavaliere particolarmente legati alla foresta: Trystram. Mi soffermerò inoltre su due episodi relativi alla pazzia e alla regressione a selvaggio, aventi come protagonisti rispettivamente lo stesso Trystram e Launcelot.

³⁵⁷Saunders, p. 166.

5.4.1 MERLINO: DALLA FORESTA ALLA CORTE

Il personaggio di Merlino è tra i primi ad apparire ne *Le Morte Darthur*, nelle prime righe del primo libro. Come rileva Shepherd:

Merlin's first appearance in Malory is made without explanation of the extensive foregrounding of what would have been his likely source, if he had chosen to use it, the French Vulgate Prose *Merlin*. Evidently Malory expected his readership already to know of Merlin's legendary status as a magician, creator of the Round Table, and prophet and facilitator of Arthur's reign.³⁵⁸

Nella fonte citata da Shepherd viene narrato il concepimento di Merlino: egli sarebbe il figlio di una suora e del Diavolo. L'ambiguità del personaggio è quindi intrinseca, e Malory si aspetta che i suoi lettori già conoscano questa caratteristica del personaggio; per questo motivo, la prima apparizione di Merlino non è accompagnata da alcun tipo di introduzione o descrizione del personaggio:

“Wel, my lord,” said Syre Ulfius, “I shal seke Merlyn and he shalle do yow remedy, that youre herte shal be pleasyd”. So Ulfius departed; and by adventure he mette Merlyn, in a beggars aray. And ther Merlyn asked Ulfius whome he soughte; and he said he had lytyl ado to telle hym. “Well,” saide Merlyn, “I knowe whome thou sekest, for thou sekest Merlyn; therfore seke no ferther, for I am he. And yf Kynge Uther wille wel rewarde me and be sworne unto me to fulfille my desyre, that shall be his honour and profite more than myn, for I shalle cause hym to have all his desyre.” (4)

Merlino viene inserito nella narrazione senza alcuna descrizione; tuttavia veniamo immediatamente a conoscenza della sua ambiguità, evidente nel travestimento con il quale egli si presenta a Ulfius. I continui travestimenti e i cambi di identità caratterizzeranno Merlino per tutta la sua permanenza alla corte del re. Ad introdurre Merlino nella corte del re Uther è uno dei suoi cavalieri, Sir Ulfius. Portare Merlino alla corte è l'obiettivo della prima *quest* del libro: Ulfius esce dal castello del re alla sua ricerca, e lo riporta a corte soddisfacendo così la richiesta di Uther. Merlino è quindi un elemento della foresta che va portato nella corte per aumentarne il potere. Egli tuttavia dimostra immediatamente di possedere gli stessi valori del re e dei suoi paladini:

Whan Kyng Uther sawe hym, he said he was welcome. “Syr,” said Merlyn, “I knowe al your hert, every dele. So ye wil be sworn unto me, as ye be a true kynge enoynted, to fulfille my desyre, ye shal have your desyre.” Thenne the Kyng was sworne upon the four Evangelistes. (4)

Il patto tra re Uther e Merlino viene sigillato da un giuramento sui quattro Vangeli: Merlino riconosce i valori del Cristianesimo, e si schiera quindi dalla parte delle forze della corte (pur essendo figlio, come visto precedentemente, del Diavolo). Come rileva Saunders:

358Vd. Malory, nota al testo 8, pagina 4.

While Merlin appears in strange forms in the forest, no overt association is made between his powers of shapeshifting and the forest itself; the otherworldly potential of the forest is not pursued. He arrives suddenly and mysteriously at the Castle of Bedegrayne in the Forest of Sherwood, disguised as a churl in black sheep skins, but quickly reverts to his role as military counsellor.³⁵⁹

Rispetto alle fonti cui Malory attinge, ne *Le Morte Darthur* le origini silvane di Merlino vengono, almeno inizialmente, trascurate. Egli appare principalmente come un consigliere militare durante il regno di Uther: omettendo l'intero discorso relativo alle origini del personaggio, Malory costruisce una diversa caratterizzazione. Merlino si pone infatti come elemento di continuità tra il regno di Uther e il regno di Artù; come ricompensa per i suoi servizi a re Uther, chiede il figlio che egli concepirà con Igrayne:

“Syre,” said Merlyn, “this is my desyre: the first nyght that ye shal lye by Igrayne ye shal gete a child on her; and whan that is borne, that it shall be delyverd to me for to nourisshere there as I wille have it, for it shal be your worshipe and the childis availle, as mykel as the child is worth.” (5)

Merlino muove i fili del regno di Camelot per tutto il tempo in cui prende parte al suo sviluppo: i poteri magici e quelli di vaticinio posseduti da Merlino emergeranno maggiormente dopo la morte di Uther, con l'ascesa di Artù, ma già nella prima parte del primo libro le capacità di previsione di questo personaggio sono chiare per il lettore. Egli sa esattamente ciò che accadrà, e tutti i suoi interventi portano a un esito vittorioso per la corte d'Inghilterra: possiamo definire Merlino il *deus ex machina* della nascita del regno di Artù, o meglio del passaggio dal regno di Uther a quello del figlio. Il celebre episodio dell'estrazione della spada dalla roccia viene preparato nei dettagli da Merlino, che dimostra tutto il suo potere a corte nel momento in cui si reca dall'Arcivescovo di Canterbury per chiedergli di convocare tutti i nobili del regno:

Thenne Merlyn wente to the Archebisshop of Caunterbury and counceilled hym for to sende for all the lordes of the reame and alle the gentilmen of armes, that they shold to London come by Cristmas, upon payne of cursynge, and for this cause: that Jesu, that was borne on that nyghte, that He wold of His grete mercy shewe some myracle, as He was come to be Kynge of Mankynde, for to shewe somme myracle who shold be rightwys kynge of this reame. (7)

In Merlino si mischiano il riconoscimento, e rispetto, dei valori cristiani, e le capacità divinatorie proprie dei riti pagani e delle antiche religioni celtiche. Proveniente dalla foresta, egli è dotato dei poteri magici che caratterizzano i druidi della religione celtica, ma allo stesso tempo segue la

359Saunders, p. 165.

religione cristiana e si configura come un evangelizzatore; secondo Terence McCarthy, in questo personaggio si incarna lo spirito mistico-religioso della prima parte del testo di Malory:

The Morte Darthur splendidly confuses the religious and the profane; we are not always sure whether the supernatural soliciting is ill or good. The Archbishop of Canterbury works on Merlin's orders and Morgan Le Fay learnt her sorcery, we are told, in a nunnery.³⁶⁰

Questo avviene proprio perché Merlino è il personaggio che meglio di ogni altro porta dentro di sé la dicotomia foresta\corte. Non è quindi un caso che Merlino sia presente solamente nei primi quattro libri dell'opera, quando il regno di Artù è ancora in bilico tra le forze della foresta e la colonizzazione dei cavalieri della Tavola Rotonda. I poteri di Merlino influenzano le decisioni dei personaggi della corte di Camelot, in quanto egli incarna lo spirito di entrambe le fazioni del conflitto, corte e foresta.

D'altra parte, è lo stesso Merlino a permettere e consolidare l'insediamento di Artù sul trono di Camelot; dopo aver organizzato l'episodio dell'estrazione della spada dalla roccia, egli spiega le origini del giovane re ai nobili del regno, legittimando la sua nomina:

Thenne all the kynges were passyng gladde of Merlyn, and asked hym, "For what cause is that boye Arthur made your kyng?" "Syres," said Merlyn, "I shalle telle yow the cause: for he is Kyng Uther Pendragons sone, borne in wedlok, gotten on Igrayne, the Dukes wyf of Tyntigail." "Thenne is he a bastard," they said al. "Nay!" said Merlyn, "After the deth of the duke, more than thre houres, was Arthur begoten; and thirtene dayes after, Kyng Uther wedded Igrayne; and therfor I preve hym he is no bastard." (12)

Merlino spiega le condizioni in cui è stato concepito Artù, le quali soddisfano il canone religioso medievale: egli è il legittimo erede di Uther poiché è stato concepito dopo la morte del Duca di Tyntagill ed è nato dopo il matrimonio tra Uther e Igrayne, vedova del duca³⁶¹. Merlino conosce le regole e le leggi del mondo della corte, ed è nella posizione di giustificare le origini di Artù di fronte agli altri nobili del reame. Il regno di Artù nasce sotto la sua egida, e durante la guerra tra Artù ed i re ribelli, sono i suoi vaticini e i suoi consigli a permettere al re ed ai suoi alleati di imporsi sui ribelli: Merlino impiega tutte le sue capacità divinatorie e la sua saggezza nel corso degli episodi che formano il primo libro, fornendo ad Artù tutti i mezzi necessari per imporre la sua autorità su tutta l'Inghilterra. Nonostante il potenziale magico di Merlino non venga effettivamente dispiegato

360McCarthy, p. 15.

361Vd. *Le Morte Darthur*, p. 12, nota 1.

nel corso del primo libro (egli si limita al ruolo di consigliere di Artù), è tuttavia chiaro per il lettore come questo personaggio possieda capacità che vanno oltre quelle del normale essere umano. Il primo libro vede la progressiva formazione del regno di Artù, e il suo consolidamento a dispetto della ribellione di alcuni nobili del regno: Merlino, da personaggio proveniente dalla foresta, si adatta all'ambiente della corte, limitando le sue caratteristiche “selvagge”. La magia non è accettata nella corte di Artù, che si erge a baluardo del cristianesimo: in questa fase del racconto, Merlino gestisce i due estremi della sua personalità in maniera da supportare Artù senza far trasparire la sua appartenenza al mondo della foresta. Per il lettore è comunque evidente come egli conosca a menadito ogni anfratto di questo ambiente, e non esiti ad utilizzare le sue conoscenze nel favorire il legittimo re durante la guerra: la foresta è il luogo principale delle battaglie tra le due opposte fazioni, e la conoscenza che Merlino ha di questo ambiente è una delle ragioni principali della vittoria di Artù.

And thorow the wytte of Merlion, he ledde the oste northwarde the pryveyst wey that coude be thought, unto the foreste of Bedgrayne, and there in a valey lodged hem secretely. (18)

“Now shall ye do by myne advice,” seyde Merlyon unto the three kyngis, and seyde, “I wolde Kynge Ban and Bors with hir felyship of ten thousand men were put in a woode here besyde, in an inbushemente, and kept them prevy, and that they be leyde or the lyght of the day com, and that they stire nat tyll that ye and youre knyghtes a fought with hem longe.” (20)

Nel corso della guerra, la conoscenza della foresta maturata da Merlino permette ad Artù di vincere numerose battaglie, e di sconfiggere i suoi rivali. L'importanza di questo personaggio, devoto alla causa del re, seppur appartenente all'ambiente della foresta, è centrale nell'ascesa di Artù.

Come sottolineato da Saunders, nella prima parte del testo non emerge mai completamente il potenziale magico di Merlino: egli utilizza le sue capacità divinatorie, ma sempre in maniera da configurarsi più come un consigliere militare che come un veggente o un mago. Solamente verso il finale del primo libro, Merlino rivela i suoi veri poteri: egli appare ancora una volta sotto mentite spoglie, sfruttando le sue capacità di trasformazione, per interpretare un sogno di Artù, rivelargli le sue origini e prevedere chiaramente il futuro del regno di Camelot, di Artù e di se stesso.

Ryght so com by hym Merlyon, lyke a chylde of fourtene yere of ayge, and salewed the Kynge and asked hym whye he was so pensyff... “Also I know what thou arte, and who was thy fadir, and of whom thou were

begotyn: for Kyng Uther was thy fadir and begate the on Igrayne.” ... So departed Merlyon, and com ayen in the lyknesse of an olde man of foure score yere of ayge, whereof the Kyng was passynge glad, for he semed to be ryght wyse... “But ye have done a thyng late that God ys displeasid with you, for ye have lyene by youre syster and on hir ye have gotyn a childe that shall destroy you and all the knyghtes of youre realme.”... “Mervayle nat,” seyde Merlion, “for hit ys Goddis wylle that youre body sholde be punysshed for your fowle dedis. But I ought ever to be hevye,” seyde Merlion, “for I shall dye a shamefull dethe, to be putte in the erthe quycke; and ye shall dey a worshipfull dethe.” (31-32)

Per la prima volta in questo episodio, Merlino assume i connotati di una figura sovrumana, dotata di poteri magici ed appartenente ad un mondo “altro” rispetto a quello della corte. Sappiamo sin dall'inizio dell'opera che egli proviene dalla foresta, ma il suo potenziale magico non era ancora stato completamente dispiegato. Qui vediamo per la prima volta in maniera chiara ed evidente la capacità di prevedere il futuro: Merlino si cela sotto le mentite spoglie dapprima di un ragazzino quattordicenne, e poi di un anziano ottantenne, per rivelarsi infine agli occhi del suo re, dopo avergli svelato il significato del sogno e il futuro del regno. Merlino assume, da questo punto in poi, le capacità profetiche tradizionalmente attribuite, nella letteratura classica, alla figura dell'indovino i cui poteri hanno origine divina (vedi Tiresia, Cassandra, ecc.), ma non solo: nella sua figura convergono anche le caratteristiche della *fée* (traducibile in italiano come “fata”) della tradizione Celtica, la quale trae i suoi poteri proprio dalla foresta³⁶². Gli eventi legati al sovrannaturale sono più frequenti dopo questo snodo centrale nella trama de *Le Morte Darthur*, il quale può essere percepito come passaggio dalla fase di gestazione del regno di Artù a quella di espansione e colonizzazione: nel corso dei libri II, III e IV, Merlino è il personaggio che permette ad Artù e ai suoi cavalieri di relazionarsi con la magia presente nella foresta che stanno progressivamente conquistando, e conseguentemente di sconfiggerla. Merlino è già al corrente di ciò che gli accadrà nel futuro prossimo, e prevede la sua morte disonorevole; ciononostante egli continua ad operare per il regno di Artù, consigliando il sovrano, salvandolo in varie occasioni e predicendo gli eventi futuri. Un perfetto esempio dell'operato di Merlino si ha nell'episodio dello scontro tra Artù e Pellynore, nel primo libro; i due si scontrano, e quando il giovane re d'Inghilterra sta per avere la peggio, Merlino interviene:

362Vd. Saunders, pp. 165-166.

And therewithall com Merlion and seyde, “Knyght, holde thy honde, for and thou sle that knyght thou puttyst thys realme in the grettest damage that evir was realme, for thys knyght ys a man of more worshyp than thou wotist off.” ... And therewith Merlion caste an inchauntemente on the knyght, that he felle to the erthe in grete slepe. Than Merlion toke up Kyng Arthur an rode forthe on the knyghtes horse. “Alas,” seyde Arthure, “what hast thou do, Merlion? Hast thou slayne thys good knyght by thy craufftis? For there lyvith nat so worshipfull a knyght as he was, for I had levir than the stynte of my londe for a yere that he were on lyve.” ... “Also there lyvith nat a bygger knyght than he ys one; and afftir this he shall do you good servyse. And hys name ys Kyng Pellinore, and he shall have two sonnes that shall be passyng good men as ony lyvyng, and hir namys shall be Percyvall and Sir Lamorake of Walis. And he shall telle you the name of youre owne son, begotyn of youre syster, that shall be the destruction of all thys realme.” (36-37)

In questo episodio vediamo tutte le qualità impiegate da Merlino nell'aiutare Artù: egli impiega tutte la sua abilità oratoria nel far desistere Pellynore dall'uccidere il re; successivamente, impiega le sue arti magiche colpendo Pellynore con un incantesimo che lo fa addormentare. Una volta messo in salvo il re, Merlino lo consiglia su come comportarsi con il rivale, e gli rivela il futuro di Pellynore, la sua discendenza e l'importanza dei figli, Perceval e Lamorake, nel destino del regno di Camelot. È anche interessante notare come Artù non comprenda a pieno i poteri magici posseduti da Merlino, almeno in un primo momento: quando i due, in un episodio successivo, passano nuovamente davanti a Pellynore, Merlino compie un ulteriore incantesimo che impedisce al cavaliere di vederli. Artù non capisce cosa stia accadendo:

So they rode unto Carlion, and by the wey they mette with Kyng Pellinore; but Merlion had done such a crauffte unto Kyng Pellinore that Pellinore saw nat Kyng Arthure, and so passed by withoute ony wordis. “I mervayle,” seyde Arthure, “that the knyght wold nat speke.” “Sir, he saw you nat; for had he seyne you, ye had nat lyghtly parted.” (38)

Whitaker dà grande rilevanza ai poteri magici di Merlino ne *Le Morte Darthur*:

Originating as a “wild man of the woods”, Merlin appears in the forest as a shape-shifter, a prophet, and an architectural engineer with the power of turning up unexpectedly, performing some task, and then disappearing as if by magic.³⁶³

Secondo McCarthy, invece, il potenziale magico del personaggio di Merlino, rispetto alle fonti cui Malory attinge, è decisamente ridimensionato e gli episodi in cui egli utilizza poteri sovrumani per condizionare lo sviluppo degli eventi sono relativamente pochi:

Merlin's mischievous wizardry does not appeal to Malory; the author is much happier when Merlin's advice is a judicious mixture of common sense and prediction, the fruit of a wider and wiser vision of human destiny.³⁶⁴

Ritengo che effettivamente il potenziale magico di Merlino non sia dispiegato appieno all'interno

363Whitaker, p. 57.

364McCarthy, p. 14.

dell'opera; tuttavia, egli è il principale personaggio dotato di poteri sovranaturali: il suo ruolo di consigliere è prevalente su quello di mago, ma senza le sue capacità magiche egli non potrebbe compiere appieno la sua missione, ossia permettere lo sviluppo del regno di Artù. Un esempio dell'ambiguità dei poteri di Merlino si ha nel momento in cui ad Artù viene fatto dono di una spada, da parte della Lady del Lago: il consigliere chiede al re se preferisca la spada o il fodero in cui essa è riposta. All'ovvia risposta del re (“I lyke bettir the swerde”), Merlino obietta:

Ye ar the more unwyse, for the scawberde ys worth ten of the swerde; fir whyles ye have the scawberde uppon you, ye shall lose no blood, be ye never sore wounded. (38)

Merlino è in possesso di conoscenze oscure, che gli permettono di interpretare gli elementi provenienti dal mondo della foresta e dell'oltreumano: nel muovere i suoi primi passi al di fuori della corte, Artù necessita la presenza del suo fidato consigliere, il quale può rivelargli il vero significato di ciò che gli accade. I poteri magici di Merlino sono maggiormente legati alla sua capacità di comprendere e interpretare il mondo esterno alla corte, che all'effettivo compiere incantesimi e magie.

All'inizio del libro III, Malory rende esplicito come Camelot, nella prima parte del regno di Artù, sia in realtà controllato indirettamente da Merlino:

In the begynnyng of Arthure, aftir he was chosyn Kyng by adventure and by grace, for the moste party of the barowns knew nat he was Uther Pendragon son but as Merlyon made hit opynly knowyn, but yet many kyngis and lordis hylde hym grete werre for that cause. But well Merlin overcom hem all. The moste party dayes of hys lyff he was ruled by the counceile of Merlyon. (62)

Le decisioni prese dal re passano tutte al vaglio di Merlino, il quale tramite i suoi consigli forma sia il regno che il nuovo re: è interessante notare come il regno di Camelot, il quale per tutto il tempo in cui Artù siede sul trono si scontra con le forze della foresta, venga modellato inizialmente proprio da una figura che proviene dalla foresta. Come Romolo, che fonda la città di Roma fuoriuscendo dalla foresta, Merlino dà il via alla nascita del regno di Artù: egli si caratterizza non solo come un aiutante magico, bensì come il vero e proprio iniziatore di una nuova civiltà, che permetterà agli uomini rispettosi del codice della corte di sconfiggere il caos della foresta. Egli non compie questa azione in prima persona: si serve del giovane re Artù, che educa al governo delle genti e al

riconoscimento dei valori propri di un sovrano.

Dopo aver acconsentito al matrimonio di Artù e Gwenvivere (non senza aver avvertito il re delle sventure legate a queste decisione, e al futuro tradimento della regina), ed aver spiegato al re ed ai suoi cavalieri l'importanza della Tavola Rotonda (ed in particolare del *Sege Perelous*, destinato a Galahad), dono di nozze del padre di Gwenvivere, lo scopo di Merlino all'interno della corte è compiuto: le sue profezie si avvereranno nel corso della narrazione, ma la sua presenza in prima persona non è più necessaria. Nel libro IV emerge il lato umano e fallace di Merlino, il quale si innamora di una damigella, Nenyve; anch'ella proveniente dalla foresta (portata a corte da Pellynore al termine di una delle *quest* conseguenti al matrimonio di Artù, vedi par. 5.3.2), Nenyve diviene la protetta di Merlino, il quale le trasmette le sue conoscenze in materia di magia:

Merlyon felle in dotage on the damesell that Kyngge Pellynore brought to courte, and she was one of the damesels of the Lady of the Laake, that hyght Nenyve. But Merlion wolde nat lette her have no reste, but allwayes he wolde be wyth her. And ever she made Merlion good chere tylle sche had lerned of hym all maner of thyng that sche desyred; and he was assoted uppon hir, that he myght nat be fom hir. (78)

Quello di Merlino appare inizialmente come un amore irrazionale e difficilmente comprensibile per il lettore: nel corso dei primi tre libri, Merlino è un personaggio completamente slegato dalle logiche umane, che pare agire seguendo una morale e uno scopo superiori. Merlino non mostra debolezze umane prima di questo episodio, in cui perde la ragione per una fanciulla; tuttavia, ridurre l'episodio ad un semplice caso di follia d'amore è riduttivo, poiché Merlino è consapevole di andare incontro al suo destino di morte inseguendo Nenyve:

So on a tyme he tolde to Kyngge Arthur that he scholde nat endure longe, but for all his craftes he scholde be putte into the erthe quyk... Also he tolde Kyngge Arthure that he scholde mysse hym, "and yett had ye levir than all youre londis have me agayne". (78)

Si tratta dell'ultimo dialogo tra Artù e Merlino, e quest'ultimo ne è pienamente consapevole. La sua follia d'amore assume maggiormente i connotati di un sacrificio volontario per permettere lo sviluppo del regno: la missione di Merlino è compiuta con il matrimonio del re e l'alleanza sancita coi cavalieri della Tavola Rotonda. Ora che il regno di Camelot è assicurato nelle mani dei paladini, Merlino può farsi da parte. Non è facile stabilire se la follia d'amore per Nenyve sia effettivamente

reale o solamente un *escamotage* creato ad arte dallo stesso Merlino per farsi da parte: certo è che il modo in cui Malory presenta le ultime battute tra il mago e la damigella fanno apparire Merlino come un essere umano fallace e soggetto alle debolezze della carne. Questa dissacrazione del personaggio viene sviluppata attraverso la presentazione del suo desiderio sessuale verso Nenyve³⁶⁵:

Than sone afir the lady and Merlion departed. And by weyes he shewed her many wondyrs, and so come into Cornuayle. And alwayes he lay aboute to have hyr maydynhode, and she was ever passynge wery of hym and wolde have bene delyverde of hym, for she was aferde of hym for cause he was a devyls son, and she cowde not be skyfte of hym by no meane. (79)

Nenyve rifiuta le *avances* di Merlino in quanto timorosa delle sue origini demoniache (che vengono citate esplicitamente per la prima volta in questo episodio da Malory). Non appena ne ha l'occasione, si libera di lui intrappolandolo sotto una roccia con un incantesimo:

And so one a tyme Merlyon ded shew hir in a roche whereas was a grete wondir, and wrought by enchaument, that wint undir a grete stone. So by hir subtile worchyng she made Merlyon to go undir that stone to latte hir wete of the mervayles there; but she wrought so there for hym he come never oute for all the craufte he coude do, and so she departed and leffte Merlyon. (79)

Le modalità con la quale Merlino viene intrappolato sotto la roccia non sembrano lasciare spazio a dubbi: Merlino mostra alla sua allieva, Nenyve, il luogo, e si fa intrappolare mediante un incantesimo che probabilmente proprio lui le ha insegnato. L'uscita di scena del mago appare come un gesto volontario, un “farsi da parte” per permettere lo sviluppo del regno senza influenze esterne. Quando Bagdemagus, altro cavaliere della corte di Artù, passerà vicino al luogo dove il mago è intrappolato, e cercherà di liberarlo, Merlino gli chiederà di allontanarsi, sancendo in questo modo la sua uscita dalle vicende di Camelot:

Whan Merlyon wyste that he was there, he bade hym leve his laboure, for all was in vayne, for he myght never be holpyn but by her that put hym there. (83)

La vicenda di Merlino, dal suo arrivo a corte sino alla sua triste fine, assume i connotati di una lunga *quest*, compiuta non per la volontà del re o di un paladino della corte, bensì di una forza superiore: Merlino entra nel mondo della corte quando il re è ancora Uther Pendragon, permette il

³⁶⁵Merlino va incontro alla propria fine, volontariamente o meno, a causa del suo desiderio sessuale: se ci affidiamo alle poche fonti storiografiche che riportano la vita di Malory, l'autore fu incarcerato più volte per aver avuto rapporti sessuali con una donna sposata ad un altro uomo. Come già scritto nel corso della tesi, le fonti storiografiche sulla vita di Malory sono poche e spesso contrastanti, ma questa analogia tra il personaggio e l'autore può essere spunto di riflessione sull'identificazione tra i due.

concepimento di Artù e la sua incoronazione, ne segue i primi passi come re, dispone la corte e la Tavola Rotonda per lo sviluppo del regno: infine, egli decreta la sua uscita di scena, seppellendosi apparentemente in maniera volontaria all'interno della foresta dalla quale era inizialmente uscito per arrivare a corte. Per quale motivo Merlino compia le sue azioni, e sia a conoscenza delle vicende future del regno di Artù, non è mai esplicitato all'interno del racconto: sappiamo che egli possiede poteri magici, e indirettamente siamo a conoscenza del perché egli ne sia in possesso, ma non è mai reso esplicita la ragione che guida il suo comportamento. Al lettore appare come una forza superiore, come se le azioni del mago fossero volte al compimento di un destino ineluttabile, che deve necessariamente compiersi anche attraverso l'auto-eliminazione di Merlino stesso. Nel corso dell'ultimo paragrafo di questo capitolo analizzerò la *quest* del Sacro Graal, impregnata di simboli cristiani: non è possibile affermare con certezza se dietro la missione di Merlino agisca una forza divina, in quanto Malory non accenna mai a questa componente, ma certamente all'interno dell'opera è possibile intuire questo collegamento. Merlino, figlio del diavolo e di una monaca, viene mosso da una forza superiore che ha lo scopo ultimo di eradicare le componenti magiche che popolano la foresta, per fare di quest'ultima un luogo della cristianizzazione.

In definitiva, Merlino è il vero *deus-ex-machina* della fondazione del regno: l'ascesa di Camelot e di re Artù viene predisposta da un personaggio dal forte *background* magico, proveniente dalla foresta. Quella stessa foresta impregnata di componenti magiche che il re e i suoi paladini, per tutta la durata del regno di Artù, cristianizzeranno e libereranno dalle forze del caos.

5.4.2 TRYSTRAM: DALLA FORESTA ALLA FORESTA

La nascita di Trystram, narrata da Malory nell'ottava sezione della sua opera, ci suggerisce immediatamente il ruolo di questo personaggio nello scacchiere dello scontro tra corte e foresta. Trystram, figlio di re Melyodas della contea di Lyones, e di Elyzabeth, sorella di re Mark di Cornovaglia, viene infatti dato alla luce nel mezzo della foresta, mentre la madre è alla ricerca del

marito fatto prigioniero, durante una battuta di caccia, da una *lady* innamorata di lui:

When Elyzabeth, Kyng Melyodas his wyff, myssed hir lorde, she was nyghe oute of hyr wytte; and also, as grete with chylde as she was, she toke a hantlywoman with hir and ran into the fereste sunndeynly to seke hir lorde. And whan she was farre in the foreste she myght no farther; but ryght there she gan to travayle faste of hir chylde, and she had many grymly throwys, but hir jantyllwoman halpe hir all that she myght. And so by myracle out of Oure Lady of Hevyn she was delyverde with grete paynes; but she had takyn suche colde for the defaute of helpe that the depe draughtys of deth toke hir, that nedys she muste dye and departe oute of thys worlde, there was none othir boote. (228-229)

La venuta al mondo del figlio di Melyodas causa la morte della madre, e conseguentemente il piccolo viene chiamato Trystram, “that is as much to say as 'a sorrowful birth'” (229). Trystram è dunque un figlio della foresta, destinato ad un futuro da cavaliere, come profetizzato dalla madre in punto di morte:

“A, my lytyll son, thou haste murtherd thy mothir! And therefore, I suppose, thou that arte a murtherer so yonge, thow arte fully lykly to be a manly man in thyne ayge”. (229)

La narrazione della venuta al mondo di Trystram anticipa tutti gli elementi che caratterizzano il personaggio nel corso del romanzo: la sua doppia natura (cavaliere e uomo della foresta), il valore della caccia (il padre viene fatto prigioniero durante una battuta di caccia), la follia d'amore (che porta la damigella a imprigionare il padre Melyodas). Malory anticipa in poche righe tutto ciò che caratterizzerà la parabola cavalleresca di Trystram: quest'ultimo è una figura particolarmente interessante in quanto non fa riferimento alla corte di Artù, bensì alla corte dello zio, e rivale in amore, re Mark di Cornovaglia. Le vicende di Trystram si intrecciano con quelle dei cavalieri di Camelot, ma la trama principale che lo vede protagonista (quella che narra l'amore per La Beaulé Isode) è in prevalenza indipendente dalle vicende di Artù e di Camelot: Trystram combatte principalmente per se stesso, per ottenere l'amore della sua donna, e in questa sua lotta si trova diviso tra la fedeltà al proprio re e quella ad Isode. Questo ci porta a considerare la figura di re Mark, zio di Trystram e suo rivale nell'amore per Isode; rispetto ad Artù, re Mark viene raffigurato come un sovrano indegno del suo ruolo, i cui paladini (Trystram escluso) non sono all'altezza dei loro corrispettivi camelotiani. Concordo pienamente con McCarthy, che scrive:

(Mark) is a living illustration of the vital need for stable kingship: his incompetence in his role is inevitably mirrored in his realm. Arthur's kingdom is full of valour because the kign is a man of deeds; Mark's knights are full of talk, well-known for the cowardice which finds its inspiration on the throne. Mark is a man of seeming

and deceit... in league with Morgan Le Fay, a troublemaker, worse, a destroyer of good knights, and he is so because he is entirely dominated by his personal animosity towards Trystram. His own private concerns motivate his very action; the stability of the realm (something his barons are forced at times to recall to his attention) means nothing. He is the picture of corrupt kingship, the man who uses public power for personal gain. He is, in this sense and importantly, the black to Arthur's white: Arthur is the king who silences all private doubt to save the kingdom.³⁶⁶

La figura di re Mark, all'interno dell'opera, funge da contraltare a quella di Artù: attraverso il confronto tra i due re comprendiamo appieno perché sia proprio il regno di Camelot quello destinato ad unificare la Britannia, dominando le resistenze del mondo selvaggio. Artù silenzia, almeno per buona parte della parabola del suo regno, le voci che rivelano l'amore della regina Gwenyvere per il primo cavaliere Launcelot: Artù ricerca il bene collettivo più del bene individuale. Re Mark al contrario non esita a sacrificare il rapporto di collaborazione con il suo paladino più valoroso, Trystram, per soddisfare il suo desiderio personale di ottenere Isode. Un re che ambisca a unificare la Britannia non può cedere alle brame personali, in quanto la battaglia tra i valori della corte e quelli della foresta si gioca soprattutto sul confronto tra i bisogni carnali e quelli spirituali: non a caso, il regno di Camelot comincia la sua parabola discendente proprio nel momento in cui Artù ammette il tradimento della regina e cerca la vendetta personale contro il proprio primo cavaliere, antepoendo il proprio desiderio al bene di tutto il regno.

Trystram sviluppa le proprie capacità cavalleresche e cortesi in un periodo di iniziazione speso in Francia: è il padre, Melyodas, ad inviarlo oltremare, assieme al fedele Governayle, per permettere al figlio (orfano di madre e in contrasto con la matrigna, la quale ha già tentato di liberarsi di lui) di raffinare le proprie qualità. E le virtù di Trystram non possono che essere legate alla foresta:

And as the booke seyth, he began good measures of blowynge of beestes of venery and beestes of chaace, and all maner of vermaynes, and all the teamys we have yet of hawkyng and huntyng (and therefore the booke of venery, of haukyng and huntyng is called "the booke of Sir Trystrams"). (231)

Le abilità venatorie di Trystram, tali da giustificare addirittura la redazione, da parte del paladino, di un manuale di caccia, sono strettamente collegate alle sue origini: nel corso della sua formazione, la natura di Trystram influenza le sue qualità cavalleresche. Egli è il figlio della foresta, e questa sua

³⁶⁶McCarthy, p. 35.

caratteristica è fondamentale nella sua identità di cavaliere, come sostenuto da Whitaker:

The unusual circumstances of Tristram's birth distinguish him from other Arthurian knights and perhaps account for his particular attribute of excellence in venery. This attribute Malory acknowledges when, in an original passage, he commends Tristram's skill in hunting and hawking, his knowledge of the terms and etiquette, and his setting of an example by which 'all men of worshyp may discever a jantylman frome a yoman and a yoman frome a vylayne'. It is not surprising that hunting is the device that on several occasions takes this hero away from Tintagel and the Joyous Gard.³⁶⁷

La rilevanza data da Malory alle capacità venatorie di Trystram, e l'ampio spazio riservato alle avventure di questo cavaliere all'interno del romanzo, rivelano un aspetto importante nella percezione della foresta da parte dell'autore: la foresta appare assai frequentemente come luogo riservato alla caccia, mentre, come già precedentemente rilevato, l'alone magico che circonda questo ambiente estraneo alla conformità della corte è spesso solamente abbozzato dall'autore (basti notare, a riguardo, il poco spazio, in termini strettamente narrativi, riservato agli interventi sovranaturali di un personaggio come Merlino). In merito, Saunders scrive:

It is Tristram's skill in hunting, rather than his excellence in arms or love, which appears to draw Malory to him and which the reader is asked to praise and emulate. For a writer such as Malory, looking back to the golden age of chivalry, the hunt represented an occupation which remained untamished and which the reader might pursue as an introduction to other realms of chivalry.³⁶⁸

Prima dell'incontro con Isode, Trystram si contraddistingue come colui che eccelle nell'arte della caccia, qualità fondamentale per un cavaliere ma anche elemento che definisce il selvaggio. La natura di Trystram è mista, e l'ambiguità del personaggio si riflette nella sua inidoneità al mondo della corte: come già detto, Trystram non rientra mai nell'orbita di Camelot, ma si muove parallelamente ai paladini di Artù, in particolare a Launcelot, la cui presenza nei libri dedicati a Trystram è particolarmente consistente. Il confronto tra Launcelot e Trystram è interessante non solo per le diversità tra i due cavalieri, ma anche per le numerose somiglianze: entrambi primeggiano nel combattimento, entrambi intrattengono un rapporto amoroso con la donna del proprio re, ed entrambi perdono il senno per ragioni d'amore. Tuttavia, i due cavalieri seguono percorsi sostanzialmente differenti: per Trystram la foresta è il luogo dello scontro fine a se stesso, con il quale esercita le proprie qualità di cavaliere eccellente, al di fuori del dominio del dispotico re

367Whitaker, p. 64.

368Saunders, p. 173.

Mark; Launcelot invece compie le proprie eroiche azioni con lo scopo di portare ordine nella foresta, e gloria alla corte di re Artù. Nei due cavalieri si riflettono le diverse personalità dei due re, Artù e Mark: Trystram non può conciliare la propria cavalleria con l'obbedienza ad un re tirannico, che non rispetta il codice cortese. Per questo la sua *quest* principale (la storia d'amore con Isode) è legata ad un desiderio personale che, seppur perseguito attraverso gesta valorose che osservano i canoni del codice cortese, non rispetta lo statuto fondamentale di tale codice: l'obbedienza al proprio re.

Per due volte Trystram si rifugia nella foresta, tornando così al suo luogo d'origine: la prima volta si tratta di una fuga d'amore con Isode, nel tentativo di sfuggire alla cattura da parte di re Mark; il secondo episodio è invece legato alla follia che coglie il cavaliere una volta scoperto il tradimento di Isode con un altro cavaliere, Keyhydius. La fuga d'amore con Isode avviene immediatamente dopo che i due amanti sono stati sorpresi a letto da sir Andret, cavaliere di re Mark; Trystram viene portato in una chiesa per essere sottoposto a giudizio, ma riesce a scappare:

So whan Sir Trystramys saw the peple draw unto hym, he remembyrd he was naked, and sparde faste the chapell dore and brake the barrys of a wyndow; and so he lepe oute and felle uppon the craggys in the see. And so at that tyme Sir Andret nothir none of his felowys myght nat gete hym... And so he toke hys men and wente there as was La Beale Isode, and fette her away, and brought hir into a fayre foreste to a fayre manner; and so he abode there with hir. (270)

Il maniero nella foresta in cui i due si rifugiano è un luogo al di fuori della portata di re Mark: per poter vivere liberamente il proprio amore, Trystram deve rifugiarsi, assieme all'amata, nell'unico luogo del quale abbia piena padronanza, la foresta, rinunciando di conseguenza al mondo della corte, nel ribadimento di un'opposizione inconciliabile tra i due luoghi. Nella foresta il cavaliere può stabilire la propria base, in quanto la sua conoscenza di questo ambiente è superiore a quella di ogni altro cavaliere della corte di re Mark. Nella foresta Trystram, con la sua regina *pro-tempore* e i suoi uomini più fidati, stabilisce una sorta di anti-corte, contrapposta alla corte di Cornovaglia: in un certo senso, Trystram si nomina re della foresta, e in essa si insedia per continuare la sua battaglia personale contro il proprio re. Trystram suggerisce un'alternativa al mondo della corte, nel quale non può perseguire il proprio obiettivo, creando un regno della foresta: egli è l'unico cavaliere

a poter assumere il ruolo di re della foresta, in quanto convivono in lui lo spirito cavalleresco e l'animo selvatico. Trystram tenta di rendere concreta la sintesi tra i due opposti, la corte e la foresta, ma non riesce a portare a termine il suo obiettivo. L'idilliaca vita nella foresta assieme all'amata Isode ha infatti breve durata:

And so uppon a day Sir Trystrames yode into the foreste for to disporte hym, and there he felle on slepe. And so happynde there cam to Sir Trystrames a man that he had slayne his brothir. And so whan this man had founde hym, he shotte hym thorow the sholdir with an arow, and anone Sir Trystrames sterte up and kylde that man. And in the meanetyme hit was tolde unto Kyng Marke how Syr Trystrames and La Beale Isode were in that same maner, and thidir he cam with many knyghtes to sle Syr Trystrames; and whan he cam there he founde hym gone. And anone he toke La Beale Isode home with hym and kepte her strayte, that by no meane she myght never wryght nor sende. (270)

L'escursione di Trystram costa caro al cavaliere: egli viene ferito da una freccia, che si rivelerà essere avvelenata, e re Mark, approfittando della sua assenza, fa irruzione nel maniero e rapisce La Beale Isode. Pur dominando in gran parte le numerosi variabili della foresta, Trystram viene in essa ferito, in maniera tanto inattesa quanto inesorabile: d'altro canto, la spedizione di re Mark e dei suoi cavalieri, partita inizialmente con lo scopo uccidere il cavaliere ribelle, entra facilmente nel rifugio dei due innamorati e recupera la giovane oggetto della contesa. Trystram prova a istituire un'alternativa al dualismo corte-foresta, cercando la sintesi dei due elementi, che d'altra parte in lui convivono sin dalla nascita: ma il destino, se così vogliamo definire la forza ineluttabile che guida le vicende dei cavalieri di Britannia, non permette che questa soluzione abbia esito positivo. La brutalità di re Mark e dei suoi cavalieri ha il sopravvento sull'amore tra Trystram e Isode.

Successivamente, tornato in Cornovaglia assieme a sir Keyhydius, fratello di Isode le Blaunche Maynys (che ha sposato ma con la quale non ha mai consumato il matrimonio, per rispetto del suo amore per La Beale Isode), Trystram si riunisce con La Beale Isode. Tuttavia, scopre presto la corrispondenza epistolare tra il cognato Keyhydius e La Beale Isode, i quali si confessano il proprio amore:

And as hit myshapped, Sir Trystrams founde the lettir that Sir Kayhydius sente unto La Beall Isode. Also he had founde the lettir that she had sento unto Sir Kayhydius. And at the same time La Beall Isode was in the same chambir; than Sir Trystramis com unto La Beall Isode and seyde, "Madame, here ys a lettir that was sente unto you; and here ys the lettir that ye sente unto hym that sente you that lettir. Alas Madame! The good love that I have lovyd you, and many londis and grete rychesse have I forsakyn for youre love! And now ye ar a traytouras unto me, whych dothe me grete payne." (299)

La scoperta del doppio tradimento (l'amata Isode e il fidato Keyhydius) porta Trystram alla pazzia: dopo aver inseguito Keyhydius per farsi giustizia, ed essersi successivamente allontanato dal castello, cercando consolazione in una damigella inviata da sir Palomydes per assisterlo, Trystram perde il senno.

Than uppon a nyght he put hys horse frome hym and unlaced hys armour. And so he yeode unto the wyldirnes and braste down the treys and bowis. And othirwhyle, whan he founde the harpe that the lady sente hym, than wolde he harpe and play thereuppon and wepe togydirs... Thus he there endured a quarter off a yere; and so at the laste he ran hys way, and she wyst nat where he was becom, and than was he naked, and waxed leane and poore of fleyshe. And so he felle in the felyshyppe of herdemen and shyperdis, and dayly they wolde gyff hym som of their mete and drynke: and whan he ded ony shrewde dede, they wolde beate hym with roddis. And so they clypped hym with sherys and made hym lyke a foole. (301)

La regressione comportata dalla follia porta Trystram ad un comportamento subumano: Malory evidenzia in particolare l'aspetto fisico, con il cavaliere che girovaga nudo e visibilmente dimagrito, e l'associazione con i pastori, che lo trattano da essere inferiore, a metà tra il buffone e l'animale. Tuttavia, la nobiltà di Trystram traspare ancora dalle sue gesta: egli suona l'arpa e si accompagna, almeno inizialmente, alla damigella che ne consola il dolore. La descrizione di Trystram fatta da Malory richiama l'archetipo del selvaggio, già analizzato in precedenza nel corso di questa tesi: la follia è un meccanismo psico-emozionale che porta il cavaliere, l'eroe, o in generale l'uomo civilizzato, ad uno stato pre-civilizzato. Come già visto nei *Posthomeric* di Quinto Smirneo, con la follia di Aiace, le caratteristiche dell'eroe folle sono simili a quelle dell'uomo selvaggio; come scrive Whitaker:

The archetypal wild man is separated by physical features and particular habits from his civilized counterpart. His skin is discoloured, his hair long, his dress made of foliage or skins. He is unable to speak or reason. His behaviour is rough or churlish, his food consists of roots, berries or raw flesh, and his lonely habitation is found in the desert or forest.³⁶⁹

La follia di Trystram appare comunque come una decisione volontaria e progressiva da parte del cavaliere, il quale dopo un iniziale periodo di lamenti e pianti, decide spontaneamente di liberarsi della propria armatura e del cavallo, e di lasciarsi andare alla follia. Il cavaliere rinuncia così ai suoi doveri, si estranea volontariamente dalle regole della corte: in un certo senso, la follia riporta Trystram al suo stato iniziale, quello di uomo della foresta. La sua unica vera *quest*, ossia il

369Whitaker, p. 62.

coronamento dell'amore per La Beale Isode, sembra destinata a fallire a causa del tradimento dell'amata: per questo Trystram rinuncia alla propria identità di cavaliere, e si pone in uno stato ferino nel quale l'assenza di qualsiasi responsabilità legata al codice d'onore dei cavalieri gli permette di tornare in contatto con l'altra sua identità, quella di uomo della foresta, e quindi selvaggio. La foresta, luogo dove Trystram, nella precedente fuga d'amore, ha cercato riparo dalle ingiustizie perpetrate dal potere politico di re Mark, diviene ora il luogo dell'oblio della ragione:

The forest takes on a kind of pathetic fallacy, its wilderness reflecting the turbulence of Tristram's grief. The sense that this is a landscape of emotional freedom... is taken to an extreme here, as emotion becomes madness.³⁷⁰

La pazzia è dunque l'abbandono totale alla libertà emotiva, che diviene peccato nel momento in cui le passioni diventano dominanti rispetto alla ragione, e non può che manifestarsi nella foresta. La corte è infatti il luogo dove le emozioni vengono dominate dalla ragione, e piegate al codice cortese cui i cavalieri giurano di obbedire: solo attraverso il dominio delle proprie emozioni l'uomo civilizzatore (Artù) può assoggettare il mondo naturale, ossia la foresta, nella quale il prevalere dell'emotività e dei bisogni primordiali impedisce all'uomo selvaggio di contrastare la superiorità della ragione. In questo consiste il nocciolo dello scontro tra corte e foresta, e attraverso questa chiave di lettura possiamo comprendere il concetto di colonizzazione della foresta come processo di civilizzazione portato avanti dalla ragione umana che si impone progressivamente sull'istintività primordiale associata al mondo naturale.

Mentre a corte tutti lo credono morto, Trystram continua comunque a compiere gesta fuori dalla norma, in quanto la sua follia non ne cancella il valore in combattimento. Dopo aver messo in fuga sir Dagonet, ed avergli preso la spada, Trystram trova rifugio per dieci giorni presso un eremita, e successivamente decapita un gigante, Tauleas, che minaccia i pastori. A riportare Trystram nella corte di Tyntagill è proprio re Mark, il quale è messo al corrente della presenza di un folle che compie gesta sovrumane nelle foreste che circondano il suo castello:

“Well,” seyde Kynge Mark, “I woll see that wood man.” So within a day or too Kynge Marke commanded hys

370Saunders, p. 175.

knyghtes and his hunters to be redy, and seyde that he wolde hunte on the morn. And so uppon the morne he wente into that foreyste; and whan the kyng cam to that welle, he founde there lyyng a fayre naked man, and a swerde by hym. Than Kyng Mark blew and straked, and therewith hys knyghtes cam to hym; and than he commaunded hys knyghtes to “take the naked man with fayrenes and bryngre hym to my castell.” And so they ded, savely and fayre, and keste mantels uppon Sir Trystramys, and so lad hym unto Tyntagyll; and there they bathed hym and wayshed hym, and gaff hym hote suppyngis tulle they had brought hym well to hys resemblaunce. But all thys whyle there was no creature that knew Sir Trystramys nothir what maner man he was. (304)

Re Mark e i suoi cavalieri riportano Trystram, ancora in preda alla follia, a corte, ma non sono consapevoli della sua identità; a rivelarla è il cane da compagnia di Isode, che per primo riconosce l'odore del cavaliere:

And anone thys lityll brachet felte a savoure of Sir Trystram; he lepte uppon hym and lyched hys learys and hys earys, and than he whyned and quested, and she smelled at hys feete and at hys hondis, and on all the partyes of thys body that she myght com to. (305)

La scena non può non ricordare al lettore il ben più celebre episodio del riconoscimento di Ulisse da parte del cane Argo, nel libro XVII dell'*Odissea* (vv. 290-397): come Ulisse, Trystram ritorna “a casa” e viene riconosciuto non da un umano, ma da un animale. Le sue caratteristiche cortesi, che ne permettono il riconoscimento da parte dei suoi pari, e della sua amata, sono infatti ancora celate a causa della follia. Ad accomunare il Trystram folle con il Trystram savio è solamente il corpo, l'elemento primordiale contrapposto alla spiritualità della ragione: di conseguenza deve necessariamente essere un cane a riconoscere il cavaliere, basandosi su quegli istinti selvaggi (come il fiuto) che permettono la sopravvivenza nel mondo naturale. Trystram torna alla savietà dopo che Isode, riconosciutolo grazie al cane da compagnia, gli rivolge la parola e rinnova la sua promessa d'amore. Il percorso di follia del cavaliere giunge così al termine ed egli può riprendere la propria *quest* per coronare il sogno d'amore con Isode.

5.4.3 LA FOLLIA DI LAUNCELOT: DALLA CORTE ALLA FORESTA

Anche Launcelot, di cui si è già parlato nel paragrafo 5.2.4, è protagonista di un episodio di follia che lo fa regredire allo stato di selvaggio. Nel corso dell'XI libro Malory narra di come il cavaliere venga sorpreso da Gwenyvere mentre è a letto con la dama Elayne (madre di suo figlio Galahad):

Than Sir Launcelot had a condicion, that he used of custom to clatir in his slepe and to speke oftyn of hys lady,

Quene Gwenyver. So Sir Launcelot had awayked as longe as hit had pleased hym, and so by course of kynde he slepte and Dame Elayne bothe... and so as he talked so lowde the Quene harde hym there as she lay in her chambir. And whan she harde hym so clattir she was wrothe oute of mesure, and for anger and payne wist not what to do. And than she cowghed so lowde that Sir Launcelot awaked. And anone he knew her hemyng, and than he knew well that he lay not by the Quene, and therewyth he lepte oute of hys bedde as he had bene a wood man, in hys shurte And anone the Quene mette hym in the floure, and thus she seyde: "A, thou false traytoure knyght, loke thou never abyde in my courte, and lyghtly that thou voyde my chambir! And nat so hardy... that evermore thou come in my syght." "Alas," seyde Sir Launcelot; and therewyth he toke suche an hartely sorow at her wordys that he felle downe to the floure in a sowne. And therewythall Quene Gwenyver departed. (472)

La follia di Launcelot è quindi subitanea, non progressiva come quella che coglie Trystram. Inoltre, Launcelot è causa della sua pazzia, in quanto è lui stesso a commettere il tradimento (seppur apparentemente in maniera involontaria): quella con Elayne è una relazione necessaria, in quanto porta al concepimento di Galahad (il cavaliere del Graal), ma al tempo stesso è un tradimento dell'amore giurato a Gwenyvere. La conseguente fuga nella foresta, luogo a cui il cavaliere si volge immediatamente una volta perso il senno, si ricollega al concetto di foresta come luogo della negazione della ragione:

And whan Sir Launcelot awooke oute of hys swoghe, he lepte oute at a bay wyndow into a gardyne, and there wyth thornys he was all to-cracched of his vysage and hys body, and so he ranne furth he knew nat whothir, and was as wylde woode as ever was man; and so he ran two yere, and never man had grace to know hym. (472)

Launcelot però non ha la dimestichezza con l'ambiente forestale che contraddistingueva Trystram: conseguentemente, si ferisce non appena abbandonato il castello, con le spine delle rose che gli sfregiano il viso e il corpo. Sin dall'inizio, la vita selvaggia del folle Launcelot si configura come una vita di dolore e sofferenza, una forma di espiazione per il peccato commesso nei confronti di Gwenyvere. Saunders infatti scrive:

The distance and wilderness of the forest reflect Launcelot's own alienation. Malory empasizes the pain of the life of the forest: the scratches suffered by Launcelot... suggest self-mutilation, but the detail of the thorns... might also be seen as an image of testing, recalling the crown of thorns worn by Christ.³⁷¹

Indubbiamente c'è un forte richiamo cristologico nella follia di Launcelot, che attraverso la sofferenza fisica espia il proprio peccato carnale (va ricordato anche come il figlio di Launcelot, Galahad, concepito proprio assieme ad Elayne, sia il cavaliere destinato a portare a termine la *quest* del Graal, e quindi si imponga nel testo come figura cristologica per eccellenza). Gwenyvere di

371Saunders, p. 176-177.

fatto imporre l'esilio a Launcelot, intimandogli di non tornare a corte: quella di Launcelot è una vera e propria espulsione, dal luogo nel quale egli è il modello di comportamento per tutti i cavalieri. Mentre per Trystram la fuga nella foresta è un ritorno al luogo delle origini, e quindi alla propria essenza, per Launcelot essa è una forma di alienazione: nella foresta egli è solito portare a termine *quest* e imprese di civilizzazione, e la sua raffinatezza cortese non si sposa con la selvatichezza necessaria per sopravvivere allo stato brado. La follia di Launcelot è probabilmente la prova più difficile da superare per il cavaliere nel corso dell'intero romanzo.

Mentre Artù manda i suoi paladini alla ricerca di Launcelot, per riportarlo a corte, il cavaliere è ridotto ad uno stato primitivo a causa della sua follia:

And speke we of Sir Launcelot that suffird and endured many sharpe showres, that ever ran wylde woode frome place to place, and lyved by fruyte and suche as he myght gete, and dranke watir two yere; and other clothynge had he but lytyll, but in his shurte and his breke. (480)

La sua vita nella foresta assume un carattere quasi eremitico, derivato dalle privazioni che Launcelot deve soffrire: egli si ciba solamente di frutta e acqua, e non possiede altri vestiti che quelli con i quali è fuggito dalla corte. Il valore di Launcelot è comunque intatto, come testimoniano le numerose imprese compiute; tuttavia, dalla narrazione degli scontri ai quali prende parte il paladino, appare evidente come i modi di Launcelot non siano adatti alla raffinatezza e allo stile proprio di un cavaliere della corte:

And than Sir Launcelot toke hym by the bothe shuldrys and threw hym unto the grounde, that he felle uppon hys nek... Than Sir Launcelot flowghe to hym wyth suche a myght, and smote hyp uppon the helme suche a buffet, that the stroke troubled his brayne, and therewythall the swerde brake in three... And than Sir Launcelot ran into the pavelon, and russhed evyn into the warme bedde; and there was a lady that lay in that bedde. (480)

La follia sembra aver trasformato Launcelot in uno dei selvaggi che egli solitamente combatte nel corso delle proprie *quest*: il peccato commesso a corte dal cavaliere ha portato, per contrappasso, ad un'espiazione che gli fa vivere tutti gli aspetti contrapposti alla regola della cavalleria. I gesti compiuti da Launcelot, e la maniera in cui li descrive Malory (che utilizza verbi come *flowghe*³⁷², *smote*³⁷³, *ran* e *russhed*), sottolineano la fisicità del combattimento, e l'utilizzo del corpo e non delle

372In inglese moderno *flew*.

373*Strike*.

armi, in una regressione ad uno stato pre-civilizzato che porta il cavaliere a combattere come un animale. Solo attraverso questa espiazione, tuttavia, Launcelot potrà tornare a corte.

Un altro episodio interessante nella narrazione della follia di Launcelot è la caccia al cinghiale, nel corso della quale il cavaliere riporta una grave ferita:

So there cam Syr Launcelot and founde the horse bounden tyl a tree, and a spere lenyng ageynst a tree, and a good swerde tyed to the sadyll bowe; and anone Sir Launcelot lepe into the sadyll and gate that speare in hys honde, and than he rode faste aftir the boore... And therwyth the boore turned hym lyghtly, and rove oute the longys and the harte of the horse, that Sir Launcelot felle to the erthe, and, or ever he myght gete frome hys horse, the bore rafe hym on the brawne of the thyghe up unto the howghe-boone; and than Sir Launcelot was wrothe, and up he gate uppon hys feete, and toke hys swerde and smothe of the borys hede at one stroke. (482)

Launcelot non è in possesso delle sue piene facoltà, e quindi anche una caccia al cinghiale può risultare pericolosa: è interessante notare come il cavaliere riesca a uccidere il cinghiale solamente una volta sceso da cavallo. La follia ha reso Launcelot incapace di combattere come un cavaliere: egli è ancora dotato di una forza sovrumana e di qualità combattive eccezionali, ma riesce a esprimerle solamente in maniera rozza e selvaggia (non è un caso che l'oggetto della caccia sia il cinghiale, animale rozzo e brutale, e non il cervo, elegante e regale). Launcelot caccia come un selvaggio, avendo perso tutte le qualità cavalleresche che gli permettevano di imporre la propria superiorità intellettuale sugli elementi della foresta. La ferita procurata dal cinghiale viene curata da un eremita, il quale accoglie Launcelot per un breve periodo:

And therewythall cam oute the ermyte and saw hym have suche a wounde. Anone he meaned hym, and wolde have had hym home unto his ermytage. But whan Sir Launcelot harde hym speake, he was so wrothe with his wounde that he ran uppon the ermyte to have slayne hym; than the ermite ran away, and whan Sir Launcelot myght nat overgete hym, he threwe his swerde aftir hym, for he myght no farther for bledynge... Than that knyght at the desire of the ermyte gate a carte, and therein he put the boore and Sir Launcelot; for he was so fyeble that thei myght ryght easyly deale with hym. And so Sir Launcelot was brought unto the ermytage. And there the ermyte healed hym of hys wounde; but the ermyte myght nat fynde hym his sustenanunce, and so he empeyred and weyxed fyeble bothe of body and of hys wytte: for defaute of sustenance he waxed more wooder than he was aforetyme. And than uppon a day Sir Launcelot ran his way into the foreyste. (482-483)

Launcelot è equiparato ad una bestia: inizialmente il dolore per la ferita è tale da impedirgli di riconoscere le buone intenzioni dell'eremita; successivamente, egli viene curato dall'eremita, il quale non è però in grado di offrirgli il nutrimento necessario: per questo motivo, Launcelot si dà nuovamente al vagabondaggio nella foresta. Il folle, il selvaggio e il bestiale sono i tre tipi che possiamo individuare nel comportamento del cavaliere: le caratteristiche dei tre si sovrappongono,

nella narrazione maloriana, e vanno a coincidere con gli elementi che definiscono il paradigma dell'uomo selvaggio sin dalla descrizione fatta da Tacito nel *Germania* (descrizione non solo fisica, ma soprattutto comportamentale), e impliciti anche nella figura di Enkidu. L'istintività, il richiamo dei bisogni primari, e lo stile di vita privo di raffinatezze definiscono questo stereotipo che si ripresenta in ogni civiltà come paradigma dell'"altro", ossia dei popoli stranieri, barbari, il cui luogo di residenza è spesso individuato nella foresta.

A riportare Launcelot alla saviezza è un elemento religioso, connotato comunque da aspetti fortemente magici: dopo essere stato nominato buffone della corte di re Pelles da sir Castor, il cavaliere viene riconosciuto da Elayne, figlia di Pelles stesso.

"What ys that, doughter?" seyde Kyng Pelles. "In youre gardyne I was to sporte me, and there, by the welle, I founde Sir Launcelot du Lake slepyng." "I may nat byleve hit," seyde Kyng Pelles. "Truly, sir, he ys there," she seyde. "And mesemyth he shulde be yet distracke oute of hys witte." "Than holde you styll," seyde the kyng, "and lat me deale."... Thes foure men and thes ladyes layde honde on Sir Launcelot, and so they bare hym into a towre, and so into a chambir where was the holy vessell of the Sankgreall; and byfore that holy vessell Sir Launcelot was layde. And there cam an holy man and unhyllid that vessell; and so by myracle and by vertu of that holy vessell Sir Launcelot was heled and recoverde. (484)

Launcelot rientra in sé grazie all'esposizione al Sacro Graal, il calice dal quale Cristo bevve durante l'Ultima Cena: l'elemento religioso che riporta il cavaliere alla realtà ci offre un'interpretazione complessiva dell'intero episodio. Come già accennato in precedenza, i numerosi simboli cristologici presenti nella narrazione riportano alla mente del lettore, sia medievale che contemporaneo, l'episodio evangelico della passione di Cristo: le pene vissute da Launcelot sono un'espiazione del peccato da lui commesso, il tradimento di Gwenyvere. L'esposizione al Sacro Graal permette il perdono completo dei peccati commessi, e riporta Launcelot alla sua dimensione tradizionale, quella di cavaliere esemplare della corte:

Interestingly, the images producing the emotion of pathos are not dissimilar to those associated with the Crucified Christ in Gothic art, lacerations caused by thorns, an emaciated almost naked body that has been beaten, wounded hands and a deep wound in the side. It may not be entirely fortuitous that Lancelot is healed by the Holy Grail.³⁷⁴

La riflessione di Whitaker ci conduce a pensare che l'autore stesso, influenzato dalle immagini tipiche dell'arte Gotica nella raffigurazione della passione di Cristo, riproduca l'immagine del

374Whitaker, p. 64.

salvatore nella descrizione del cavaliere: graffiato dalle spine, con le mani ferite e uno squarcio nel costato. Launcelot espia i suoi peccati in una foresta che non è più solamente la foresta del selvaggio, o della caccia, o in generale l'ambiente contrapposto alla corte: in questo episodio leggiamo per la prima volta gli indizi di una foresta diversa, disseminata di elementi religiosi e immagini che richiamano l'immaginario biblico: la foresta del Graal, che diverrà prevalente nel prosieguo della narrazione. L'episodio della follia di Launcelot ci traghetta quindi verso la parte finale de *Le Morte Darthur*, in cui la foresta sinora analizzata assumerà una connotazione differente, mistico-religiosa, anticipando il destino del regno di Camelot.

5.5 LA FORESTA DEL GRAAL

Dal libro XIII al libro XVII Malory narra la *quest* del Sacro Graal, uno degli episodi più celebri della saga Arturiana. In questa sezione la foresta nella quale si muovono i cavalieri di Artù assume una connotazione diversa rispetto a quella che la caratterizza nei primi dodici libri: si fa infatti pregna di simbolismi religiosi, legati anche alla natura stessa della *quest*. Il Sacro Graal, ossia il calice dal quale Gesù bevve durante l'Ultima Cena, nonché il contenitore in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue di Cristo dopo la crocifissione³⁷⁵, diviene l'obiettivo della *aventure* cui si sottopongono ben centocinquanta cavalieri della corte di Artù; la *quest* si differenzia però da tutte le altre presentate nel corso della narrazione per il suo significato religioso: viene innanzitutto introdotta da un eremita, Nacien, il quale invia a corte un suo emissario per invitare i paladini a partecipare; inoltre vari fenomeni sovranaturali, che vengono interpretati come manifestazioni di carattere religioso da Artù e dai paladini, anticipano l'inizio della *quest*:

So whan they were served and all syegis fulfilled, sauff only the Siege Perelous, anone there befelle a mervaylous adventure, that all the doorys and wyndowes of the paleyse shutte by themselff. Natforthan the halle was nat greatly durked, and therewith they abaysshed bothe one and other. (499)

And so afir uppon that to sowper, and every knyght sette in hys owne place, as they were toforehonde. Than anone they harde crakynge and crynge of thundir, that hem thought the palyse sholde all to-dryve. So in the myddys of the blast entyrde a sonnebeame, more clerer by seven tymys than ever they saw day, and all they were alyghted of the grace of the Holy Goste. (502-503)

Than entird into the halle the Holy Grayle coverde with whyght samyte, but there was none that myght se hit, nother whom that bare hit. And there was all the halle fulfilled with good odoures, and every knyght had suche metis and drynkes as he beste loved in thys worlde. And whan the Holy Grayle had bene borne thorow the hall, than the holy vessell departed suddeynl, that they wyst nat where hit becam. Than had they all breth to speke, and than the Kyng yelded thankynge to God of Hys good grace that He had sente them. (503)

Sin dall'inizio l'ambientazione è palesemente differente da quella che caratterizza le precedenti avventure: l'elemento religioso è preponderante e conferisce a tutta la *quest* un'aura sacra, la quale

³⁷⁵Come riportato da Lupack: "The Holy Grail is generally considered to be the cup from which Christ drank at the Last Supper and the one used by Joseph of Arimathea to catch his blood as he hung on the cross. This significance, however, was introduced into the Arthurian legends by Robert de Boron in his verse romance *Joseph d'Arimathe* (sometimes also called *Le Roman de l'Estoire dou Graal*), which was probably written in the last decade of the twelfth century or the first couple of years of the thirteenth. In earlier sources and in some later ones, the grail is something very different. The term "grail" comes from the Latin *gradale*, which meant a dish brought to the table during various stages (Latin "gradus") or courses of a meal. In Chrétien and other early writers, such a plate is intended by the term "grail." Chrétien, for example, speaks of "un graal," a grail or platter and thus not a unique item. Wolfram von Eschenbach's *Parzival* presents the grail as a stone which provides sustenance and prevents anyone who beholds it from dying within the week." Vd. Lupack, Alan, "The Holy Grail", <http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/holy-grail> (consultato il 18 Marzo 2015).

d'altra parte non può che contraddistinguere anche la foresta nella quale i cavalieri dovranno avventurarsi per rintracciare la reliquia. Se le precedenti avventure dei cavalieri avvenivano in una foresta popolata da fattucchiere, uomini selvaggi e creature bestiali, la *quest* del Graal si snoda attraverso una selva fitta di chiese e cappelle, popolata da eremiti e religiosi. La foresta assume un carattere fortemente mistico, in contrasto con quella che accoglie le precedenti avventure dei paladini (vedi, su tutte, la foresta in cui si muove Trystram, luogo di caccia e di scontri cavallereschi). Come scrive Saunders, essa richiama le avventure di Balyn:

This profoundly symbolic forest which draws upon the immensely powerful image of the Wasteland is striking when compared with the half-realistic landscape of the early part of the Morte... it most nearly approaches the darkly symbolic forest of the Balin story.³⁷⁶

E non è un caso, poiché gli eventi che accadono nel corso della *quest* del Graal si riallacciano a quanto narrato nel libro di Balyn. I cavalieri si muovono infatti nel regno di re Pellam, nelle terre colpite dal *Dolorouse Stroke* di Balyn; la ricerca del Graal diviene una missione di redenzione, in seguito al peccato originale commesso da Balyn. La forte densità di simboli religiosi mette continuamente in evidenza il contesto mistico in cui la *quest* ha luogo; quella in cui i cavalieri di Artù si avventurano è ancora una foresta del peccato, ma non più selvaggia. Il peccato è infatti quello commesso dagli stessi cavalieri di Artù, che nella loro opera di colonizzazione della foresta selvatica hanno compiuto azioni devianti dalla via indicata dalla disciplina cristiana. Scrive Whitaker:

The forest into which the knights ride, each choosing his own way as free will permits, resembles the silva oscura in which Dante finds himself at the beginning of the Divine Comedy. Both signify the sinful and precarious world of man. Angels and devils, God and the devil enter it to guide the Christian along the right path or to entice him into the byways of sin.³⁷⁷

Questo passaggio è fondamentale in quanto ci fornisce una interpretazione dell'intero processo di colonizzazione della foresta compiuto dai cavalieri di Artù: nella loro instancabile ricerca di *aventure*, nel continuo sottoporsi alle *quest* con lo scopo di portare il mondo pagano sotto il dominio di Artù, i paladini non hanno seguito un percorso scervo da peccati (lo stesso Launcelot, esempio

³⁷⁶Saunders, p. 180.

³⁷⁷Whitaker, p. 69.

del cavaliere perfetto, è macchiato dall'amore fedifrago per Gwenyvere). La foresta colonizzata, opportunamente paragonata da Whitaker alla "selva oscura" di Dante, non è quindi ancora il regno del divino, in quanto è corrotta dal peccato, rappresentato nei territori di re Pellam dal *Dolorouse Stroke* scoccato da Balyn: affinché la foresta, ormai ripulita dagli elementi pagani e magici che la caratterizzavano all'inizio del regno di Artù, possa essere considerata il regno del divino, deve attraversare un processo di redenzione che coinvolgerà anche i cavalieri stessi, peccatori nel loro processo di cristianizzazione. Se la prima opera di colonizzazione, portata avanti nel corso di gran parte del testo, ha ripulito la foresta dagli elementi pagani, il passo successivo del percorso dei cavalieri di Artù è redimere la propria anima, macchiata dal peccato e legata al profano e non al sacro. La metafora evangelica che sottende il processo di redenzione della foresta ci porta quindi ad attendere la venuta di un redentore, un personaggio che, immagine di Gesù Cristo, liberi la foresta dal peccato originale per consegnarla alla purezza della dottrina cristiana.

La *quest* del Graal viene intrapresa da centocinquanta cavalieri della corte, ma Malory si concentra principalmente su cinque di essi: Gawain, Launcelot, Bors, Percyval e Galahad. Mentre i primi due, Gawain e Launcelot, pur essendo cavalieri di grande valore, sono macchiati dal peccato, Bors, Percyval e Galahad rappresentano la purezza, e per questo motivo riusciranno a portare a termine la *quest*. Risulta interessante notare come, mentre Gawain e Launcelot appartengono ad una "prima generazione" di cavalieri arturiani, protagonisti di numerose *quest* nella foresta e spesso macchiatisi di peccati, Percyval e Galahad rappresentano la "nuova generazione" di cavalieri di Artù: entrambi sono molto giovani, sono figli di altri cavalieri di Artù (rispettivamente di Pellynore e Launcelot) e da poco si sono uniti alla Tavola Rotonda. La loro identità di cavalieri "nuovi" permette loro di avventurarsi nella foresta con animo puro, senza macchia, e di intraprendere un processo di espiazione che, attraverso la *quest* del Graal, porterà alla redenzione di tutto il mondo arturiano.

Nei due paragrafi successivi analizzerò i diversi percorsi seguiti dai due gruppi di cavalieri

nel corso della *quest* del Graal: i cavalieri peccatori, ossia Gawain e Launcelot, e i cavalieri puri, ovvero Bors, Percyval e soprattutto Galahad. Le differenze tra le avventure vissute dai due gruppi di cavalieri, e le differenti metafore religiose che contraddistinguono i loro percorsi, permettono di comprendere pienamente il significato allegorico della *quest* del Sacro Graal.

5.5.1 I PECCATORI: GAWAIN E LAUNCELOT

Il primo dei cavalieri ad accettare la *quest* del Graal è Gawain:

“Now,” seyde Sir Gawayne, “we have bene servyd thys day of what metys ad drynkes we thought on, but one thyng begyled us, that we myght nat se the Holy Grayle: hit was so preciously coverde. Wherefore I woll make here a vow that tomorne, withoute longer abydyng, I shall labour in the Queste of the Sankgreall” ... So whan they of the Table Rounde harde Sir Gawayne sey so, they arose up the moste party and made such avowes as Sir Gawayne hathe made. (503)

Gli altri cavalieri della Tavola Rotonda decidono di cimentarsi nella *quest* seguendo il suo esempio. Questo ci rivela molto del ruolo di Gawain a corte: egli è uno dei protagonisti principali nella corte di Artù, tuttavia non rappresenta il modello di perfezione cortese (ruolo ricoperto da Launcelot), né tanto meno il modello del cavaliere puro e senza macchia (come vedremo, questo è il ruolo di Galahad). Barbara Gray Bartholomew scrive:

In Gawain, Malory creates a bold juxtaposition of Cardinal Virtue and Deadly Sin in order to present Gawain as typical of the best and the worst in the Round Table fellowship, typical of the human instruments through whom Arthur's scheme of the ideal must succeed or fail.³⁷⁸

Gawain è il cavaliere nel quale convivono il bene e il male, il meglio e il peggio delle qualità dei paladini della Tavola Rotonda: egli rappresenta, più di ogni altro componente della Tavola Rotonda, la dualità umana. Per questo motivo risulta interessante seguire il suo percorso nella foresta durante la *quest* del Graal, nonostante l'esito di tale impresa appaia già deciso in partenza, compromesso dalla non-purezza dell'animo del cavaliere. Gawain è infatti il prototipo del cavaliere ordinario della Tavola Rotonda, ed a lui possiamo assimilare tutti i cavalieri secondari nella narrazione, mai nominati da Malory³⁷⁹.

378Bartholomew, Barbara Gray, "The Thematic Function of Malory's Gawain", *College English*, 24 (1963), pp. 262-267.

379Gawain è inoltre l'unico cavaliere ad essere al fianco di Artù dall'inizio alla fine del suo regno. Egli rappresenta in pieno lo spirito che anima la corte di Artù. Vd. Bartholomew, p. 263.

Sin dall'inizio della *quest* a Gawain viene fatta presente la sua identità di peccatore, nel confronto impietoso tra la sua condotta e quella di Galahad fatta da un monaco, nell'abbazia dove Galahad entra in possesso dello scudo bianco dipinto col sangue di Giuseppe d'Arimatea:

“Sertes,” seyde Sir Gawayne, “I am nat happy that I toke nat the way he wente, for and I may mete with hym I woll nat departe from hym lyghtly; for all mervaylous adventures Sir Galahad enchevith.” “Sir,” seyde one of the munkes, “he woll nat of youre felyshyp.” “Why so?” seyde Sir Gawayne. “Sir,” seyde he, “for ye be wycked and synfull, and he ys full blyssed.” (515)

I percorsi di Gawain e Galahad non possono dunque congiungersi, all'interno della foresta del Graal: la natura peccatrice di Gawain lo costringe a seguire un percorso diverso, costellato di simbologie negative e esente da prove di valore significative. La prima tappa di questo percorso è il Castello delle Vergini, dove Gawain giunge assieme ad altri due cavalieri, Uwayne e Gareth:

So they departed and rode by fortune tyll that they cam by the Castell of Maydyns; and there the seven brethirn aspyed the three knyghtes, and seyde, “Sytthin we be flemyd by one knyght frm thys castell, we shall destroy all the knyghtes of Kyng Arthurs that we may overcom, for the love of Sir Galahad.” And therewith the seven knyghtes sette uppon hem three knyghtes; and by fortune Sir Gawayne slew one of the brethern; and each one of hys felowys overthrew anothir, and so slew all the remenaunte. (515)

I simboli impliciti nell'avventura vengono resi espliciti a Gawain da un eremita che il cavaliere incontra subito dopo:

Also I may sey you that the Castell of Maydyns betokenyth the good soulys that were in preson before the Incarnacion of Oure Lorde Jesu Cryste: and the seven knyghtes betokenyth the seven dedly synnes that regned that tyme in the worlde; and I may lykyn the good knyght Galahad unto the Sonne of the Hyghe Fadir that lyght within a maydyn and bough all the soules oute of thralle: so ded Sir Galahad delyver all the maydyns oute of the woofull castell. (516)

Il Castello delle Vergini è l'immagine del limbo dove sono imprigionate le anime dei peccatori prima della venuta di Gesù Cristo, con i sette cavalieri a rappresentare i sette peccati capitali: nonostante Gawain sconfigga i sette cavalieri, l'eremita spiega chiaramente come solamente la venuta di Galahad, che comincia ad assumere il ruolo di emblema del redentore, possa liberare le anime intrappolate nel castello. Il confronto tra le azioni di Gawain e di Galahad mette in risalto la natura peccatrice del figlio di re Lot, il quale non può portare a termine una *quest* che si rivela progressivamente sempre più allegoria dell'idea cristiana di redenzione dal peccato originale, presentandosi quindi come risolvibile solamente da un personaggio di ascendenza divina. Risulta ancor più chiara l'impossibilità per Gawain di portare a termine la *quest* quando, dopo la

spiegazione ricevuta dall'eremita, si rifiuta di far penitenza per i propri peccati, sostenendo “I may do no penaunce, for we knyghtes adventures many tymes suffir grete woo and payne” (516). La frase con la quale Gawain rinuncia al perdono dei propri peccati ci fa riflettere su come le avventure nella foresta pongano continuamente i cavalieri di Artù in situazioni peccaminose, nelle quali si rivela la loro natura umana. La colonizzazione della foresta è compiuta da esseri umani fallaci e peccatori. La foresta colonizzata dai cavalieri non è ancora un luogo del divino, in quanto la paganismà e la magia, progressivamente eradicata dai paladini, sono state sostituite da una legge umana, e quindi fallibile, seppur ispirata alle Sacre Scritture: la legge della cavalleria.

Gawain vaga per la foresta del Graal senza riuscire ad incontrare l'*aventure* che caratterizzava le precedenti *quest*:

Whan Sir Gawayne was departed frome hys felyship he rode longe withoute ony adventure, for he found nat the tenth parte of adventures as they were wonte to have; for Sir Gawayne rode frome Whytsontyde tyll Mychaelmasse, and founde never adventure that pleased hym. (538)

La foresta del Graal è povera di *aventure*, sia perché il paganesimo e la magia sono già stati eradicati dai cavalieri nel corso delle numerose *quest* precedenti, sia perché questa *quest* in particolare si compie ad un livello spirituale, al quale la gran parte dei cavalieri non è in grado di accedere. Per questo motivo, Gawain e altri cavalieri, come Ector, arrivano a lamentarsi della mancanza di prove cui sottoporsi: la *quest* del Graal non è costruita per quei paladini che, nel corso del regno di Artù, hanno contribuito con le loro gesta a depaganizzare la foresta e ad imporre la legge di Artù, e che conseguentemente bramano continuamente di poter provare il loro valore per portare gloria e onore alla corte del re. Metafora della *quest* è il sogno fatto da Gawain:

Sir Gawayne hym semed he cam into a meadow full of herbis and floures, and there he saw a rake of bullis, and hundrith and fyffty, that were proud and black, save three of hem was all whyght; and one had a blacke spotte, and the othir two were so fayre and so whyght that they myght be no whytter. And thes three bullis which were so fayre were tyed with two stronge cordis. And the remnaunte of the bullis seide amonge them, “Go we hens to seke bettir pasture.” And so som wente, and som com agayne, but they were so megir that they myght nat stonde upryght; and one of the bullis that were so whyght, that one com agayne, and no mo. But whan thys whyght bulle was come agayne and amonge thes other, there rose up a grete crye for lacke of wynder that fayled them; and so they departed, one here and anothir there. (539)

Il sogno rappresenta perfettamente lo svolgimento e l'esito della *quest* del Graal, con una simbologia tanto semplice quanto immediata (i tre tori bianchi, Galahad, Percyval e Bors,

quest'ultimo con una macchia nera, e i restanti tori neri, a rappresentare tutti i cavalieri della corte che sono corrotti dal peccato, come spiegherà a Gawain l'eremita Nacien). Scrive Saunders:

In Gawain's dream of the bulls who stray out of the meadow into the wilderness, the landscape of the meadow symbolizes humility, and that of the wilderness, pride and death, recalling the Biblical desertum.³⁸⁰

La foresta prima della *quest* del Graal è un luogo di morte, dove i cavalieri possono ottenere gloria ed espandere la civiltà al di fuori delle mura del castello di Camelot, ma dove a farla da padrone è la superbia, nonché la brama personale dei singoli paladini. La foresta del Graal, luogo dell'umiltà dove solo chi è puro può portare a terminare la *quest*, offre comunque ai cavalieri che non sono spiritualmente puri (i tori neri) svariate opportunità di redenzione, che però Gawain in particolare non coglie. Dopo lo scontro che porta alla morte di Uwayne, cavaliere della Tavola Rotonda e cugino di Gawain, il cavaliere ha la possibilità di confessare i propri peccati a Nacien, per tornare a Camelot con animo puro; tuttavia egli rifiuta:

“Knyghtes of pore fayth and of wycked beleve, thes three thynges fayled: charité, abstinaunce and trouthe, therefoe ye may nat attayne thys adventure of the Sankgreall.” “Sertes,” seyde Sir Gawayne, “full sothly have ye seyde, that I se hit opynly. Now I pray you telle me why we mette nat with so many adventures as we were wonte to do.” ... Than the good man called Sir Gawayne, and seyde, “Hit ys longe tyme passed sith that ye were made knyght and never synnes servyd thou thy Maker; and now thou arte so olde a tre that in the ys neythir leeff, nor grasse, nor fruyte. Wherefore bethynke the that thou yelde to Oure Lorde the bare rynde, sith the fende hath the levis and the fruyte.” “Sir,” seyde Sir Gawayne, “and I had leyser I wolde speke with you, but my felow Sir Ector ys gone, and abithe me yonder bynethe the hylle”. “Well,” seyde the good man, “thou were better to be counceyled.” (544)

Gawain non raccoglie l'opportunità di redenzione offerta dalla *quest* del Graal, e in definitiva la sua avventura si risolve in un nulla di fatto, in un ritorno alla situazione originale senza alcun tipo di evoluzione né di miglioramento personale. L'unica preoccupazione di Gawain è quella di cercare l'*aventure*, esattamente come all'inizio del regno di Artù: la sua indole peccatrice gli impedisce di accedere ad un livello spirituale, sul quale si realizza la *quest* per Galahad, Percyval e Bors. La foresta si è evoluta rispetto all'ambiente nel quale i cavalieri portano la civilizzazione durante gran parte del testo di Malory: è ora un luogo mistico, nel quale i cavalieri possono trovare la redenzione e la via verso una spiritualizzazione della propria cavalleria. Gawain fallisce nel comprendere questa trasformazione, essendo legato all'idea della *quest* tradizionale: egli rappresenta, come detto

380Saunders, p. 182.

in apertura di questo paragrafo, il cavaliere-tipo della Tavola Rotonda. Conseguentemente, il fallimento di Gawain nel conseguire la *quest* del Graal rappresenta il prossimo fallimento dell'intero progetto del regno di Artù, del quale il cavaliere incarna l'essenza sia nel bene che nel male, di dominare il regno di Britannia secondo una legge che si mostra, a questo punto della narrazione, imperfetta e fallace.

Il percorso seguito da Launcelot è diverso da quello di Gawain: Launcelot, come precedentemente detto, è infatti il modello di perfezione cavalleresca nel testo di Malory. Mentre Gawain ha mostrato più volte, nel corso del testo, di non incarnare perfettamente gli ideali della Tavola Rotonda, Launcelot è universalmente riconosciuto come il miglior paladino di Artù, e conseguentemente appare come colui che ha maggiori *chance* di portare a termine la *quest* del Graal. Tuttavia questa *quest* non segue il paradigma ordinario delle avventure sinora vissute dai cavalieri, in quanto si svolge ad un livello spirituale, nel quale il primo cavaliere di Camelot è carente come tutti gli altri paladini protagonisti dell'espansione del regno:

What Malory does, therefore, is to continue to use Launcelot as he had used him in the other adventures, as the perfect earthly knight, the best product which the Round Table civilization can produce. Seen in these terms, the Grail quest may be said to take on a new significance within the whole Morte Darthur ... the final test of the Round Table, and if the Grail is to be attained, it must be attained by the finest knight the Round Table has to offer, Launcelot. In Launcelot's failure, then, lies the failure of the whole system, since Launcelot, though the perfect embodiment of the system, himself represents the sins which are to lead to the destruction of the company. Throughout the Grail section, Malory begins to underline the failure of Launcelot and through his failure to prepare for the coming catastrophe.³⁸¹

L'esperienza di Launcelot è più significativa di quella di Gawain, in quanto dal cavaliere perfetto ci si aspetta una riuscita positiva in ogni avventura: il suo fallimento è il fallimento dell'ideale di cavalleria "terrena", che ha accompagnato l'intero sviluppo della corte di Artù, e la contemporanea colonizzazione della foresta.

Eppure l'avventura di Launcelot comincia con un richiamo ad una *quest* precedente, in cui era stato imprigionato da Morgan Le Fay durante il sonno all'ombra di un melo³⁸², e dalla quale era uscito trionfante:

And anone Sir Launcelot fastenyd hys horse tylle a tre, and there he dud of hys shyldre and hynge hyt uppon a

381Moorman, Charles, "Malory's Treatment of the Sankgraal", *PMLA*, 71 (1956), pp. 496-509.

382Malory, p. 54.

tre... Than he was passyng hevvy and dysmayed, and returned ayen and cam to hys horse, and dud of hys sadyll and brydyll and leete hym pasture hym, and unlaced hys helme and ungerde hys swerde, and layde hym downe to slepe uppon hys shyld, tofore the crosse. (517)

Tuttavia ciò che avviene durante il sonno di Launcelot è completamente differente da quanto accaduto nel precedente episodio: se prima il cavaliere veniva rapito da Morgan Le Fay e dalle quattro regine, ora egli assiste ad un episodio a metà tra sogno e realtà, in cui un cavaliere malato entra nella cappella di fronte alla quale Launcelot si è addormentato (e nella quale il cavaliere non è riuscito ad entrare) e viene guarito dal Sacro Graal. Il cavaliere, miracolosamente guarito, si rivolge poi al suo scudiero, meravigliandosi di come Launcelot sia rimasto addormentato per tutto il tempo in cui il recipiente sacro si è manifestato. Infine se ne va, prendendo l'elmo, l'armatura e il cavallo di Launcelot, il quale rimane in uno stato di semi-incoscienza per tutta la durata dell'episodio. Se nella prima circostanza l'assopimento all'ombra dell'albero era stato il preludio di un'avventura per così dire "tradizionale", ossia comprensiva di elementi magici, di duelli e questioni amorose, qui il sonno di Launcelot introduce un'esperienza allegorica, in cui il cavaliere prefigura il proprio insuccesso nella *quest*: la sua incapacità di entrare nella cappella, e l'inabilità a reagire nel momento in cui il cavaliere miracolato si impossessa delle sue proprietà simboleggiano l'impossibilità per Launcelot di perseguire l'obiettivo della visione del Graal. La situazione di partenza è la stessa, ma lo sviluppo è ben differente, come sottolinea Saunders:

The situation which earlier heralds danger and enchantment now brings a new kind of adventure, that is, advisioun or spiritual revelation, but the two are linked by the common landscape and signals of the unexpected within it.³⁸³

Launcelot si prepara ad affrontare la *quest* del Graal come una normale *quest* di colonizzazione della foresta, ma si trova subito ad affrontare una realtà ben diversa: la foresta in cui si svolge l'avventura del Graal è una foresta della spiritualità e non dell'avventura. Prima di risvegliarsi dal sonno, ode una voce che lo apostrofa:

"More harder than ys the stone, and more bitter than ys the woode, and more naked and barer than ys the lyeff of the fygge tree; therefore go thou from hens, and withdraw the from thys holy places!" (518)

Più tardi, un eremita spiegherà il significato di queste metafore: egli è più duro della pietra poiché lo

383Saunders, p. 181.

Spirito Santo non può entrare in lui, più amaro del legno poiché è un peccatore, e più spoglio del fico in quanto non porta in sé alcun dono per Cristo. Mentre Gawain non mostra alcun segnale di riconsiderazione delle sue gesta, né di pentimento, da questo momento in poi Launcelot comincia a rivalutare le proprie azioni terrene, alla luce dell'impossibilità di raggiungere un livello spirituale abbastanza elevato da permettergli di vedere il Sacro Graal:

“My synne and my wyckednes hath brought me unto grete dishonoure. For whan I sought worldly adventures for worldely desyres, I ever encheved them and had the bettir in every place, and never was I discomfite in no quarell, were hyt ryght, were hit wronge. And now I take uppon me the adventures to seke of holy thynges, now I se and undirstonde that myne olde synne hyndryth me and shamyth me, that I had no power to stirre nother speke whan the holy bloode appered before me.” (518-519)

Launcelot prende coscienza della separazione tra la grandiosità delle proprie gesta terrene e la nobiltà spirituale necessaria per accedere alla presenza del Sacro Graal: il pentimento, con successiva confessione ad un eremita, rivelano lo struggimento del cavaliere, il quale realizza che la concretezza terrena delle sue gesta non possiede alcun valore spirituale. Egli si pente perché “never dud I batayle all only for Goddis sake, but for to wyne worship and to cause me the bettir to be beloved” (519): le *quest* portate a termine nel corso della colonizzazione della foresta, le nobili gesta compiute apparentemente per permettere l'espansione del regno di Artù e le numerose vittorie riportate in combattimento, perdono qualsiasi significato di fronte alla *quest* del Graal, che simboleggia la dedizione ad una causa superiore, quella del Dio cristiano. Tutta l'avventura del Graal sarà per Launcelot un difficile, e al fine vano, tentativo di portare le proprie qualità cavalleresche al servizio di questa causa maggiore, della cui superiorità rispetto alla terrenità del regno di Artù il cavaliere è interiormente consapevole³⁸⁴. Tuttavia, dopo una serie di visioni e di incontri con uomini santi, da uno dei quali Launcelot è finalmente messo a conoscenza dell'identità di Galahad (concepito dal paladino e da Elayne), egli assiste ad uno scontro tra cinquecento cavalieri divisi in due fazioni:

384La conferma definitiva della raggiunta consapevolezza di Launcelot si avrà nelle ultime righe del libro, quando Malory racconta come quattro cavalieri, Bors, Ector, Blamour e Bleoberis "wente into the Holy Lande... so Syr Launcelot commaunded them for to do or ever he passyd oute of thys world, these foure knyghtes dyd many bataylles upon the myscreantes or Turkes." (697) Le Crociate saranno infatti le *quest* compiute non in nome del regno di Artù, ma del regno di Dio.

And hym semed that he saw there fyve hondred knyghtes rydyng on horsebacke, and there was two partyes: they that were of the castell were all on black horsys, and their trappoures black; and they that were withoute were all on whyght horsis and trappers... Than thought Sir Launcelot for to helpe there the wayker party, in incresyng of hys shevalry. (536)

Launcelot si schiera quindi dalla parte dei cavalieri neri, ma viene sconfitto assieme a tutta la sua compagnia, e portato nella foresta dove si dispera per la sua prima sconfitta in un torneo. La simbologia dello scontro viene successivamente resa esplicita da una damigella, la quale spiega:

The day of Pentecoste, whan Kynge Arthure hylde courte, hit befelle that erthely kynges and erthely knyghtes toke a tournemente togydirs, that is to sey the Queste of the Sankgreall. Of thes the erthely knyghtes were they which were clothed all in blake; and the coveryng betokenyth the synnes whereof they be nat confessed. And they with the coveryng of thyght betokenyth virginité, and they that hath chosyn chastité; and thus was the Queste begonne in them... But anone thou turned to the synners; and that cause thy myseaventure, that thou sholde know good from vayneglory of the worlde, hit is nat worth a peare. And for grete pryde thou madist grete sorrow that thou haddist nat overcom all the whyght knyghtes; therefore God was wrothe with you, for in thys Queste God lovith no such dedis. (537)

La scelta di schierarsi con la fazione dei cavalieri neri rivela dunque l'immutabile natura di Launcelot, il quale cerca ancora, nonostante il suo pentimento, la gloria terrena: egli si schiera con il gruppo più debole per poter meglio dimostrare il proprio valore. I cavalieri neri sono macchiati dal peccato, come lo stesso Launcelot, e quindi non possono perseguire la visione del Graal; i valori rappresentati dai cavalieri bianchi, la verginità e la castità, non sono seguiti dal primo paladino di Artù, che si è già compromesso non solo con Gwenyvere ma anche con Elayne. Il desiderio di Launcelot di portare a termine la missione del Graal, nonostante il suo precedente pentimento e la sua confessione all'eremita, è ancora motivato dal suo desiderio di gloria personale, non da una completa dedizione alla causa religiosa. Come rilevato da Moorman, il più grande peccato del quale Launcelot è reso colpevole da Malory, ancor più della lussuria, è l'incostanza³⁸⁵: egli non possiede la forza, ossia la capacità di resistere alle avversità durante la propria ricerca del bene, una delle tre virtù cardinali del cattolicesimo. La volontà di perseguire il bene supremo viene sempre sopraffatta dal desiderio di gloria personale, dalla superbia del cavaliere: è questa la causa dell'impossibilità per Launcelot di avere successo nella *quest* del Sacro Graal.

L'avventura del Graal si conclude per Launcelot nel libro XVII. Il cavaliere infatti ha una visione durante un sogno, in cui una voce gli ordina di salire sulla prima barca che incontrerà: è

385 Moorman, p. 503.

importante notare come la barca, in diversi punti della narrazione, si ponga come un luogo esterno al mondo materiale, un collegamento con un mondo ultraterreno che viene semplicemente sfumato e mai propriamente descritto da Malory. In questo episodio, Launcelot si imbarca sul natante nel quale giace il cadavere della sorella di Percyvale, e sulla stessa imbarcazione incontrerà il figlio Galahad, col quale vivrà una serie di avventure solamente accennate dall'autore. La barca, secondo una tradizione di origine scandinava, funge da collegamento con l'oltretomba e quindi con un mondo ultraterreno³⁸⁶: il corpo dello stesso Artù, nel finale del testo, sarà adagiato su una barca per permettergli di accedere ad Avalon, isola leggendaria che espleta il ruolo di regno dell'oltretomba. La barca è un “luogo altro” o un “non luogo”, in quanto non appartiene al mondo terreno: quello passato nella barca è tempo dedicato ad un'esperienza spirituale, non concreta, poiché la barca è un luogo dell'anima e non del corpo. Inoltre è interessante notare come Malory sottolinei che il cavaliere si nutre di manna, come gli Israeliti nel deserto dopo la fuga dall'Egitto³⁸⁷:

If ye wold aske how he lyved, for He that fedde the chyldirn of Israel with manna in deserte, so was he fedde.
(574)

Launcelot quindi vive un'esperienza ultraterrena che gli permette un elevamento spirituale, dovuto anche al congiungimento con Galahad: il suo è un tentativo di fuga dal mondo materiale, ed infatti sulla barca Launcelot non segue il codice cavalleresco, ma si dedica completamente ad una vita ascetica e vicina a Dio, al punto da nutrirsi con la manna inviata dal cielo. Lo stesso Malory sottolinea la purezza della vita condotta da Launcelot durante questo viaggio, non raccontando nel dettaglio alcuna delle avventure vissute dal cavaliere e dal figlio, bensì evidenziando come i due “served God dayly and nyghtly with all their power” (575). Tuttavia è fondamentale quanto rileva Dosanjh:

Initially, Launcelot's comparison to the Israelites appears to be favorable; however, readers familiar with the story know that, while the Israelites are at their most devout when God blesses them with manna, they ultimately disobey God and hoard the food rather than simply taking enough for their daily needs. Similarly, Launcelot though repentant and at peace here, soon relapses and puts faith in earthly things rather than relying

386Si veda, a riguardo, una delle prime scene del *Beowulf* (vv. 26-52): il funerale di Shield Sheafson, in cui il corpo del re dei Danesi e predecessore di Beowulf viene tumulato su una barca assieme a molte ricchezze e lasciato in balia delle acque.

387Esodo, XVI, 13-21.

on God.³⁸⁸

La prima parte dell'avventura infatti sembra accennare ad un progresso spirituale compiuto da Launcelot, che gli potrebbe permettere di completare il proprio percorso di redenzione. Ma quando Galahad, dopo sei mesi, deve separarsi dal padre, per portare a termine la *quest* del Graal, Launcelot rimane sulla barca per un altro mese, approdando infine ad un misterioso castello a guardia del quale si ergono due leoni:

Thenne he ran to hys armys and soo armed hym, and soo wente to the gate and saw the lyons. Thenne sette he hand to his suerd and drew hit. So there cam a dwarf sodenly and smote hym on the arme so sore that the suerd felle oute of his hand; thenne herde he a voice say, "O, man of evylle feyth and poure byleve, wherefore trustist thou more on thy harneyse than in thy Maker? For He myght more avayle the than thyne armour in what servyse that thou arte sette in." (575-576)

Dopo l'esperienza di purificazione vissuta sulla barca, Launcelot ritorna al comportamento vizioso del cavaliere: non appena un pericolo si presenta, egli sfodera la spada, non confidando nella fede in Dio. Ancora una volta, l'orgoglio del cavaliere sorpassa il suo spirito religioso, ed egli dimostra definitivamente di non essere il cavaliere destinato a portare a termine la *quest* del Graal. Egli riesce comunque a sorpassare i due leoni, ma una volta giunto alla camera dove è custodita la reliquia sacra, non viene ammesso alla presenza del calice:

So cam he to the chambir doore, and wolde have entird; and anone a voice seyde unto hym, "Sir Launcelot, flee and entir nat, for thou ought nat to do that, for and if thou entir, thou shalt forthynke hit"... Ryght so entird he into the chambir and cam toward the table of sylver; and whan he cam nyghe hit he felte a breeth that hym thought hit was entromedled with fyre, which smote hym so sore in the vysayge that hym thought hit brente hys vyage, and therewith he felle to the erthe, and had no power to aryse, as he that had loste the power of hys body, and hys hyrynge and syght. (576-577)

Launcelot ignora la voce che gli intima di non avvicinarsi al Graal, e viene conseguentemente respinto da un alito di fuoco: questo avvenimento richiama l'episodio biblico dell'incontro di Mosè con Dio in occasione dell'alleanza segnata sul Monte Sinai, dopo il quale il volto del profeta risplende per giorni³⁸⁹. Launcelot viene dunque in contatto con il divino, ma non ha la possibilità di interagirvi, in quanto ha precedentemente dimostrato di non aver compiuto per intero il percorso di redenzione spirituale, rimanendo devoto al codice cavalleresco. Come scrive Jennie-Rebecca

388Dosanjh, Kate, "Rest in Peace: Launcelot's Spiritual Journey in Le Morte Darthur", in *Arthuriana*, 16 (2006), pp. 63-67.

389Esodo, XXXIV, 29-35. Si veda anche l'episodio in cui san Paolo, successivamente all'incontro con Dio sulla via di Damasco, rimane cieco: Atti degli Apostoli, IX, 1-22.

Falcetta:

Launcelot's encounter with the Grail clearly functions as a sorrowful and incomplete revelation, sorrowful because the good knight's sin and the constant idea of what might have been, and incomplete compared to Galahad's achievement.³⁹⁰

Conseguentemente al doloroso tentativo di accedere alla presenza del Graal, Launcelot passa ventiquattro giorni e altrettante notti in un coma profondo nel castello di re Pelles, Carbonek, vivendo un'esperienza di pace profonda nella quale sperimenta la libertà dalle passioni terrene; il periodo speso da Launcelot in questa situazione è simbolico, come realizza lo stesso cavaliere:

Than they tolde hym how he had layne there foure and twenty dayes and nyghtes. Than hym thought hit was ponyshement for the foure and twenty yere that he had bene a synner. (577)

Così termina l'avventura del Graal per Launcelot: i 24 anni di peccato sono quelli nei quali Launcelot è stato considerato il miglior cavaliere della corte di Artù. Il suo fallimento preannuncia la caduta del regno di Artù e la contemporanea trasformazione della foresta stessa: la colonizzazione della foresta compiuta dai paladini di Camelot si è basata su un codice di comportamento umano e non divino, e in quanto tale non destinato a durare nel tempo. La *quest* del Graal è il punto di svolta all'interno de *Le Morte Darthur*, il momento in cui cambiano i valori prevalenti: la foresta è lo specchio di questo cambiamento, in quanto essa, sinora semplicemente terreno di colonizzazione da parte dei cavalieri, rigetta gli stessi paladini e il loro codice d'onore, trasformandosi nel luogo della santità e della devozione al divino. Il tentativo fallimentare da parte di Launcelot di portare a termine un percorso di conversione che gli permetta di accedere ad un livello spirituale superiore è comunque un'anticipazione di ciò che accadrà nell'ultima parte del testo, dopo la morte di Artù, ossia la conversione a vita religiosa da parte dei cavalieri di Camelot rimasti in vita. Launcelot, dopo il fallimento della *quest* del Graal, ritorna a tenere un comportamento basato sul codice cavalleresco³⁹¹, rendendosi protagonista della caduta finale del regno di Artù, quando le implicite

390Falcetta, Jennie-Rebecca, "The Enduring Sacred Strain: the Place of The Tale of the Sankgreal within Sir Thomas Malory's Morte Darthur", *Christianity and Literature*, 47 (1997), pp. 21-34.

391Vd. Dosanjh, p. 65: "Launcelot's actions after the Grail quest are the most explicit example of relapse into his previous sin. One signal that Launcelot is returning to his old self is Malory's use of the word 'noble' when word is sent to King Pelles that he is 'the noble knyght sir Launcelot'... However, Malory clearly demonstrates in the Grail quest that the 'things of this world' are not valid, and the hermits continuously reprimand Launcelot for relying upon them. Therefore, Launcelot's 'nobility' seems to be a further indication that he has relapsed into his old ways and that his spiritual journey remains incomplete".

contraddizioni che hanno accompagnato tutto lo sviluppo del regno divengono causa di irrisolvibili discordie tra i paladini: un regno costruito sulla fallacia umana, nell'ottica religiosa introdotta con la *quest* del Graal, non può che essere destinato a cadere.

5.5.2 I PURI: BORS, PERCYVAL E GALAHAD

Nella visione avuta da Gawain, analizzata nel precedente paragrafo, appaiono tre tori bianchi, a simboleggiare i tre cavalieri che avranno successo nella *quest* del Graal: Bors, Percyval e Galahad. In questo paragrafo mi concentrerò in particolare su Galahad, l'unico vero cavaliere del Graal, nonché colui che riuscirà a portare a termine la *quest*. Ritengo tuttavia utile affrontare brevemente anche le figure di Percyval e soprattutto Bors, e il trattamento fattone da Malory nel corso della *quest*.

Per quanto riguarda Percyval, va notato quanto scrive Moorman:

Malory, it would seem, can find no real dramatic or thematic function for Perceval, and so instead of attempting to adapt his presence to the theme of the Morte Darthur, merely reduces his role. It is in the Perceval section, therefore, that Malory makes his most extensive cuts, presumably to speed up the narrative as much as possible.³⁹²

Rispetto alla tradizione francese, alla quale l'autore si rifa ampiamente in questa parte del testo, la figura di Percyval viene fortemente ridotta da Malory, che probabilmente lo vede come un mero “doppione” di Galahad. Molte delle caratteristiche tradizionalmente proprie di Percyval, come le origini selvatiche, vengono da Malory trasferite nella figura di Galahad (come vedremo più avanti nel corso del paragrafo): la funzione di questo cavaliere nell'economia della *quest* del Graal è quindi ridotta rispetto alla tradizione³⁹³. Riducendo ai minimi termini, possiamo sostenere che Percyval abbia un valore meramente numerico all'interno della *quest*, nell'andare a comporre quella che è a tutti gli effetti una “trinità” assieme agli altri due cavalieri del Graal, Bors e Galahad.

Bors è, nel sogno di Gawain, rappresentato come un toro bianco con una macchia scura. Egli è quindi riconosciuto come un animo puro macchiato solo in minima parte dal peccato. Il suo

³⁹²Moorman, p. 505.

³⁹³Vd. per confronto: Chrétien de Troyes, *Perceval*, a cura di J. Dufournet, Parigi: Flammarion, 1997.

percorso nella *quest* del Graal è scandito da una serie di visioni allegoriche, sulla falsariga di quelle già analizzate nel paragrafo dedicato a Gawain e Launcelot. Tuttavia questo personaggio si rivela particolarmente interessante ai fini della comprensione del valore della *quest* poiché costituisce un contrappunto alle parabole narrative dei cavalieri peccatori: come Gawain e Launcelot, Bors proviene dalla tradizione della Tavola Rotonda ed ha partecipato attivamente alla colonizzazione della foresta (appare per la prima volta nel libro V, quando Artù lo invia in una spedizione a King Lucius, assieme ad altri cavalieri della Tavola Rotonda³⁹⁴), macchiandosi a sua volta dei medesimi peccati compiuti dagli altri cavalieri. Rispetto a Launcelot e Gawain, tuttavia, Bors riesce già durante la *quest* del Graal a compiere un percorso di redenzione che lo porta ad essere degno di accedere alla presenza della sacra reliquia. Per molti aspetti, la sua vicenda è parallela a quella di Launcelot, in quanto Bors è posto varie volte di fronte alla scelta tra il codice cavalleresco e un comportamento rivolto solamente al divino: due episodi in particolari rivelano però come le scelte di Bors siano differenti da quelle di Launcelot, e gli permettano quindi di portare a termine l'avventura del Graal. Il primo episodio vede Bors incontrare una damigella che gli chiede di farne la sua amante:

And anone cam oute of a chambir unto hym the fayryst lady that ever he saw, and more rycher beseyne than ever was Quene Guenyver or ony other astate... Notforthan she salewed hym, and he her; and than they sate downe togydirs and spake of many thyngis, insomuch that she besought hym to be hir love, for she had loved hym aboven all erthly men, and she sholde make hym rycher than evyr was man of his ayge. (550)

Malory evidenzia immediatamente il parallelo con l'amore tra Launcelot e Gwenvere, paragonando la bellezza della damigella con quella della regina. La tentazione per Bors è forte, ed egli non è certamente insensibile alle lusinghe della damigella, come dimostra il suo apprezzamento per l'aspetto fisico di lei. Tuttavia, di fronte alla possibilità di commettere il peccato, Bors si rifiuta, nonostante la damigella minacci di gettarsi da una torre con altre dodici ancelle. Quando ella dà seguito alle sue provocazioni, il significato della vicenda si fa chiaro agli occhi del lettore:

Than loked he upwarde and saw they semed all ladyes of grete astate, and rychely and well beseyne. Than had he of hem grete pité, nat for that he was nat uncounceyld in hymself that levir he had they all had loste their soules than he hys soule. And with that they felle all at onys unto the erthe; and whan he saw that, he was all

394Vd. Malory, p. 126.

abaysshed and had thereof grete mervayle, and with that he blyssed hys body and hys vysayge. And anone he harde a grete noyse and a grete cry, as all the fyndys of helle had bene aboute hym; and therewith he sawe nother towre, lady, ne jantillwomen, nother no chapell. (551)

Bors ha quindi resistito alla tentazione portata da creature demoniache, preservando la sua castità. Al contrario di Launcelot, egli si è attenuto ad una regola cavalleresca che coincide con quella cristiana: tuttavia il monito di un eremita mette sull'attenti il cavaliere, il quale viene accusato di aver preservato la propria castità “nat for to be holdyn chaste, for to conquare the loos of the vayneglory of the worlde” (550). Per provare la propria purezza, egli deve ancora rinunciare alla regola cavalleresca per dedicarsi interamente a quella cristiana. L'episodio chiave della conversione di Bors, e del suo abbandono della regola cavalleresca, è narrato successivamente da Malory: il cavaliere deve infatti scontrarsi con il fratello, Lionel³⁹⁵, il quale ha già ucciso un eremita e sta per decapitare sir Collegrevaunce. Tuttavia, quando già ha indossato l'elmo e sta per scagliarsi contro Lionel, Bors percepisce una forza che lo blocca:

Whan Sir Bors herde that he seyde so muche, he arose and put on hys helme, and than he perceyved first the ermyte pryste whych was slayne; than made he a mervaylous sorow uppon hym. (555)

Bors è colto dal dolore per la morte dell'eremita, e non riesce ad attaccare Lionel, il quale ha vita facile nell'uccidere Collegrevaunce per poi scagliarsi contro il fratello:

And whan he had slayne sir Collgrevaunce, he ran uppon hys brothir as a fyndely man, and gaff hym such a stroke that he made hym stoupe; and he, as he that was full of humilité, prayde hym for Goddis love to leve his batayle “for if hit befelle, fayre brothir, if that I sle you other ye me, we both shall dye for that synne. So God helpe me, I shall never have othir mercy, and I may have the bettir honde.” (556)

Bors si rifiuta di rispondere all'attacco del fratello, come prevederebbe il codice cavalleresco, e invoca Dio affinché gli permetta di rifiutare lo scontro col fratello, salvando entrambe le vite. E proprio quando egli sembra sul punto di cedere, per rispondere ai colpi del fratello e salvarsi la vita, arriva l'intervento divino che rende completa la redenzione di Bors:

And so with that Sir Bors lyfte up hys honde, and wolde have smyttyn hys brothir. And with that he harde a voice whych seyde, “Fle, Sir Bors, and towche hym nat, othir ellis thou shalt sle hym!”. Ryght so alyght a clowde betwyxte them in lykenes of a fayre and a mervaylous flame, that bothe hir two shyldis brente. Than

395Nella cruenza di questo episodio c'è una fortissima reminescenza dell'episodio che vede come protagonisti Balyn e Balan nel finale del secondo libro. Da notare che la *quest* del Graal, come già detto, ha origine proprio dalle gesta di Balyn, e che il *dolorouse stroke* scagliato da Balyn macchia tutta l'evoluzione del regno di Artù, sino alla redenzione compiuta da Galahad. Non è dunque casuale che Bors si comporti diversamente rispetto a Balyn, nello scontro con il fratello: un nuovo codice di comportamento si va imponendo per i cavalieri nel corso dell'avventura del Graal, segnando la conclusione del processo di espansione del regno di Artù e decretandone il fallimento spirituale.

were they sore aferde and felle both to the erthe, and lay there a grete whyle in a sowne... So with that he harde a voyce that seyde “Sir Bors, go hens and beare felyship no lenger with thy brothir, but take thy way anone ryght to the sea, for Sir Percivale abydith the there.” (556)

La redenzione di Bors è completa: egli si è rifiutato di colpire il fratello, come avrebbe previsto il codice cavalleresco, ed ha seguito la regola divina. L'intervento divino gli ha permesso di sopravvivere allo scontro senza ferire Lionel, ed ora egli è ammesso alla barca che lo porterà al cospetto della sacra reliquia, assieme all'altro cavaliere del Graal, Percyval. Il percorso di redenzione di Bors è particolarmente significativo in quanto ci offre un modello diametralmente opposto rispetto a quello di Launcelot e Gawain, ma anche diverso da quello di Percyval e Galahad. I primi due sono infatti cavalieri talmente legati al codice cavalleresco da non riuscire a rinunciarvi, o perché non ne hanno alcuna intenzione (Gawain), o perché la loro devozione alle cose terrene è troppo forte per permettere la comunque agognata redenzione (Launcelot). Galahad e Percyval sono cavalieri “nuovi”, di una seconda generazione che non prende attivamente parte alla colonizzazione della foresta, e che quindi è già spiritualmente pronta alla completa devozione al divino. Bors è invece un cavaliere della colonizzazione, come Launcelot e Gawain, che riesce a portare a termine un percorso di conversione che lo mette alla pari (o quasi, considerando la macchia che caratterizza il suo *doppelgänger* nel sogno di Gawain) con i cavalieri puri come Galahad e Percyval. Bors rappresenta il modello di cavaliere nuovo, devoto alla causa divina: il suo esempio sarà seguito dagli altri cavalieri della corte dopo la disfatta del regno di Artù.

Galahad viene introdotto in *Le Morte Darthur* nella prima parte del libro XIII, quando Malory lo fa incontrare con il padre, Launcelot:

Ryght so departed Sir Launcelot, and rode untyll that he come into a foreste and into a grete valey, where they sye an abbey of nunnys; and there was a squyre redy, and opened the gatis, and so they entird and descended of their horsys... there com in twelve nunnes that brought with hem Galahad, the whych was passynge fayre and welle made, that unneth in the worlde men myght nat fynde hys macche. (496-497)

Galahad viene quindi introdotto in un contesto selvatico, e al tempo stesso religioso: le sue caratteristiche lo contrappongono da subito al cavaliere del castello, in quanto egli si rifiuta di seguire Launcelot (che ancora non sa di esserne al padre) per tornare a Camelot, dopo essere stato nominato cavaliere del regno. Galahad infatti non segue il codice della corte, egli è cresciuto in un

monastero ed incarna la purezza cristiana che si oppone alla mondanità della regola cortese. Il successivo arrivo di Galahad alla corte di Camelot è inoltre accompagnato da una serie di eventi mistici che identificano immediatamente la sua venuta come un evento straordinario: dall'iscrizione sul *Sege Perylous* che annuncia l'arrivo, dopo 450 anni dalla morte di Cristo, di un degno occupante del seggio, all'apparizione di una spada nella roccia che solamente il neo cavaliere riuscirà ad estrarre. In particolare, l'estrazione della spada da parte di Galahad è una reminiscenza dell'evento che portò all'incoronazione di Artù, nonché simbolico passaggio di consegne dal “vecchio” al “nuovo” ordine:

And anone he leyde hys honde on the swerde, and lyghtly drew hit oute of the stone, and put hit in the sheethe... “Now have I the swerde that somtyme was the good knyghtes, Balyns le Saveaige... and eythir slew othir thorow a Dolerous Stroke that Balyn gaff unto Kynge Pelles, the whych ys nat yett hole, nor naught shall be, tyll that I hele hym.” (501)³⁹⁶

Galahad è consapevole sin dall'inizio del suo ruolo nell'economia del regno: egli appare più come una figura allegorica che come un vero e proprio personaggio, quasi un agente esterno che interviene nella parabola del regno di Artù per modificarne la traiettoria. Sin dall'inizio, è destinato a portare a termine la *quest* del Graal, ed appare evidente al lettore l'impossibilità di qualsiasi sviluppo del personaggio nel suo percorso, diversamente da Launcelot e Bors, in quanto egli incarna sin dall'inizio la perfezione spirituale. Come scrive Moorman:

Malory must treat Galahad, not as a regular knight of the Round Table, but as a heavenly knight, sent to Arthur to accomplish only this one mission, and, by example, reveal the inadequacies of the other knights and of the secular civilization they represent. For this reason, Malory regularly elevates and dehumanizes Galahad in his adaptation of the French book. It is true, of course, that the Galahad of the source is little more than a symbol; yet Malory is careful to reduce even further his physical reality as a member of the company.³⁹⁷

Galahad è dunque un personaggio più virtuale che effettivo, disumanizzato e assunto al livello di simbolo religioso. Malory fa compiere a questo cavaliere una serie di gesta, quasi dei miracoli, volti a richiamare nel lettore l'immagine di Cristo: il primo esempio è, sempre nel XIII libro, l'esorcismo di un corpo posseduto da un demone. Galahad ha appena ricevuto dal Cavaliere Bianco uno scudo

396Si veda per confronto il passaggio in cui Malory descrive la prima estrazione della spada dalla roccia da parte di Artù: "And so he handled the swerd by the handels, and lightly and fiersly pulled it out of the stone" (9). Si ripete l'avverbio "lightly", ma il gesto di Galahad è privo della fierezza che caratterizza l'estrazione da parte di Artù, quasi a sottolineare l'assenza di superbia (uno dei sette peccati capitali) da parte del giovane cavaliere.

397Moorman, p. 504.

dipinto con il sangue di Giuseppe d'Arimatea, caratteristica che lo dota di miracolosi poteri curativi; viene quindi condotto da un monaco in un cimitero, davanti a una tomba:

A munke brought hym unto a tombe in a chircheyarde “Where is such a noyse that who hyryth hit veryly shall nyghe be madde, other lose hys strengthe, and, sir, we deme hit ys a fyende.”... “Sir Galahad, the servaunte of Jesu Crist, com thou nat nyghe me, for thou shalt make me go agayne there where I have bene so longe.” But Sir Galahad was nothyng aferde, but heve up the stone; and there com oute a fowle smoke, and aftir that he saw the fowlst vygoure lepe thereoute that ever he saw, in the lyknes of a mana. And than he blyssed hym and wyst well hit was a fyende. Than herde he a voyce sey, “Sir Galahad, I se there envyrowne aboute the so many angels that my power may nat deare the!” (509)

L'esorcismo compiuto da Galahad precede un'altra avventura, quella nel Castello delle Vergini (già parzialmente trattata nel paragrafo 5.5.1 di questa tesi, in quanto vede tra i protagonisti anche Gawain), nella quale il giovane cavaliere riesce a portare in salvo le vergini intrappolate nel castello, in una metafora che, successivamente esplicitata da un eremita, simboleggia la salvezza delle anime da parte di Gesù Cristo. Galahad è, sin dall'inizio della *quest* del Graal, una figura di Cristo, ossia un personaggio che rimette in scena la vita del salvatore compiendo le medesime gesta.

Come scrive Whitaker:

Like Christ, he is descended from David. He possesses a physical and moral purity that has never been tempted and cannot be defeated. He is protected by angels so that the devil is powerless against him. His coming has been prophesied far in advance by Merlin (as the Old Testament prophets foretold the Messiah) and a place at the Round Table has been prepared for him, the Sege Perilous which only he can occupy. That the events of his quest deliberately parallel the life of Christ is made clear by the author.³⁹⁸

Una figura di Cristo non può agire allo stesso livello dei cavalieri di una corte profana come quella di Artù: conseguentemente, la foresta del Graal subisce un'elevazione spirituale rispetto alla *foreyste perelus* nella quale si svolgevano le *quest* precedenti proprio per permettere a Galahad di compiere le sue azioni miracolose, e di mostrare agli altri cavalieri della corte, con il proprio esempio, la retta via da seguire per compiere la volontà di Dio.

La conclusione della *quest* del Graal è caratterizzata da ulteriori eventi divini: Galahad, assieme a Percyval e Bors, giunge finalmente a Carbonek, il castello di re Pelles, dove ripara con la sola imposizione delle mani la spada che ferì Giuseppe d'Arimatea. Varie apparizioni, tra cui lo stesso Giuseppe d'Arimatea, e quattro angeli che portano il Sacro Graal, preannunciano l'apparizione di Gesù Cristo durante la celebrazione dell'eucaristia:

398Whitaker, p. 72.

And at the lyftyng up there cam a vigoure in lyknesse of a chylde. And the vysage was as rede and as bryght os ony fyre, and smote hymselff into the brede, that all they say hit that the brede was fourmed of fleyshely man. And than he put it into the holy vessell agayne, and than he ded that longed to a preste to do Masse. And than he wente to Sir Galaghad and kyssed hym, and bade hym go and kyss hys felowys; and so he ded anone... Than loked they and saw a man com oute of the holy vessell that had all the sygnes of the Passion of Jesu Cryste bledynge all opynly, and seyde, "My knyghtes and my servauntes and my trew chyldren, which bene com oute of dedly lyff into the spiritual lyff, I woll no lenger cover me frome you, but ye shall se now a parte of my secretes and of my hydde thynges: now holdith and resseyvith the hyghe order and mete whych ye have so much desyred." (584)

Durante la celebrazione dell'eucaristia nel castello di re Pelles, colui che è stato ferito dal *Dolorouse Stroke* di Balyn, appare Gesù Cristo, il quale in prima persona invita Galahad a guarire il re ferito e a portare così a termine la sua missione, compiendo ammenda per il peccato commesso originalmente da un altro cavaliere di Artù, Balyn. Inoltre, Cristo intima a Galahad di andarsene a Sarras, ossia Gerusalemme, il giorno successivo, portando con sé il Sacro Graal, poiché esso non è servito né celebrato adeguatamente dai cavalieri di Logres:

Therefore thou must go hense and beare with the thys holy vessell, for this nyght hit shall departe frome the realme of Logrus, and hit shall nevermore be sene here. And knowyst thou wherefore? For he ys nat served nother worshypped to hys ryght by hem of thys londe, for they be turned to evyll lyvyng; and therefore I shal disherite them of the honoure whych I have done them. (583)

Malory fa pronunciare direttamente a Gesù Cristo le parole che ripudiano la legittimità del regno di Artù. L'intera opera di colonizzazione della foresta si era basata su un codice di cavalleria reso legittimo da un riconoscimento superiore, convalidato dall'appoggio dato dall'Arcivescovo di Canterbury, grazie anche all'intercessione di Merlino, nel processo di incoronazione di Artù. La corte di Camelot si è fatta forte di questo riconoscimento per giustificare l'imposizione della propria sovranità sui territori estranei alla corte, sulle foreste della paganità e della magia. Ma le parole pronunciate da Cristo delegittimano l'autorità della corte di Artù, e l'ordine dato a Galahad di portare il Graal a Gerusalemme (dove la *quest* del Graal si completerà con l'incoronazione del giovane cavaliere come sovrano della città, e la sua successiva assunzione in Paradiso) ridefinisce la geografia della cristianità, praticamente decretando l'inizio della fine del regno di Artù. Galahad è uno strumento del divino, e la sua missione è quella di segnare uno spartiacque tra ciò che era prima della sua venuta, e ciò che avverrà successivamente: la foresta è il luogo dove il potere di Galahad si manifesta, e dove l'autorità della corte, che ormai su di essa ha esteso il proprio dominio, viene

messa in discussione durante la *quest* del Graal, e infine rigettata.

5.5.3 LA FORESTA DEL GRAAL: CONCLUSIONI

Nella mia tesi ho scelto di concentrarmi sulla rilevanza della *Noble Tale of the Sankgreal* nello sviluppo, o meglio nella caduta, del regno di Artù, in quanto parte di un testo più complesso ed elaborato, *Le Morte Darthur*; tuttavia questo racconto, forse il più conosciuto e analizzato della tradizione arturiana, si presta a molte altre interpretazioni se considerato individualmente³⁹⁹.

Nella foresta del Graal ha inizio il processo che porterà alla caduta del regno di Artù, che analizzerò nell'ultimo paragrafo di questo capitolo. La foresta del Graal è un luogo nuovo, completamente differente dalla foresta dell'avventura cui Malory ci ha abituato nei precedenti racconti: l'autore infatti costruisce un luogo pregno di metafore e simbologie religiose, puntualmente spiegate dagli eremiti che lo popolano. I diversi percorsi seguiti dai cavalieri impegnati nella *quest* ci preparano a quella che sarà la capitolazione del regno di Camelot: se il fallimento di Gawain nel portare a termine la missione non sorprende il lettore, in quanto questo cavaliere è stato spesso protagonista negativo, nel corso del testo, di altre missioni nella foresta (si veda il IV libro, analizzato qui nel paragrafo 5.2.3), l'incapacità di Launcelot di accedere alla presenza della reliquia sacra segnala una vera e propria svolta nell'andamento del racconto. Il fallimento di Launcelot è il fallimento di un intero sistema, del quale egli rappresenta l'incarnazione più pura: se Launcelot, riconosciuto universalmente nel mondo di Logres come il cavaliere perfetto, non è in grado di compiere una missione, nessun altro cavaliere della Tavola Rotonda sarà in grado di compierla. Per la prima volta, il miglior rappresentante della corte di Artù non riesce a dominare le forze della foresta. Ciò accade perché, nella foresta del Graal, a farla da padrone non sono le forze della paganità e della magia nera, bensì la legge di Dio: da questa selva comincia un'opera di redenzione dei domini conquistati da Artù nel corso del suo regno, scandita da una ridefinizione dei

³⁹⁹Per una diversa interpretazione della *quest* del Graal, maggiormente focalizzata sul significato "verticale" ("the Grail quest is not horizontal but vertical", Whitaker, p. 92) e allegorico della missione di Galahad, si veda il quarto capitolo del testo di Whitaker.

valori da seguire per il perfetto cristiano. Nuova incarnazione della perfezione è Galahad, il quale è destinato sin dalla sua comparsa a portare a termine la *quest* del Graal, risanando il *maymed king* Pelles e portando il sacro calice in un altro luogo, quella Gerusalemme che diverrà il nuovo luogo di riferimento per i cavalieri della cristianità. Galahad è strumento del divino nel ridisegnare la geografia del mondo cristiano, spostandone il centro dalla corte di Artù a Gerusalemme. Il primo cavaliere di Artù a comprendere questa ridefinizione dei valori è Bors, il quale non a caso è uno dei tre cavalieri che riescono a portare a termine la *quest* del Graal, accedendo alla cerimonia nella quale appare Gesù Cristo: dopo la caduta del regno di Artù i cavalieri rimasti in vita seguiranno l'esempio di Bors, convertendosi ai valori della vita cristiana, e scegliendo la vita da eremiti o, come lo stesso Bors, imbarcandosi per le Crociate. La *quest* del Graal è dunque l'inizio della fine del regno di Artù, come in realtà sottolineano sin dall'inizio dell'avventura le parole del re, il quale pare pienamente consapevole di ciò che la *quest* rappresenterà:

“Now,” seyde the Kyng, “I am sure at this Quest of the Sankgreall shall all ye of the Rownde Table departe, and nevyr shall I se you agayne holé togydirs. Therefore ones shall I se you togydir in the medow, all holé togydirs, therefore I woll se you all holé togydir in the medow of Camelot to juste and to turney, that aftir youre dethe men may speke of hit that such good knyghtes were here, such a day, holé togydirs.” (501-502)

Il fatto che Artù ripeta per quattro volte l'espressione “holé togydirs” sottolinea come il torneo che precede l'avventura del Graal sia l'ultima occasione in cui i paladini saranno riuniti sotto la sua egida. La decisione di spendere l'ultima opportunità di convivialità con i suoi cavalieri nell'esaltazione del codice cavalleresco, rappresentata dal torneo nella corte, crea una totale contrapposizione di valori con quanto si manifesterà nella foresta del Graal, rendendo palese l'inadeguatezza del sistema cortese imposto da Artù, e giustificando in quest'ottica la successiva caduta del regno stesso.

5.6 LA CADUTA DEL REGNO DI ARTÙ

Negli ultimi quattro libri della sua opera, Malory narra le vicende che portano alla caduta del regno di Artù. Nei libri XVIII e XIX la narrazione ruota attorno alla relazione fedifraga tra Launcelot e Gwennyvere: ancora una volta, Malory elegge protagonista il primo cavaliere di Artù, erede a simbolo di un ideale, quello della cavalleria, che è destinato a lasciare spazio ad un nuovo codice di comportamento, già emerso nel corso della *quest* del Graal. La foresta nella quale si svolgono tali avvenimenti è già profondamente trasformata rispetto al luogo nel quale gli emissari della corte del re si muovevano durante l'espansione del regno: essa si configura come un luogo di penitenza, nel quale Launcelot non riesce più a trovare l'*aventure* che metta in mostra il suo valore cavalleresco.

Nei libri XX e XI viene narrata la guerra tra i cavalieri di Artù, causata inizialmente proprio dalla rivelazione al re del peccato che aveva impedito a Launcelot di accedere alla visione del Graal: la sua relazione fedifraga con Gwennyvere. La conseguente guerra tra i cavalieri fedeli ad Artù, tra i quali Gawain, e i cavalieri che seguono Launcelot, porta alla disfatta della corte di Camelot, con l'annunciato tradimento finale di Mordred e la morte del re. La foresta rimane in secondo piano per tutta la durata dello scontro, e appare evidente il tentativo da parte di Malory di costruire un'attendibilità storico-geografica per gli eventi raccontati, con frequenti riferimenti a luoghi reali della terra d'Albione. Ciò che risulta particolarmente significativo per l'ambito di ricerca di questa tesi è però la conclusione ultima delle vicende narrate da Malory: dopo la morte del re, e la disfatta del regno, tutti i protagonisti che hanno preso parte allo sviluppo della corte si dedicano ad una vita ascetica e votata al divino, all'interno della stessa foresta che gli aveva visti lottare per imporre la legge della corte. Da Gwennyvere, a Launcelot, passando per Bors ed Ector, tutti i protagonisti della corte di Camelot rimasti in vita dopo la guerra fratricida tra le forze fedeli e quelle ostili ad Artù, si convertono a vita religiosa: Gwennyvere si ritira a vita religiosa in una cappella tra i boschi; Launcelot stesso (seguendo l'esempio di Bedyvere) si fa monaco in un monastero nella foresta, seguito dai cavalieri ancora in vita: Bors, Ector, Blamour e Bleoberis, i quali dopo la morte

di Launcelot si imbarcheranno per combattere nelle Crociate in Terra Santa.

Nei successivi due paragrafi analizzerò queste ultime due connotazioni della foresta, luogo di penitenza e luogo dell'ascesi, evidenziando come il passaggio dai valori cortesi a quelli cristiani si rifletta nelle vicende che Malory ambienta tra i boschi del regno di Camelot.

5.6.1 LA FORESTA COME LUOGO DI ESPIAZIONE

All'inizio del XVIII libro Malory narra di come Launcelot dimentichi velocemente la propria promessa di vivere una vita casta e perfetta, tornando al proprio amore clandestino per la regina Gwenyvere. Tuttavia la regina, mossa a gelosia dal fatto che il paladino giostrì per l'onore di molte altre damigelle, lo condanna all'esilio:

For wyte thou well, now I undirstonde thy falsehede, I shall never love the more, and loke thou be never so hardy to com in my syght; and ryght here I dyscharge the thys courte, that thou never com within hit, and I forfende the my felyship, and uppon payne of thy hede that thou se me nevermore. (589)

Su consiglio di Bors, Launcelot si rifugia presso un eremita che vive nelle foreste attorno a Windsor, sir Brascias, il quale fu in passato un cavaliere:

Be myne advyce, ye shall take youre horse and ryde to the good ermyte here besyde Wyndesore, that somtyme was a good knyght, hys name ys Sir Brascias, and there shall ye abyde tyll that I sende you worde of betty tydinges. (589)

Esiliato dalla corte, Launcelot trova quindi riparo presso un eremita: precedentemente egli era già stato esiliato dalla regina in seguito alla scoperta della sua relazione con Elayne, ed aveva trovato rifugio nella foresta, dove aveva perso il senno trasformandosi in un selvaggio. Anche durante quell'episodio Launcelot era stato accolto da un eremita, il quale però non viene identificato da Malory: in questo secondo episodio, invece, l'eremita ha un nome (Brascias) e, cosa ancora più importante, ha alle spalle un passato da cavaliere. Brascias è quindi un cavaliere convertitosi alla vita religiosa: egli è il primo abitante della “nuova foresta” post-Graal ad apparire nel romanzo. Il suo contributo nella vicenda è limitato (egli appare solamente una volta nel testo, e non prende mai la parola), ma la sua stessa figura di cavaliere ravveduto anticipa quello che sarà il destino dello stesso Launcelot. Brascias è il primo cavaliere ad abbandonare la corte per votarsi alla vita

religiosa, e non casualmente egli viene posizionato da Malory nella “nuova foresta”, mondata dal peccato e pronta ad accogliere le conversioni religiose dei personaggi. Per Launcelot la foresta è ora il luogo dell'espiazione, non più della follia: successivamente al primo esilio, egli perde la ragione e diviene un selvaggio; in seguito a questo secondo esilio, egli sconta un periodo di penitenza presso l'eremita, attendendo l'occasione opportuna per tornare a corte. Tuttavia non si tratta ancora di una penitenza religiosa, in quanto il cavaliere sta seguendo le regole del codice cortese e non quelle della religione cristiana: egli si è allontanato dalla corte per la volontà di Gwenyvere, non per pregare ed ottenere il perdono divino.

Un episodio particolarmente significativo viene narrato da Malory in conclusione del XVIII libro: Launcelot si dirige verso l'eremitaggio di Brascias per trascorrere un periodo di riposo in vista di un torneo a corte. Durante il periodo speso presso Brascias, Launcelot si reca frequentemente presso un *locus amoenus* all'interno della foresta, dove si riposa:

And so dayly Sir Launcelot used to go to a welle by the ermytage, and there he wolde ly downe and se the well sprynge and burble, and somtyme he slepte there. So at that time there was a lady that dwelled in that foreyste, and she was a grete hunteresse, and dayly she used to hunte; and ever she bare her bowghe with her, and no men wente never with her, but allwayes women, and they were all shooters and cowde well kylle a dere at the stalke and at the treste. (619)

La figura della cacciatrice che frequenta la foresta non può non richiamare la dea della caccia nella mitologia greco-romana, Diana. La cacciatrice si accompagna ad un gruppo di sole donne, tutte abili nell'arte della caccia: è forte il richiamo alla situazione presentata nel mito di Atteone (analizzato nel secondo capitolo di questa tesi). Saunders scrive:

The female huntress unmistakably recalls the goddess Diana and thus the association of the forest with the world of the gods, reminding us that the forest landscape may become suddenly mysterious as the veil between human and supernatural lift to afford brief glimpses of an otherworld both dangerous and fascinating. Here the narrative juxtaposes the spiritual emphasis of the forest to which Launcelot withdraws with these ancient associations.⁴⁰⁰

Launcelot accede ad uno spazio sacro, esattamente come Atteone nel mito narrato da Ovidio: la foresta non è più un luogo nel quale il cavaliere è ben accetto. Come rileva Saunders, nell'episodio si sovrappongono la spiritualità della foresta post-Graal (spiritualità quindi cristiana) e le associazioni con il mito antico, e quindi con la religiosità pagana: come Atteone, Launcelot non è

400Saunders, p. 183.

più autorizzato ad entrare nella foresta, che essendo divenuta luogo del sacro gli è ora ostile. Egli è un peccatore, e la foresta lo rigetta, esattamente come Atteone viene rigettato dalla foresta di Diana:

Ryght so cam that lady, the hunteres, that knew by her dogge that the hynde was at the soyle in that welle, and thyder she cam streyte and I founde the hynde; and anone as she had spyed her she put a brode arow in her bowe and shot at the hynde, and so she overshote the hynde, and so by myssefortune the arow smote Sir Launcelot in the thycke of the buttoke, over the barbys. (619)

Il ferimento di Launcelot è presentato come un incidente di caccia, ma i richiami al mito antico non sono certamente casuali: Launcelot sconta i propri peccati (e soprattutto la sua mancata conversione ai nuovi valori cristiani, che lo porta ancora una volta ad accedere ad un luogo sacro seguendo però un codice di comportamento mondano) con il dolore fisico, una volta entrato nel luogo dell'espiazione e della spiritualità. La cacciatrice è una figura interessante in quanto, pur essendo legata alla tradizione classica della dea dei boschi, ella funge da figura ausiliaria del dio cristiano nell'infliggere una pena al cavaliere peccatore: Malory fa coincidere in questo personaggio due spiritualità differenti ma legate ad un medesimo immaginario di foresta consacrata al divino e violata dall'umano\peccatore.

Launcelot è ancora fedele al codice della corte, e questo è causa della sua incapacità di compiere azioni di valore all'interno di una foresta che è ormai divenuta luogo del sacro: successivamente alla *quest* del Graal, il valore di Launcelot viene provato solamente con prove svolte entro i confini della corte. Launcelot è ancora il miglior cavaliere del regno, come dimostra la guarigione di sir Urry narrata in conclusione del XIX libro: quando la madre di sir Urry, cavaliere ungherese ferito gravemente durante un torneo, scopre che solamente il miglior cavaliere del mondo può guarire le ferite del figlio, lo porta alla corte di Artù. Dopo che tutti i cavalieri, compreso Artù, hanno provato senza successo a guarire le ferite, Launcelot viene convinto dal re a tentare l'impresa, per onorare la corte. Ovviamente Launcelot riesce a guarire le ferite di Urry, provando ancora una volta di essere il miglior cavaliere di Camelot: egli rivolge una preghiera alla Trinità prima di tentare la guarigione, ma l'impresa è compiuta allo scopo di onorare la corte e non di glorificare il divino. Come scrive Benson:

Reaffirmed as the greatest of Arthur's knights, his achievement remains of this world. He neither reaches nor attempts any spiritual union with God, and his miracle is purely physical: he cures wounds, not souls.⁴⁰¹

Launcelot è ancora il miglior cavaliere del regno, ma il fatto che egli venga rigettato dalla foresta ci fa riflettere su come la foresta non faccia più parte del regno: mentre nella corte è in grado di compiere imprese ai limiti dell'umano (e l'appello alla divinità attraverso la preghiera in qualche maniera legittima anche da una prospettiva ultraterrena la guarigione compiuta), nella foresta Launcelot è un intruso. Nella foresta si reca per espiare i propri peccati, ed essa gli è ostile: da luogo della colonizzazione e dell'espansione della corte, la foresta è tornata ad essere un luogo estraneo, inaccessibile e proibito, ma non più perché consacrato al pagano, bensì perché riservato alla spiritualità cristiana.

5.6.2 LA MORTE DI ARTÙ E LA FORESTA DELL'ASCETISMO

Nel libro XX la foresta è raramente protagonista, in quanto Malory si concentra sugli scandali interni alla corte, che porteranno alla caduta del regno di Artù: conseguentemente, l'autore cerca di dare una certa attendibilità storiografica alla sua narrazione, attraverso i riferimenti a luoghi reali (Lambeth, il fiume Tamigi, Londra). Saunders sottolinea come questi riferimenti segnino un ritorno al mondo della corte dopo l'avventura del Graal, consegnando una significativa prospettiva della fragilità del mondo cortese contrapposto alla perfezione immacolata della foresta riservata alla contemplazione religiosa⁴⁰². Ritengo tuttavia necessario analizzare le diverse tappe che portano alla caduta finale, per poter posizionare la foresta stessa, che tornerà protagonista nel finale del libro XXI, all'interno della nuova geografia del regno che si viene a creare con la morte di Artù.

La causa scatenante della caduta del regno di Artù, come narrato da Malory in principio del XX libro, è la rivelazione della relazione clandestina tra Launcelot e Gwenyvere. La fine dell'esperienza della Tavola Rotonda ha dunque origine da una discordia interna alle logiche di

401Benson, C. David, "The Ending of the Morte Arthur", in *A Companion to Malory*, a cura di E. Archibald e A.S.G. Edwards, Cambridge: D.S. Brewer, 1996, p. 229. Si veda a proposito di questo episodio anche: Hodges, Kenneth, "Haunting Pieties: Malory's Use of Chivalric Christian Exempla after the Grail", *Arthuriana*, 17 (2007), pp. 28-48.

402Saunders, p. 185.

corte: sono due cavalieri, Aggravayne e Mordred, a spingere re Artù a cogliere sul fatto i due fedifraghi e, successivamente, ad esiliare Launcelot; la rovina della corte di Camelot, oltre ad essere legato alla natura peccatrice dei paladini, è dunque dovuto anche alle lotte di potere interne al regno. Mordred, figlio illegittimo di Artù, mira segretamente a rovesciare il regno del padre, e non esita a compromettere l'equilibrio della corte per raggiungere il suo obiettivo. Quando Launcelot viene scoperto nella camera da letto della regina, non indugia nell'affrontare gli altri cavalieri della Tavola Rotonda convocati da Aggravayne e Mordred:

Than Sir Launcelot unbarred the dore, and with hys lyffte honde he hylde hit opyn a lytyll, that but one man myght com in at onys. And so there cam strydyng a good knyght, a much man and a large, and hys name was called Sir Collgrevaunce of Goore, and he wyth a swerde strake at Sir Launcelot myghtly; and so he put asyde the stroke, and gaff hym such a buffette uppon the helmet that he felle groveling dede wythin the chambir dore. (650)

L'uccisione di sir Collgrevaunce segna il punto di non ritorno per Launcelot: l'uccisione di un confratello della Tavola Rotonda, alla quale seguono quelle di Aggravayne ed altri dodici cavalieri sopraggiunti per catturare Launcelot, segna il capolinea del suo ruolo di primo cavaliere del regno. L'uccisione di un altro membro della Tavola Rotonda, assieme alla relazione clandestina con Gwenyvere, comporta un esilio forzato per Launcelot, che si rifugia nella foresta assieme ad un gruppo di cavalieri rimastigli fedeli, capitanati da sir Bors. Nonostante appaia ancora una volta come luogo d'esilio e di espiazione, la foresta è qui in realtà il luogo di fondazione di un regno parallelo a quello di Artù: come già accaduto durante la fuga di Trystram da re Mark, la foresta diviene la base di un nuovo nucleo civilizzato, formato da Launcelot e i suoi cavalieri. Tuttavia non c'è prospettiva di evoluzione o espansione per questo nucleo, il quale non è altro che un contro-regno temporaneo formato esclusivamente per opporsi al regno di Artù e difendere l'onore della regina Gwenyvere; tale nucleo non ha un futuro, e la foresta nella quale si insedia, già divenuta luogo del sacro, riflette l'impossibilità di sviluppare una nuova civiltà basata su valori simili a quelli della corte di Camelot: la civilizzazione cortese della foresta è giunta ad un punto di non-ritorno, ed è ora impossibile ricominciare il processo di colonizzazione anche partendo da una diversa prospettiva. Dopo un primo scontro tra le forze opposte, che porta alla morte di Gareth e Gaheris per mano di

Launcelot, risulta evidente come la frattura fra le due parti in gioco sia insanabile: Gawain giura vendetta per i due fratelli uccisigli da Launcelot, rendendo evidente come il legame che univa i cavalieri della Tavola Rotonda sia ormai irrimediabilmente perduto. Launcelot e i suoi alleati riescono a portare Gwenyvere al sicuro, salvandola dalla pena di morte spiccata da Artù su consiglio di Mordred; tuttavia, l'intervento dell'autorità cristiana per eccellenza, il Papa, impone una pace temporanea tra le due parti in causa:

So of thys warre that was betwene Kyng Arthur and Sir Launcelot hit was noysed thorow all Crystyn realmys; and so hit cam at the laste by relacion unto the Pope. And than the Pope toke a consideracion of the grete goodnes of Kyng Arthur and of the hyghe proues off Sir Launcelot, that was called the most nobelyst knyght of the worlde. Wherefore the Pope called unto hym a noble clerke that at that tyme was there presente (the Freynshe boke seyth hit was the Bysshop of Rochester), and the Pope gaff hym bulles undir leade, and sente hem unto the Kyng, chargyng hym uppon payne of entirdytyng of all Inglonde that he take hys quene agayne and accorde with Sir Launcelot. (664)

L'intervento della massima autorità religiosa rende l'idea della grandiosità raggiunta dal regno di Artù: il rischio di una frattura interna a Camelot mette in pericolo l'intero percorso di civilizzazione e cristianizzazione compiuto nell'isola di Albione. Il regno di Artù è una forma di espressione terrena della cristianità, ma appare evidente come la peccaminosità dei cavalieri che hanno compiuto la progressiva opera di colonizzazione della pagania renda l'intero regno un'espressione della fallacia umana. Le uccisioni di Gareth e Gaheris sono una conseguenza diretta della fallacia di Launcelot, incarnazione più alta dello spirito nobile dei cavalieri della Tavola Rotonda: l'impossibilità, per Gawain, di perdonare l'uccisore dei suoi due fratelli, impedisce la riconciliazione della frattura, e conseguentemente obbliga Launcelot e i cavalieri a lui fedeli a rifugiarsi al di là della Manica, in Francia⁴⁰³. L'inevitabile guerra che ne consegue, ancora una volta promossa da Gawain, che convince Artù a invadere le terre d'Oltremanica, lascia strada spianata a Mordred, il figlio illegittimo di Artù, il quale riceve dal padre il compito di gestire il regno e di proteggere la regina: la profezia di Merlino si va compiendo, e il figlio di Artù è libero di agire alle spalle del padre, nel tentativo di impossessarsi del trono. La guerra tra le forze di Artù e quelle di Launcelot

⁴⁰³Felicity Riddy nota come l'esilio di Launcelot in Francia, e la successiva creazione di un ordine parallelo ed indipendente da quello di Camelot, rifletta la situazione storica contemporanea alla redazione del testo da parte di Malory, con la perdita dei territori francesi da parte della corona inglese in seguito alla Guerra dei Cent'Anni e alle vittorie militari del re francese Carlo VII. Vd. Riddy, Felicity, *Sir Thomas Malory*, Leiden: Brill, 1987.

viene segnata da due feroci scontri corpo a corpo tra quest'ultimo e Gawain, con il figlio di re Lot che viene ferito gravemente nella seconda occasione: la ferita inflittagli da Launcelot porterà Gawain sul letto di morte, esattamente come accaduto per Gaheris e Gareth.

Prima di morire, Gawain scrive una lettera di riconciliazione a Launcelot, perdonandolo formalmente, e chiedendogli di schierarsi al fianco di Artù nella battaglia finale, che vedrà i cavalieri della Tavola Rotonda rimasti in vita affrontare le forze ribelli di Mordred. Quest'ultimo, rimasto a Camelot durante la guerra oltremarina di Artù, si è auto-dichiarato re d'Inghilterra, spargendo la falsa notizia della morte del legittimo re: inoltre, Mordred ha cercato di sposare Gwenyvere contro la sua volontà, costringendo la regina a rifugiarsi nella Torre di Londra, che il giovane pone successivamente sotto assedio con “engynnes” e “grete gunnes”⁴⁰⁴. Lo scontro finale si va dunque delineando: da una parte Mordred, figlio del peccato incestuoso commesso da Artù (il quale ha giaciuto con la sorellastra Morgawse), e quindi di per sé un abominio; dall'altra parte i cavalieri della Tavola Rotonda che, pur macchiati dal peccato, hanno agito per anni seguendo un codice di comportamento volto a diffondere la disciplina cortese e, di riflesso, la fede cristiana, nelle terre selvagge dell'isola britannica. Risulterebbe riduttivo limitare questo scontro ad un ennesimo, stereotipico, episodio della eterna lotta tra il bene e il male assoluti: Mordred è il frutto del peccato commesso da Artù, e incarna a pieno l'aspetto peccaminoso dei cavalieri di Camelot. Questi ultimi combattono si trovano a scontrarsi sul campo di battaglia con l'incarnazione in figura umana dei peccati da loro commessi nel corso della civilizzazione della foresta, la quale sta oltretutto tentando di impossessarsi del regno. La battaglia sarà quindi un passo verso il pentimento per i peccati commessi e la redenzione dei cavalieri della Tavola Rotonda. Essendo egli la personificazione delle tendenze peccaminose dei paladini della corte, non è un caso che Mordred venga scomunicato dal vescovo di Canterbury in seguito al suo tentativo di sposare Gwenyvere:

Than cam the Bysshop of Caunturbyry, whych was a noble clerke and an holy man, and thus he seyde unto Sir Mordred: “Sir, what woll ye do? Woll ye firste displease God, and sythyn shame youreselff and all

⁴⁰⁴Come nota Shepherd nella nota 8 a pagina 679: "This is an apparent innovation of Malory's and may, according to PJC Field, represent his recollection of the only time in history before the completion of the Morte Darthur that cannon were in fact used against the Tower: in 1460 the Yorkists besieged the Lancastrian garrison there".

knyghthode? For ys nat Kyng Arthur youre uncle, and no farther but youre modirs brothir, and uppon her he hymselffe begate you, uppon hys owne syster? Therefore how may ye wed youre owne fadirs wyff? And therefore, sir," seyde the Bysshop, "leve thys opynyon, other ellis I shalle curse you with booke, belle, and candyll." ... So the Bysshop departed, and ded the cursynge in the moste orguluste wyse that myght be done; and than Sir Mordred sought the Bysshop off Caunturbyry for to have slayne hym. Than the Bysshop fledde, and tooke parte of hys good with hym, and wente nyghe unto Glassyngbryry; and there he was a preste-ermyte in a chapel, and lyved in poverté and in holy prayers. (679-680)

In questa occasione vengono anche rivelate a Mordred le sue vere origini, ma il pretendente al trono d'Inghilterra non viene scosso in alcuna maniera dalle rivelazioni del vescovo, e continua indefesso nel suo proposito di impossessarsi del regno contravvenendo le regole. Con la scomunica lanciata dal vescovo, che esclude definitivamente Mordred dal mondo della cristianità, viene resa palese la non appartenenza di Mordred all'universo della cavalleria: egli è l'incarnazione di una attitudine peccaminosa interna al mondo della corte, contro la quale a questo punto della vicenda si devono schierare tutti i cavalieri rimasti fedeli al codice cortese e alle regole della cristianità. A causare la fine del regno di Artù sarà quindi non solo metaforicamente l'attitudine peccatrice dei cavalieri, ma l'incarnazione stessa del peccato più grave, l'incesto, commesso dal re in persona: Mordred è concepito con un incesto e, una volta cresciuto, diventa l'incarnazione del peccato che ha impedito alla corte di Camelot di portare a termine la propria opera di civilizzazione del selvaggio.

La guerra tra Mordred e Artù sembra essere in un primo momento scongiurata, grazie ad un patto stretto tra il re ed i ribelli proprio sul campo di battaglia; tuttavia, l'apparizione di un serpente nero porta uno dei cavalieri a sfoderare la spada per ucciderlo:

Ryght so cam oute an addir of a lytyll hethe buysshe, and hit stange a knyght in the foote. And so whan the knyght felte hym so stonge, he loked downe and saw the adder; and anone he drew hys swerde to slet the addir, and thought none othir harme. And whan the oste on bothe partyes saw that swerde drawyn, than they blew beamys, trumpettis, and hornys, and shoutted grymly, and so bothe ostis dressed hem togydirs. (684-685)

L'errata interpretazione del gesto del cavaliere, che sfodera la spada, porta dunque alla battaglia finale, che sembrava essere stata scongiurata. Il serpente contiene un forte elemento simbolico: è simbolo della discordia e della tentazione, e la sua apparizione è significativa in quanto, sin dall'episodio biblico della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, questo animale rappresenta tradizionalmente il demonio. La guerra tra Artù e Mordred, tra la sponda devota e fedele al re e quella ribelle e peccaminosa dei cavalieri della Tavola Rotonda, è dunque inevitabile

in quanto decisa da una volontà superiore, la quale ha già provveduto, con l'avventura del Graal, a decretare la non legittimità del regno di Camelot come rappresentante della fede cristiana. La fine del regno di Artù è segnata sin dall'inizio: il serpente stesso morde il cavaliere dopo essere spuntato da un piccolo cespuglio, elemento tradizionale della foresta. Il serpente è presenza provvidenziale nel disegno superiore che ha già decretato l'esito della guerra: non casualmente compare proprio nel momento in cui tale guerra parrebbe essere scongiurata, per evitare una possibile pace e la continuazione del dominio di Camelot sull'isola Britannica. La fine del regno di Artù è decisa da una volontà superiore, in quanto il re e i suoi cavalieri non esprimono degnamente la devozione cristiana necessaria. La foresta, trasformata durante l'avventura del Graal, è già pronta ad accogliere le rovine del regno di Artù, per porsi come luogo di celebrazione religiosa e di ascetismo dopo la caduta di Camelot.

Durante la battaglia finale, Mordred viene ucciso da re Artù, il quale viene però a sua volta ferito a morte dal figlio:

Than the Kyng gate his speare in bothe hys hondis, and ran towarde Sir Mordred, cryng and saying "Traytoure, now ys thy dethe-day com!". And whan Sir Mordred saw Kyng Arthur, he ran untyll hym with hys swerde drawyn in hys honde; and there Kyng Arthur smote Sir Mordred undir the shyld, with a foyne of hys speare, thorowoute the body more than a fadom. And whan Sir Mordred felte that he had hys dethys wounde, he threste hymselff with the myght that he had upp to the burre of Kyng Arthurs speare; and ryght so he smote hys fadir, Kyng Arthur, with hys swerde holdyng in both hys hondys, uppon the syde of the hede, that the swerde perced the helmet and the tay of the brayne. (685-686)

Come prevedibile, lo scontro finale porta alla morte di entrambi i contendenti: il regno di Camelot viene decapitato, lasciando liberi dal dominio del re i territori civilizzati nel corso della sua parabola ascendente. Ma è proprio con la morte di re Artù che torna protagonista l'ambiente della foresta: divenuta luogo dell'eremitismo, la foresta è pronta ad accogliere i cavalieri della corte del re che, rimasti senza una guida, sono pronti a redimersi dai propri peccati e dedicarsi ad una vita di contemplazione. Dopo aver speso la maggior parte della loro esistenza conquistando il territorio selvaggio, e combattendo il paganesimo, nel nome di un ideale che si è rivelato effimero (il codice cavalleresco e la regola della civiltà cortese), i cavalieri rimasti in vita dedicano la propria vita alla preghiera e al culto cristiano, portando a termine la conversione iniziata durante la *quest* del Graal.

Mentre il corpo di Artù viene portato ad Avalon, regno dell'aldilà, su una barca guidata da un gruppo di quattro donne in lutto (Morgan Le Fay, Nynive, la regina del Nord Galles e la regina delle Terre Desolate o "Waste Lands"), il cavaliere che ha accompagnato il re morente sulla barca, Bedyvere, è il primo a ritirarsi nella foresta per dedicare la propria vita alla preghiera:

And as sone as Sir Bedwere had loste the syght of the barge, he wepte and wayled, and so toke the foreste and wente all that nyght. And in the mornyng he was ware, betwyxte two holtis hore⁴⁰⁵, of a chapell and an ermytage. Than was Sir Bedwere fayne, and thyder he wente; and whan he cam into the chapell, he saw where lay an ermyte grovelyng on all foure faste there by a tumbe was newe gravyn. Whan the ermyte saw Sir Bedyvere he knewe hym well, for the was but lytyll tofore Byssshop of Caunturbery, that Sir Mordred flamed... Than Sir Bedwere tolde the ermyte all as ye have harde tofore, and so he belaffte with the ermyte that was beforehande Byssshop of Caunturbyry; and there Sir Bedwere put upon hym poure clothys, and served the ermyte full lowly in fastyng and in prayers. (688)

Durante il suo vagare nella foresta, addolorato per la morte del re, Bedyvere incontra una cappella: la nuova foresta è luogo religioso, e, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato alla *quest* del Graal, essa è ora costellata di eremitaggi e cappelle. La foresta è quindi divenuta il luogo dell'ascetismo, ed è pronta ad accogliere la conversione dei cavalieri di Artù, i quali, liberi dal voto di fedeltà al re, sono ora pronti ad abbracciare una nuova causa alla quale dedicarsi. L'incontro di Bedyvere con il vescovo di Canterbury, fattosi eremita, è significativo proprio in quanto ritrae il passaggio dalla consuetudine degli incontri nella foresta che ne hanno caratterizzato la colonizzazione (l'incontro con le forze del selvaggio, con i cavalieri ribelli e in generale con le forze ostili al re), alla nuova consuetudine, per la quale nella foresta avvengono incontri di valore religioso, che portano alla redenzione dei cavalieri e alla loro conversione a una vita ascetica. Quello di Bedyvere è solamente il primo caso; Malory narra successivamente la conversione di Gwennyvere:

And whan Quene Gwennyvere undirstood that Kynge Arthure was dede, and all the noble knyghtes, Sir Mordred and all the remaunaunte, than she stale away with fyve ladyes with her, and so she wente to Amysbyry. And there she lete make herself a nunne, and wered whyght clothys and blak, and grete penaunce she toke upon her as ever ded synfull woman in thys londe. And never creature coude make her myry, but ever she lyved in fastyng, prayers, and almes-dedis, that all maner of people mervayled how vertuously she was changed. (689-690)

La regina, venuta a sapere della morte del re e di Mordred, che la teneva sotto assedio nella Torre di

405Sul significato di "holtis hore", espressione di difficile traduzione, si legga: Rayner, Samantha J., "Lost in the Woods: Grey Areas in Malory and the Stanzaic Morte Arthur", *Arthuriana*, 22 (2012), pp. 75-84.

Londra, si ritira a vita religiosa in un convento ad Amesbury⁴⁰⁶: il suo esempio sarà fondamentale nella conversione più significativa, quella di Launcelot. La conversione di Gwenyvere segue invece il tradizionale motivo agiografico della donna lussuriosa che si converte ad una vita di castità (si veda l'esempio di santa Taide, narrato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, testo che ebbe amplissima diffusione nel Medioevo).

Launcelot è, in definitiva, il vero protagonista del romanzo di Malory (come rilevato, tra gli altri, da Moorman nell'analisi della *quest* del Graal⁴⁰⁷). L'autore narra di come, una volta ricevuta la lettera di Gawain, Launcelot attraversi la Manica assieme ai suoi cavalieri, per soccorrere re Artù. Tuttavia, non appena sbarcato a Dover, viene a conoscenza del tragico esito dello scontro tra il re e Mordred; dopo aver reso i suoi omaggi alla tomba di Gawayne (seppellito proprio nel castello di Dover), Launcelot si congeda dai suoi cavalieri, tra i quali il fedele Bors, e si mette alla ricerca di Gwenyvere. Il dialogo tra i due, riuniti dopo il lungo esilio di Launcelot, è fondamentale per comprendere la conversione del cavaliere:

So hit was no boote to stryve, but he departed and rode westirly; and there he sought a seven or eyght dayes, and at the laste he cam to a nunry. And anone Quene Gwenyvere was ware of Sir Launcelot as she walked in the cloyster. And anone as she saw hym there, she sowned thryse, that all ladyes and jantyllwomen had worke inowghe to hold the Quene frome the erthe... Than Sir Launcelot was brought before her; than the Quene seyde to all tho ladyes, "Thorow thys same man and me hath all thys warre be wrought, and the deth of the moste nobelest knyghtes of the worlde; for thorow oure love that we have loved togydirs ys my moste noble lorde slayne. Therefore, Sir Launcelot, wyte thou well I am sette in suche a plyght to gete my soule hele. And yet I truste, thorow Goddis grace and thorow Hys Passion of Hys woundis wyde, that aftir my deth I may have a syght of the blyssed face of Cryste Jesu, and on Doomesday to sytte on Hys right syde; for as synfull as ever I was, now ar seyntes in hevyn. And therefore, Sir Launcelot, I requyre the and beseche the hartily, for all the love that ever was betwyxt us, that thou never se me no more in the visayge. And I commaunde the, on Goddis behalff, that thou forsake my company, and to thy kyngedom loke thou turne agayne, and kepe well thy realme frome warre and wrake." (691-692)

Gwenyvere si sente mancare in un primo momento, davanti alla comparsa di Launcelot: il lettore è portato a pensare che l'amore della, ormai ex, regina per il primo cavaliere sia ancora intatto. Ma, una volta rivolta la parola a Launcelot, Gwenyvere spiega la sua conversione, e si assume le colpe

406Città nella contea di Wiltshire, nella cui parrocchia si trova il sito archeologico di Stonehenge. Secondo alcuni studi, un monastero sarebbe realmente esistito nella zona, prima dell'invasione dei Sassoni nel VII secolo: Malory non parla di un monastero nella foresta, ma di un monastero ad Amesbury. Secondo gli studi di Chandler e Goodhugh, tuttavia, il monastero sarebbe stato fondato lontano dal castello che sovrastava la zona, costruito su una collina: nell'accuratezza geografica perseguita dall'autore sarebbe quindi rintracciabile un ulteriore tentativo di indicare la foresta come luogo del ritiro spirituale. Vd. Chandler, John, e Goodhugh, Peter, *Amesbury: History and Description of a South Wilthshire Town*, Salisbury: The Amesbury Society, 1989.

407Moorman, p. 501

per l'esito nefasto del regno del defunto marito: la passione amorosa che la regina ha condiviso con Launcelot è il grande peccato che ha condannato il marito e tutti i cavalieri della Tavola Rotonda. Quella di Gwenyvere è una assunzione di colpa che la redime di fronte agli occhi di Dio: ella spenderà il resto della sua vita in penitenza, per potersi guadagnare l'accesso al Regno dei Cieli nel giorno del giudizio. Gwenyvere è consapevole della portata del suo peccato e per questo chiede a Launcelot di rispettare la sua volontà, per non permetterle di errare nuovamente: ella gli impone di non rivederla mai più, e gli suggerisce di rivolgersi nuovamente al regno, per tornare ai suoi compiti di cavaliere e permettere la sopravvivenza dell'ormai decadente regno di Artù. Ma Launcelot si rifiuta di tornare al mondo della cavalleria:

“Now, my swete madame,” seyde sir Launcelot, “wolde ye that I shuld turne agayne unto my contrey and there to wedde a lady? Nay, madame, wyte you well, that shall I never do, for I shall never be so false unto you of that I have promysed; but the selff desteny that ye have takyn you to, I woll take me to, for the pleasure of Jesu, and ever for you I caste me specially to pray.” “A, sir Launcelot, if ye woll do so and holde thy promise! But I may never beleve you,” seyde the Quene, “but that ye woll turne to the worlde agayne.” (692)

La regina dubita quindi delle vere intenzioni di Launcelot, probabilmente memore dell'incostanza dimostrata dal cavaliere nel corso dell'avventura del Graal. Tuttavia, Launcelot rimane fermo nel suo intento:

“And god deffende but that I shulde forsake the worlde as ye have done; for in the Queste of the Sankgreall I had that tyme forsakyn the vanytees of the worlde, had nat youre love bene. And if I had done so at that tyme with my harte, wylle, and thought, I had passed al the knyghtes that ever were in the Sankgreall except Sir Galahad, my sone. And therefore, lady, sythen ye have taken you to perfeccion, I must nedys take me to perfection, of ryght. For I take recorde of God, in you I have had myn erthly joye; and yf I had founden you now so dysposed, I had caste me to have had you unto myn owne royame: but sythe I fynde you thus desposed, I ensure you faithfully, I wyl ever take me to penaunce and praye whyle my lyf lasteth, yf that I may fynde ony heremyte, other graye or whyte, that wyl receyve me.” (692-693)

Launcelot si considera quindi finalmente sciolto dal legame con il codice cavalleresco, in quanto proprio a Gwenyvere, che lo aveva nominato cavaliere, egli aveva giurato fedeltà. Ora che la regina si è data alla vita monastica, il paladino può compiere l'ultimo passo della sua conversione, quello che gli aveva precedentemente impedito di portare a termine la *quest* del Graal: abbandonare il codice cortese per dedicarsi completamente alla preghiera e al culto religioso⁴⁰⁸. Abbandonato

408Una diversa interpretazione del testo potrebbe suggerire che Launcelot si dedichi alla vita religiosa per amore, poiché rifiutato definitivamente da Gwenyvere, sull'esempio di Eloisa che prende i voti religiosi per far piacere all'ex amante Abelardo. Questo tuttavia non rappresenterebbe una vera conversione spirituale, quanto piuttosto una resa di fronte alla caduta del regno e all'impossibilità di rinnovare i fasti della corte di Camelot. Tuttavia, come spiega Karen Cherwatak in "The Saint's Life of Sir Launcelot: Hagiography and the Conclusion of Malory's Le Morte

dunque per sempre il mondo della corte, Launcelot si rivolge alla foresta: egli è determinato a perseguire una vita da eremita, e la foresta nella quale a lungo ha combattuto per imporre la legge di Artù è ora pronta ad accoglierlo, per permettergli di portare a termine il percorso di conversione iniziato con la ricerca del Sacro Graal.

And Syr Launcelot awok, and went and took his hors, and rode all that day and al nyght in a forest, wepyng. And atte last he was ware of an ermytage and a chappel stode betwyxte two clyffes, and than he herde a lytel belle ryngte to Masse, and thyder he rode, and alyght and teyed his hors to the gate, and herd Masse, and he that sange Masse was the Byssshop of Caunterburye. Bothe the Byssshop and Sir Bedwer knewe Syr Launcelot, and they spake togyders after Masse. But whan Syr Bedwere had tolde his tale al hole, Syr Launcelottes hert almost braste for sorowe, and Sir Launcelot threwe hys armes abrode, and sayd, "Alas, who may truste thys world?" (693)

La frase pronunciata da Launcelot, "Alas, who may truste thys world?" è emblematica della conversione finale vissuta dal cavaliere, ed è particolarmente significativa anche in una riflessione sull'evoluzione della foresta nel corso del romanzo di Malory. La foresta, che per anni Launcelot e gli altri cavalieri hanno percorso in lungo e in largo, imponendo la legge mondana della corte di Artù, si apre per accogliere il pentimento del cavaliere: il mondo della corte, la cavalleria, e la fedeltà ad un ideale di civilizzazione che ha accompagnato tutto il suo impegno come primo cavaliere di Camelot, perdono di significato di fronte alla vanità delle cose terrene e alla eternità del divino. La foresta è, nella sua connotazione finale del romanzo, il luogo del divino: la foresta vince la battaglia con la corte poiché, dopo la venuta di Galahad, essa abbraccia la religiosità, rifiutando la legge umana che così a lungo i cavalieri della corte hanno cercato di imporvi. Mentre la corte di Artù è, come lo stesso Launcelot è costretto a realizzare, il luogo del provvisorio e dell'effimero, la foresta è il luogo dell'eterno: la lunga opera di civilizzazione portata avanti dai cavalieri di Artù ha avuto solamente l'effetto di eliminare gli elementi pagani, i quali sono stati sostituiti da elementi cristiani comunque indipendenti dal mondo civilizzato.

Nella sua vita da eremita, Launcelot diviene a sua volta esempio per gli altri cavalieri rimasti orfani della corte: Bors, Galyhud, Galyhodyn, Blamour, Bleoberis, Wyllyars, Clarrus e

Darthur", *Arthuriana*, 5 (1995), pp. 62-78, la scena finale della morte del cavaliere, con la visione dell'Arcivescovo di Canterbury della sua assunzione in cielo, provano come la conversione sia reale, e valga a Launcelot la santificazione e l'accesso al Regno dei Cieli. Quello di Gwenyvere assume quindi per Launcelot il valori di *exemplum* definitivo da seguire.

Gahallantyne seguono Launcelot nella sua vita da asceta e si ritirano in preghiera nel medesimo eremitaggio nella foresta. La loro è una definitiva rinuncia alla regola cavalleresca, come sottolinea Malory:

And there was none of these other knyghtes but they redde in bookes and holpe for to synge Masse, and range bellys, and dyd lowly al maner of servyce. And soo their horses wente where they wolde, for they toke no regarde of no worldly rychesses; for whan they sawe Syr Launcelot endure suche penaunce in prayers and fastynges, they toke no force what payne they endured. (693-694)

L'autore scrive di come i cavalli che hanno accompagnato i paladini nel corso della loro vita cavalleresca, siano restituiti alla selvatichezza dagli stessi cavalieri, i quali “toke no regarde of no worldly rychesses”: la rinuncia all'ideale cavalleresco implica la rinuncia alla volontà di addomesticare e dominare la natura. Gli ex-cavalieri, divenuti monaci, si dedicano esclusivamente alla vita religiosa, rinunciando ad ogni velleità di civilizzazione e pretesa di sottomissione del selvaggio.

Alla morte di Gwenyvere, Launcelot si reca presso il suo monastero per seppellirla assieme ad Artù; dopo aver pianto sulla tomba dei due, Launcelot si dedica a una vita ancor più votata alla rinuncia e alla penitenza ascetica:

Thenne syr Launcelot never after ete but lytel mete, nor dranke, tyl he was dede; for than he seekened more and more, and dryed and dwyned awaye, for the Bysshop nor none of his felowes myght not make hym to ete, and lytel he dranke, that he was waxen by a kybbet shorter than he was, that the peple coude not knowe hym. (695)

Launcelot si vota quindi ad un ascetismo spirituale misto al lutto per la morte di Artù e Gwenyvere: egli si appresta a morire in odore di santità. Ed è il vescovo di Canterbury, colui che ha fondato il monastero nella foresta dove Launcelot ha finalmente portato a termine il suo percorso di redenzione, scontando i peccati commessi in vita attraverso una rigida vita monastica, a testimoniare l'ascensione in cielo dell'ex primo cavaliere del regno:

“Truly,” sayd the Bysshop, “here was Syr Launcelot with me, with mo angellis than ever I sawe men in one day. And I sawe the angellys heve up Syr Launcelot unto heven, and the yates of heven opened ayenst hym.” (696)

Launcelot muore dunque come un santo, e il suo corpo viene trasportato in cielo come da tradizione dei testi agiografici. La narrazione di Malory volge al termine: Launcelot viene sepolto, tra i pianti

degli ex cavalieri di Camelot che ne lodano le qualità cortesi e la straordinaria conversione e fede in Dio nell'ultima parte della sua vita. Il nuovo re, Syr Costantyn, figlio di Syr Cadores re di Cornovaglia, ristabilisce la posizione del vescovo di Canterbury, il quale lascia l'eremitaggio nelle mani di Bedyvere. Ma l'ultima frase di Malory è per i cavalieri rimasti sempre fedeli a Launcelot:

Syr Bors, Syr Ector, Syr Blamour, and Syr Bleoberis wente into the Holy Lande, there as Jesu Cryst was quycke and deed. And anone as they had stablysshed theyr londes, for the book saith, so Syr Launcelot commaunded them for to do or ever he passyd oute of thys world, these foure knyghtes dyd many bataylles upon the myscreantes of Turkes; and there they died upon a Good Friday for Goddes sake. (697)

Gli ultimi cavalieri sopravvissuti tornano quindi a combattere, ma non per il beneficio di un re, bensì per la causa della Cristianità, nella Terra Santa: i cavalieri, dopo la morte di Artù, hanno dedicato la propria vita a Dio, e per lui combattono e muoiono nelle terre d'oltremare. L'ideale cristiano sostituisce quello cavalleresco, e le Crociate si pongono come conciliazione tra la indole battagliera e colonizzatrice dei paladini e lo spirito ascetico che caratterizza le conversioni religiose successive alla morte di Artù.

5.6.3 LA CADUTA DEL REGNO DI ARTÙ: CONCLUSIONI

Scrive Whitaker:

The movement away from pure romance also affects the treatment of the forests which in “The Book of Sir Launcelot and Queen Guenevere” and “The Morte Arthur” are closer to those of the Grail Quest than to the perilous forests of secular adventure. No longer is the deep forest an environment in which the knight's prowess is tested by encounters with giants, fées, and unknown challengers waiting at fords or wells. The only human habitations seem to be hermitages, places of ascetism, suffering, and self-examination.⁴⁰⁹

Nonostante questa osservazione sia ad un primo livello d'analisi sostanzialmente condivisibile, Whitaker manca di sottolineare come la foresta degli ultimi due libri sia un luogo destinato ad accogliere i cavalieri rimasti orfani di un ordine da seguire. Nella foresta del Graal, Gawain e Launcelot vagano a vuoto, senza incontrare l'*aventure* che vanno cercando, venendo generalmente rigettati dallo stesso ambiente nel quale hanno a lungo imposto la regola della corte; negli ultimi due libri, con la caduta del regno di Artù, si ha una migrazione dei cavalieri sopravvissuti alla guerra tra Artù e Mordred, verso la foresta, la quale li accoglie poiché penitenti e decisi ad

409Whitaker, p. 101.

abbandonare l'ideale cortese per il quale hanno combattuto.

La trasformazione della foresta in seguito alla venuta di Galahad, il quale ha redento la *gaste foreste* maledetta dal *Dolorouse Stroke* di Balyn, stravolge la dialettica che ha caratterizzato la gran parte del regno di Artù: non si tratta più di un dualismo tra la corte civilizzata e la foresta selvaggia, tra Camelot come simbolo del puro e la selva come luogo del peccato e del pagano. I ruoli si ribaltano: la foresta diviene luogo della purezza cristiana, della vita votata al divino, mentre l'esempio di Galahad mette in luce la peccaminosità insita nel codice cortese e nella vita di Camelot.

Launcelot, che con la *quest* del Graal è passato da fulgido esempio di perfezione cavalleresca a peccatore, riesce finalmente, dopo la morte di Artù, a portare a termine il suo percorso di pentimento e redenzione. La foresta lo accoglie, ed in essa egli diviene nuovo esempio di perfezione, stavolta cristiana, che gli altri cavalieri pentiti si apprestano a seguire. La vicenda di Launcelot è emblematica dello stravolgimento dei ruoli: Malory lo elegge protagonista della narrazione nella seconda parte del testo, e attraverso il mutamento dei luoghi dove si svolgono le vicende narrate, il lettore comprende gli struggimenti religiosi e amorosi del cavaliere.

La foresta sopravvive alla civilizzazione impostale dai cavalieri della Tavola Rotonda, addirittura offrendo un'alternativa di fuga ai cavalieri rimasti orfani del re: essa è il luogo della vera religione, quella degli eremiti, che abbandona le velleità terrene per rivolgersi a Dio nella natura. La regola che i cavalieri di Camelot hanno a lungo tentato di imporre nella foresta è, in quest'ottica, una distorsione del messaggio cristiano, poiché macchiata dal peccato. A trionfare, negli ultimi due libri de *Le Morte Darthur*, è la vita religiosa fine a se stessa, quella dell'eremita che si dedica esclusivamente alla preghiera: la colonizzazione di Artù, che pur si auto-giustifica come portatrice del verbo cristiano, viene smascherata, e ne viene rivelata l'attitudine peccaminosa. La foresta degli ultimi due libri è, in definitiva, il luogo del *desertum* spirituale, come nella tradizione agiografica occidentale dell'Alto e Basso Medioevo: essa è il luogo più vicino a Dio poiché è il più lontano dalla civiltà degli uomini.

CAPITOLO 6 - CONCLUSIONI

6.1 RIPRESA DEI *TOPOI* TRADIZIONALI DELLA FORESTA IN *LE MORTE DARTHUR*

La prima parte di questa tesi, nella quale sono presentate varie occorrenze della foresta nella letteratura antica e medievale, è volta a rivelare i modelli e i *topoi* letterari che tornano nell'opera di Malory, dove i medesimi strutturano un percorso narrativo tracciante una progressione tematica non solo nelle vicende della corte di Camelot, ma nello stesso ambiente selvatico. Nel corso del quinto capitolo di questa tesi sono infatti emerse tre diverse tipologie di foresta presenti all'interno de *Le Morte Darthur*: inizialmente la foresta è immagine del caos, della ribellione contro l'ordine costituito, densa di elementi magici e pagani che si oppongono al neonato regno di Artù; nel corso del testo, le continue sortite all'esterno della corte da parte dei cavalieri della Tavola Rotonda portano a una fase di civilizzazione della foresta, gradualmente ordinata secondo i valori del codice cortese che regola la vita all'interno della corte di Artù; con la *quest* del Graal, la foresta diviene infine il luogo della religiosità, dopo il rigetto della civiltà cortese e lo screditamento dei valori del mondo cavalleresco.

I numerosi esempi forniti nei capitoli 2, 3 e 4 di questa tesi ci forniscono uno spettro delle diverse funzioni letterarie caratterizzanti l'ambiente boschivo nel corso dell'evoluzione della civiltà occidentale: il bosco si contrappone alla città in quanto luogo del non civilizzato e del sub-umano, ragion per cui i grandi civilizzatori come Gilgamesh, Romolo e Beowulf fanno del bosco terra di conquista, dove provare il proprio valore ed estendere il territorio della civiltà. Il bosco può essere *locus amoenus* o *locus horridus*, a seconda della tipologia di interazione tra uomo e natura, e tra uomo e divino, mentre la città all'interno delle mura non assume mai queste connotazioni, in quanto l'opera umana non si pone mai al di fuori delle regole della civiltà e non ha relazione diretta con l'intervento del dio. La foresta diviene il luogo d'esilio per il non-civilizzato, ossia tutto ciò che non è accettato all'interno delle mura della città o che non è considerato umano: in essa si trovano le

popolazioni barbare e gli esseri umani esiliati dalla città per aver perso il senno, ma anche gli spiriti della natura e le manifestazioni del soprannaturale. Per molte popolazioni il bosco è anche fonte economica di primaria importanza, fornendo cacciagione indispensabile per il sostentamento: il successo nella caccia porta il cacciatore ad ottenere il rispetto degli altri uomini (vd. Odisseo), ma il fallimento può avere conseguenze misere (come nel caso di Atteone). Dopo l'avvento della cristianità, il bosco assume in sé le connotazioni del *desertum* biblico, e diviene luogo della spiritualità e della rinuncia al peccato che vizia la civiltà umana, ponendosi per la prima volta ad un livello idealmente superiore rispetto alla città.

Tutte queste accezioni della foresta sono presenti nel testo di Malory, come mostrato nel corso del capitolo 5: la foresta si contrappone alla corte di Camelot sin dall'inizio del testo, con i cavalieri di Artù che, come gli eroici predecessori sopracitati, si avventurano al di fuori delle mura per espandere il dominio della civiltà; è abitata da svariati tipi di sub-umano e non-civilizzato, ed ospita le sfuriate dei cavalieri folli (ridotti allo *status* di selvaggi). I vari episodi analizzati in 5.3 mostrano inoltre come le foreste di Britannia siano luogo di caccia per i cavalieri della corte, ed opportunità per dimostrare il proprio valore. Quando le vicende del regno di Artù volgono al termine, la foresta passa da luogo fondamentalmente selvaggio a luogo sacro e cristiano, in seguito alla *quest* del Graal: numerose sono, negli ultimi libri, le somiglianze tra la narrazione di Malory e le agiografie degli eremiti cristiani nell'Alto Medioevo.

Malory utilizza una serie di situazioni narrative già presenti in letteratura: come detto in chiusura del capitolo 1, nel quindicesimo secolo le foreste vergini che avevano in passato coperto il territorio delle isole Britanniche erano quasi del tutto scomparse; volendo costruire un'ambientazione selvaggia per una narrazione posta in un indefinito e mitico passato, l'autore ricorre ad immagini già fisse nella memoria dei lettori e a *topoi* predefiniti, disponendo però le situazioni che richiamano la letteratura precedente in un'ordine ben definito e funzionale allo scopo della sua narrazione. Malory vuole costruire una narrazione che veda la foresta progredire da luogo

del selvaggio, teatro di caccia e rifugio del non-civilizzato, a luogo della religione e della redenzione dal peccato: per tratteggiare le singole situazioni che analizzate nell'insieme rivelano il suo intento finale, l'autore ricorre a motivi già conosciuti dal lettore, in quanto stabiliti da una tradizione letteraria che ha origini lontane. Attraverso lo sviluppo di questi *topoi* letterari già sedentarizzati nella mente del lettore, Malory riesce a costruire una foresta di carta che incarna pienamente dapprima lo spirito del mondo selvaggio e incivilizzato ormai sconosciuto ai lettori suoi contemporanei, e successivamente il *desertum* religioso caratterizzante i testi agiografici.

Nel movimento progressivo disegnato da Malory possiamo leggere un'evoluzione della foresta, dal caos primordiale (*hyle*, vd. 3.3) all'armonia spirituale, ispirata da una visione religiosa delle cose del mondo. Come per i tre luoghi spirituali attraversati da Dante nella Divina Commedia (selva oscura, selva antica e rosa dell'Empireo, vd. 4.1), le foreste de *Le Morte Darthur* seguono l'evoluzione spirituale dei cavalieri e degli altri protagonisti delle vicende narrate da Malory: lo scopo ultimo della vita dei cavalieri è il sacro, la devozione a Dio, e il ravvedimento finale dei cavalieri sopravvissuti alla guerra intestina che ha portato alla morte del re è l'ultimo passaggio di un'evoluzione che si attiene, per certi versi, alla storia della civiltà umana secondo una prospettiva neoplatonica cristiana.

6.2 LA DIALETTICA CIVILTÀ\FORESTA IN *LE MORTE DARTHUR*

Il regno di Artù è macchiato sin dall'origine dal “peccato originale”, simboleggiato inizialmente dal *dolorouse stroke* scoccato da Balyn, ma che troverà materializzazione anche in Mordred, frutto dell'incesto tra il re e la sorella Morgawse: sino alla venuta di Galahad, immagine del redentore che attraverso il proprio sacrificio libera il mondo dal peccato originale, l'agire dei cavalieri è compromesso. L'opera di colonizzazione culturale e religiosa della foresta non fa altro che rimpiazzare un codice di comportamento pagano con un altro codice inconsciamente peccaminoso.

Lo scontro tra la civiltà della corte e gli elementi che popolano le foreste del regno di Britannia, conseguenza di tale colonizzazione culturale sviluppata attraverso le numerose *quest* analizzate nel capitolo 5 di questa tesi, è l'ennesima declinazione dell'eterna lotta tra la civiltà e la selvaticità, tra l'uomo e la natura: Artù, come Beowulf, Romolo e Gilgamesh, è il sovrano di una nuova civiltà che si fa portatrice di una serie di valori da imporre su un mondo pagano, incivilizzato e incline alla ribellione. Ma la stessa civiltà, anche in questo caso, è figlia della foresta: come Romolo emerge dalla foresta per fondare la città, e come Gilgamesh si appoggia al selvaggio Enkidu nel combattere le forze esterne alle mura di Uruk, così Artù è posto sul trono da Merlino, abitante della foresta, il quale è portatore di elementi magici e pagani. La corte combatte così contro le proprie origini, in un tentativo di repressione della propria intrinseca selvaticità.

I cavalieri della corte rappresentano una rosa varia ed eterogenea di tipi umani, ed attraverso di essi Malory raffigura l'umanità nei suoi aspetti più bassi e più elevati: perfetto esempio ne è Gawain, il quale in varie occasioni agisce seguendo i propri istinti più bassi, nonostante rimanga uno dei cavalieri più rispettati ed ammirati della corte in virtù delle sue qualità cavalleresche. Questa ambiguità si riflette nel comportamento, non sempre aderente al codice, tenuto da vari cavalieri nel corso della narrazione: ogni cavaliere porta in sé un animo selvatico, che emerge in occasioni ben definite, seguendo *topoi* letterari come la regressione dell'eroe a selvaggio. Nel corso del testo, il lettore viene messo a conoscenza dell'umanità dei cavalieri, della loro ambivalenza morale e della natura di peccatori che ne vizia il comportamento, e si evidenzia come il codice della corte, anche perché non osservato dagli stessi promulgatori, non sia affatto un esempio di perfezione. L'avallo da parte della Chiesa, nelle persone dei vari ecclesiastici coinvolti nelle vicende di Camelot, su tutti l'Arcivescovo di Canterbury (“...and (Arthur) took the swerd bitwene both his handes and offred it upon the aulter where the Archebisshop was; and so he was made knyghte of the best man that was there”, 11), si rivelerà un riconoscimento terreno e non divino, e in quanto tale non potrà legittimare la sovranità di Artù.

L'inidoneità della legge della corte emerge con la *quest* del Graal, vero punto di svolta della narrazione: a partire dal libro XIII, infatti, la foresta assume una connotazione nuova, votandosi ad un ruolo mistico che, per confronto, fa risaltare l'imperfezione spirituale dei cavalieri, in particolare di Launcelot, il quale diviene il vero protagonista della narrazione di Malory. La foresta degli eremiti propone un codice comportamentale rivolto al divino, e la conseguente delegittimazione del codice arturiano viene direttamente dalle parole di Gesù Cristo, che appare ai tre cavalieri del Graal:

For he ys nat served nother worshipped to hys ryght by hem of thys londe, for they be turned to evyll lyvyng; and therefore I shall disherite them of the honoure whych I have done them. (583)

Il regno di Artù viene quindi screditato, e la legge civilizzatrice che i cavalieri hanno a lungo imposto nelle selve del regno di Britannia perde ogni pretesa di legittimità. In seguito alla morte di Artù avviene la conversione finale dei cavalieri rimasti in vita, i quali si ritirano a vita da eremiti nella medesima foresta che li aveva visti colonizzatori per tutta la durata del regno del figlio di Uther Pendragon: sciolti dal giuramento pronunciato davanti al loro re, o davanti alla regina Gwenyvere, come nel caso di Launcelot, i cavalieri sono liberi di abbracciare la vera vita retta, quella da eremiti. A testimoniare la rettitudine della vita ascetica è l'assunzione in cielo dello stesso Launcelot, divenuto santo in seguito alla sua conversione ad asceta della foresta e perfetto paradigma del cavaliere penitente; la verità risiede nelle cose divine, non in quelle di questo mondo, come il cavaliere stesso constata nel momento della sua conversione:

Syr Launcelottes hert almost braste for sorowe, and Sir Launcelot threwe hys armes abrode, and sayd, "Alas, who may truste thys world?" (693)

È quindi la foresta a sopravvivere alla corte di Artù, ma eternandosi come spazio della divinità e non come luogo del selvaggio; la corte di Artù si esaurisce con la morte del re: la colonizzazione fallisce, in seguito al palesamento dell'immoralità del codice cortese. A sopravvivere al mondo civilizzato non è la foresta del non civilizzato e del pagano, ovvero la foresta di ciò che è esiliato ed escluso dalla civiltà, bensì la foresta religiosa, simbolo della rinuncia alla vita terrena e della dedizione al mondo spirituale, ma anche del rifiuto del codice cortese e della velleità di dominio dell'uomo sul mondo tangibile. Questo confronto tra le tre diverse anime presenti nella narrazione, e

la vittoria finale della foresta come luogo della spiritualità, si incarna in un personaggio in particolare, il vero protagonista del testo di Malory: Launcelot.

6.3 LAUNCELOT COME *EXEMPLUM* IN MALORY

Malory sintetizza nel suo testo due diverse tradizioni del ciclo arturiano, quella francese e quella inglese. Ciò che ne risulta in *Le Morte Darthur* è una narrazione nuova, che si piega all'intento narrativo dell'autore: come già rilevato nel *corpus* di questa tesi, Malory elegge Launcelot a protagonista delle vicende del regno di Camelot. Quella dell'autore è una scelta deliberata, rilevabile dal confronto con le fonti a sua disposizione: il ruolo di altri personaggi, tra i quali lo stesso Artù, Gawain, Merlino, Galahad e Percyval, viene invece ridimensionato, o perlomeno le loro gesta non sono seguite con altrettanta perizia. Per quale motivo Malory elegge Launcelot a protagonista della narrazione? Perché il *focus* dell'autore è sul primo cavaliere del regno, almeno dal VI libro in poi?

Launcelot rappresenta inizialmente il prototipo del paladino perfetto, e quindi del portatore di civiltà: è lui l'eroe principale della corte, non Artù, il quale dopo aver preso il potere sul regno di Camelot non partecipa più alle *quest* al di fuori delle mura della corte, limitandosi a impartire ordini e missioni ai cavalieri della Tavola Rotonda. Launcelot percorre la foresta in lungo e in largo nel corso del VI libro, uscendo sempre vincitore dagli scontri con le forze della selvaticità: prima della venuta di Galahad, e della conseguente delegittimazione della regola della corte, egli incarna il ruolo di civilizzatore del selvaggio. La *quest* del Graal rivela però i limiti di Launcelot, e il suo rapporto con Gwenyvere diventa emblema della sua imperfezione: ciò che è accettabile all'interno della corte, non lo è più in un luogo divenuto sacro, ossia la foresta post-Graal.

L'incapacità di Launcelot di accedere alla visione del Graal riflette l'inadeguatezza della corte del re, e conseguentemente il fallimento dell'ideale cortese: Launcelot diviene protagonista della narrazione poiché in lui si incarna questo ideale, ed egli ne è il più alto interprete. Il successivo

percorso di redenzione, che passa per la resa pubblica del rapporto fedifrago con la regina, la guerra con il re, e la finale rinuncia ai valori della cavalleria, con conseguente passaggio ad un nuovo codice di valori, quelli dell'ascetismo cristiano, è la conseguenza della caduta degli ideali cortesi. La foresta diviene luogo sacro, Camelot invece il luogo del peccato: Launcelot, dapprima disorientato di fronte alla caduta di tutto ciò sul quale aveva basato il proprio comportamento, comprende la fallacia del mondo materiale, e si vota ad una vita di preghiera e rinuncia.

Launcelot è quindi il modello di comportamento indicato da Malory per tutto il corso dell'opera: dapprima per la sua perfezione cortese, successivamente per la sua devozione religiosa. La conversione di Launcelot diviene un *exemplum* per gli altri cavalieri, e non solo: Malory la auspica per i suoi lettori, e probabilmente anche per se stesso. Nel fallimento di Launcelot e del codice cortese si riflette una sfiducia dell'autore nei confronti del potere secolare. L'ascesa in Paradiso del cavaliere divenuto santo, contrapposta alle morti senza celebrazione degli altri cavalieri durante la guerra tra Artù e Mordred, è meritata grazie al suo rifiuto delle cose terrene.

Nella seconda metà del XV secolo, quando l'opera fu redatta, l'Inghilterra era divisa dalla Guerra delle Due Rose (nella quale probabilmente fu coinvolto Malory stesso) tra gli York e i Lancaster, proprio come la Britannia di Artù è sconvolta dagli scontri intestini alla corte. Il ruolo dimesso di Artù, e la sua incapacità di portare a termine l'assoggettamento delle terre di Britannia; gli scontri fratricidi tra i cavalieri della Tavola Rotonda, dapprima nella guerra tra Artù e Launcelot, e poi in quella tra il re e l'usurpatore Mordred; la conversione finale di Launcelot, Gwennyvere, e degli altri cavalieri rimasti in vita, e il ritiro nelle sedi spirituali immerse nella foresta: tutti questi elementi fanno percepire la sfiducia di Malory nelle autorità secolari, e il suo auspicio di volgersi ad un mondo superiore, unica verità e fonte di salvezza.

Launcelot è il protagonista de *Le Morte Darthur* poiché è colui che, una volta compresa la fallacia del mondo sensibile, attua la conversione alla vita religiosa: quest'ultima è indicata da Malory come unica possibile via di fuga da un conflitto politico reale che stava devastando il

territorio britannico, quindi Launcelot diviene un *exemplum* non solamente per gli altri cavalieri della Tavola Rotonda, ma anche per i lettori del testo maloryano. La foresta post-Graal nella quale si ritira Launcelot rappresenta il mondo ideale dell'autore: ripulita da ogni pericolo, essa è luogo di pace dedicato al culto cristiano.

6.4 LA GUERRA DELLE DUE ROSE E LA FORESTA COME VIA DI FUGA

La foresta ne *Le Morte Darthur* rappresenta in definitiva una via di fuga dal mondo civilizzato, unica possibile conseguenza dello screditamento del potere secolare nel quale Malory evidentemente non riponeva più fiducia. L'autore si volge verso un ideale di vita religiosa, rinunciando alla ricerca di una soluzione tra i conflitti che dividono, nel romanzo, i cavalieri della corte, e nella realtà, le famiglie aristocratiche che si combattono per ottenere la corona del regno d'Inghilterra.

Malory terminò la sua opera tra il 1469 e il 1470, mentre la Guerra delle Due Rose che sconvolgeva lo scenario politico britannico era in pieno svolgimento; il fatto che l'autore abbia redatto la sua opera in carcere ci porta a pensare che egli fosse stato imprigionato per aver in qualche maniera partecipato allo scontro che vedeva contrapposti gli York e i Lancaster: il livello di educazione richiesto per poter interpretare opere in francese ed in inglese (quali le fonti utilizzate dall'autore) era accessibile solamente a persone di rango elevato, e conseguentemente risulta probabile che Malory appartenesse ad una famiglia aristocratica (Malory stesso si autodefinisce “knyght presoner” in chiusura del libro IV). Durante la Guerra delle Due Rose le varie famiglie aristocratiche del regno parteciparono allo scontro tra i due diversi rami della dinastia dei Plantageneti: i Lancaster e gli York. L'appartenenza di Malory ad una famiglia nobile lascia quindi presupporre una sua partecipazione attiva alle trame di potere per ottenere il trono, giustificando il conseguente lungo imprigionamento durante il quale fu elaborato il suo testo.

Ciò che emerge dalle pagine de *Le Morte Darthur* è una forte critica all'ordine regnante, e una sfiducia nella capacità del potere centrale di tenere assieme il regno di Britannia seguendo le regole di un codice cortese ormai stravolto da interessi politici e personali: se il progetto iniziale di Artù è quello di estendere la civiltà cortese a tutti i territori britannici (con buoni esiti nella prima fase del testo), l'evoluzione della narrazione di Malory rivela come questo progetto sia destinato a fallire in partenza, proprio per l'inadeguatezza del codice imposto sul mondo selvaggio, e per il non rispetto di tale regola da parte degli stessi cavalieri che la esportano al di fuori delle mura di Camelot. Tale narrazione, il cui significato riflette lo scenario storico dell'Inghilterra del XV secolo, va interpretata come una critica dell'autore al sistema politico inglese, e alle lotte di potere che stanno distruggendo l'unità del regno: Malory non vede una possibile soluzione a tali conflitti, così come non viene trovata una soluzione alla spaccatura tra i cavalieri fedeli al re e quelli fedeli a Launcelot, e tra i cavalieri pro-Mordred e quelli pro-Artù. La morte di Artù è la metafora dell'impossibilità di trovare una via d'uscita dal conflitto che Malory ha vissuto in prima persona: il regno di Artù cade, e con esso cade anche il codice cortese che regola le relazioni tra i nobili ed il re, i cavalieri diventano eremiti e la regola cavalleresca viene sostituita dalla norma monastica.

Malory fa di Launcelot il proprio eroe, e la conversione finale del cavaliere riflette l'opinione dell'autore sul conflitto al quale egli stesso ha preso parte: dopo vari tentennamenti, dopo essersi a lungo sforzato di abbandonare l'attaccamento al mondo sensibile e alle norme del codice cavalleresco, Launcelot ne percepisce finalmente la fallibilità e sospira “Alas, who may truste thys world?” (693). E “thys world”, per Launcelot come per Malory, non è altro che il mondo della corte, la regola che tiene assieme l'ormai consunto rapporto tra l'aristocrazia e il monarca, l'insieme di norme che disciplinano le relazioni tra le varie componenti del regno di Britannia. Non c'è speranza, per Malory, di ottenere una pace duratura: l'autore, come Launcelot, rinuncia al mondo della politica, e si rivolge all'unica verità che possa offrirgli conforto durante la sua prigionia, la dottrina religiosa. La rinuncia al mondo cortese non coincide con la proposta di un nuovo ordine

politico, il regno cade e Launcelot si dedica ad una vita di meditazione e preghiera: Malory non propone una soluzione ai problemi dell'Inghilterra, non sceglie tra York e Lancaster, non si schiera all'interno di uno scenario che gli appare ormai compromesso.

Le Morte Darthur è l'elegia di un mondo cortese i cui ultimi bagliori si stanno spegnendo tra gli scontri interni al ceto aristocratico inglese. Malory ne celebra i fasti nella prima parte del testo, ma allo stesso modo ne compie un'aspra critica nella seconda parte, utilizzando la foresta come il luogo di elezione di un mondo alternativo a quello della corte, dapprima deprecabile e successivamente ad esso preferibile. La Guerra delle Due Rose porterà ad un nuovo ordine politico con l'avvento dei Tudor (nei quali si uniranno le pretese dinastiche di York e Lancaster), il successivo indebolimento dell'aristocrazia e la consolidazione del potere del monarca che preannunciano l'avvento delle monarchie assolutistiche in tutta Europa. Malory non assisterà personalmente a questo cambiamento politico: la sua opera rimarrà a testimoniare la crisi finale del mondo cortese, e la caduta degli ideali che avevano plasmato il regno inglese nel corso del Medioevo.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Fonti manoscritte

The Winchester Manuscript, Londra, British Library, Additional MS 59678.

Fonti a stampa

Beowulf, a cura di G. Brunetti, Roma: Carocci, 2003.

The Floure and the Leafe and The Assembly of Ladies, a cura di D. Pearsall, Manchester: Manchester University Press, 1980.

Robin Hood and Other Outlaw Tales, a cura di S. Knight e T. Ohlgren, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2000.

La Sacra Bibbia, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2008.

La Saga di Gilgamesh, a cura di G. Pettinato, Milano: Rusconi, 1992.

Sir Orfeo, in *The Middle English Breton Lays*, a cura di A. Laskaya ed E. Salisbury, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1985, pp. 15-59.

The Tale of Gamelyn, a cura di W.W. Skeat, Londra: Clarendon, 1884.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di G. Petrocchi, Torino: Einaudi, 1975.

Alighieri, Dante, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze: Giunti, 1995.

Bede the Venerable, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, a cura di B. Colgrave e R.A.B. Mynors, Oxford: Clarendon, 1969.

Bernardo di Tours, (Bernardo Silvestre), *Cosmographia*, in *Il Divino e il Megacosmo – Testi Filosofici e Scientifici della Scuola di Chartres*, a cura di E. Maccagnolo, Milano: Rusconi, 1980, pp. 455-552.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano: Mondadori, 1985.

Calcidio, *In Platonis Timaeum Commentarius*, a cura di C. Moreschini, Milano: Bompiani, 2003.

Chaucer, Geoffrey, *The Book of the Duchess*, in *The Riverside Chaucer*, a cura di L. D. Benson, Oxford: University Press, 2008, pp. 329-346.

Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, a cura di M. Rousse, Parigi: Flammarion,

1990.

Chrétien de Troyes, *Perceval*, a cura di J. Dufournet, Parigi: Flammarion, 1997.

Dionisio di Alicarnasso, *Rhomaikè Archaialogía*, a cura di F. Cantarelli, Milano: Rusconi, 1984.

Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, a cura di G. Agati e M.L. Magnini, Parma: Ugo Guanda Editore, 1989.

Girolamo, San, *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, in *Patrologia Latina*, 73, a cura di J.P. Migne, Parigi: 1860, col. 101-116.

Girolamo, San, *Opere Scelte – Vol. I*, a cura di E. Camisani, Torino: UTET, 1971.

Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive Origines*, a cura di A. Valastro Canale, Torino: UTET, 2006.

Lucano (Marco Anneo Lucano), *Pharsalia*, traduzione a cura di R. Badali, Torino: UTET, 1988,

Malory, sir Thomas, *Le Morte Darthur*, a cura di S.H.A. Shepherd, New York – London: Norton, 2004.

Omero, *Odissea*, a cura di F. Ferrari, Torino: UTET, 2001.

Ovidio (Publio Ovidio Nasone), *Metamorphoseon Libri*, a cura di M. Ramous, Milano: Garzanti, 1992.

Passavanti, Iacopo, *Lo Specchio della Vera Penitenza*, a cura di G. Auzzas, Firenze: Accademia della Crusca, 2014.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano: Mondadori, 2004.

Platone, *Crizia*. in *Opere Complete – Volume sesto (Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia)*, a cura di F. Sartori e C. Giarratano, Bari: Laterza, 1990, pp. 447-468.

Quintiliano (Marco Fabio Quintiliano), *Institutio Oratoria*, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino: UTET, 1979.

Quinto di Smirne, *Posthomerica*, a cura di E. Lelli, Milano: Bompiani, 2013.

Servio Mario Onorato, *Commentarii in Vergilii Aeneidos Libros*, a cura di G. Thilo, Lipsia: B.G. Teubner, 1881.

Tacito (Publio Cornelio Tacito), *Germania*, in *Cornelio Tacito – Opere (Annali, Storie, Germania, Agricola, Dialogo degli Oratori)*, a cura di C. Giussani, Torino: Einaudi, 1968, pp. 825-854.

Tito Livio, *Ab Urbe Condita (Libri I-V)*, in *Storie – Volume primo*, a cura di L. Perelli, Torino: UTET, 1974.

Turbervile, George, *Booke of Hunting*, a cura di H. Frowde, Oxford: Clarendon Press, 1908.

Velleio Patercolo, *Historiae Romanae*, in *Classici Latini N. 22: Patercolo – Floro*, a cura di L. Agnes e J. G. Deangeli, Torino: UTET, 1969, pp. 38-297.

Virgilio (Publio Virgilio Marone), *Bucolica*, in *Opere di Publio Virgilio Marone*, a cura di C. Carena, Torino: UTET, 1971, pp. 71-149.

Virgilio (Publio Virgilio Marone), *Eneide*, a cura di M. Ramous, Venezia: Marsilio, 1998.

Wace, Robert, *Roman de Brut*, a cura di J. Weiss, Exeter: University of Exeter Press, 2002.

FONTI SECONDARIE

The Malory Project, diretto da Takako Kato e progettato da Nick Hayward, http://www.maloryproject.com/textual_variants.php (consultato il 17 Settembre 2014).

Abram, Cristopher, "New Light on the Illumination of Grendel's Mere", *Journal of English and Germanic Philology*, 109 (2010), pp. 198-216.

Ackerman, Robert William, *An Index of Arthurian Names in Middle English – Volume 10*, Palo Alto: Stanford University Press, 1952.

Akehurst, F.R.P., e Davis, Judith M., (a cura di), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley: University of California Press, 1995.

Albright, William Foxwell, "Gilgames and Engidu, Mesopotamian Genii of Fecundity", *Journal of the American Oriental Society*, 40 (1920), pp. 307-335.

Alvar, Carlos, *Dizionario del Ciclo di Re Artù*, traduzione a cura di G. Di Stefano, Milano: Rizzoli, 1998.

Anderson, John Kinlock, *Hunting in the Ancient World*, Berkeley – Los Angeles – Londra: University of California, 1985.

Auerbach, Eric, *Mimesis – Il Realismo nella Letteratura Occidentale*, traduzione a cura di A. Romagnoli, Torino: Einaudi, 2000.

Baffetti, Giovanni, "Foresta", in G.M. Anselmi e G. Ruoizzi, *Luoghi della Letteratura Italiana*, Milano: Mondadori, 2003, pp. 201-212.

Barber, Richard, *King Arthur – Hero and Legend*, Woodbridge: Boydell Press, 1986.

Barberi Squarotti, Giovanni, *Selvaggia Dilettanza – La Caccia nella Letteratura Italiana dalle Origini a Marino*: Venezia: Marsilio, 2000.

Bartholomew, Barbara Gray, "The Thematic Function of Malory's Gawain", *College English*, 24

(1963), pp. 262-267.

Battaglia, Salvatore (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino: UTET, 1995.

Bearzot, Cinzia, "Uomo e Ambiente nel Mondo Antico", *Rivista della Scuola Superiore dell' Economia e delle Finanze*: 1, (2004), pp. 9-18.

Bechmann, Roland, *Des Arbres et des Hommes – La Forêt au Moyen-Âge*, Francia: Flammarion, 1984.

Bechmann, Roland, *Trees and Man: the Forest in the Middle Ages*, New York: Paragon House, 1990.

Becker, Udo, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, New York: Continuum International, 2000

Benson, C. David, "The Ending of the Morte Arthur", in *A Companion to Malory*, a cura di E. Archibald e A.S.G. Edwards, Cambridge: D.S. Brewer, 1996, pp. 28-48.

Birrell, Jean R., "The Medieval English Forest", *Journal of Forest History*, 24 (1980), pp. 78-85.

Bracco, Francesco, e Marchiori, Silvano, "Aspetti floristici e vegetazionali", in Sandro Ruffo (a cura di), *Le foreste della Pianura Padana – Un Labirinto Dissolto*, Udine: Museo Friulano di Storia Naturale, 2001, pp. 17-50.

Bruce, Alexander, "The Questing Beast in Malory's Morte Darthur", *Proceedings of the PMR Conference*, 19-20 (1997), pp. 133-142.

Caughey, Anna, "Drawn out of Freynsh: Malory and His Sources"; <http://writersinspire.org/content/drawn-out-freynsh-malory-his-sources> (consultato il 18 Settembre 2014).

Centanni, Monica, (a cura di), *L'Originale Assente: Introduzione allo Studio della Tradizione Classica*, Milano: Mondadori, 2005.

Chandler, John, e Goodhugh, Peter, *Amesbury: History and Description of a South Wilthshire Town*, Salisbury: The Amesbury Society, 1989.

Cherwatuk, Karen, "The Saint's Life of Sir Launcelot: Hagiography and the Conclusion of Malory's Le Morte Darthur", *Arthuriana*, 5 (1995), pp. 62-78.

Collins, Rob, "Before the End: Hadrian's Wall in the Fourth Century and After", in R. Collins e J. Gerrard (a cura di), *Debating Late Antiquity in Britain, AD 300-700*, Oxford: BAR, 2004, pp. 123-132.

Cross, Tom Peete, "The Celtic Elements in the Lays of Lanval and Graelent", *Modern Philology*, 12 (1915), pp. 585-644.

Curtius, Ernst Robert, *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, traduzione a cura di R. Antonelli, Firenze: La Nuova Italia, 1992.

Delano Smith, Catherine, "Where was the 'Wilderness' in Roman Times?" in Graham Shipley e John Salmon (a cura di), *Human Landscapes in Classical Antiquity*, Londra-New York: Routledge, 1996, pp. 154-179.

Doob, Penelope Reed, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca – Londra: Cornell University Press, 1991.

Dosanjh, Kate, "Rest in Peace: Launcelot's Spiritual Journey in Le Morte Darthur", *Arthuriana*, 16 (2006), pp. 63-67.

Dyson, Julia T., *King of the Wood – The Sacrificial Victor in Virgil's Aeneid*, Norman: Oklahoma University Press, 2001.

Economou, George, *The Goddess Nature in Medieval Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1972.

Esposito, Paolo, e Nicastrì, Luciano, (a cura di), *Interpretare Lucano: Miscellanea di Studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999.

Falcetta, Jennie-Rebecca, "The Enduring Sacred Strain: the Place of The Tale of the Sankgreal within Sir Thomas Malory's Morte Darthur", *Christianity and Literature*, 47 (1997), pp. 21-34.

Farioli, Marcella, *Mundus Alter – Utopie e Distopie nella Commedia Greca Antica*, Milano: Vita e Pensiero, 2001.

Field, P.J.C., *The Life and Times of Sir Thomas Malory*, Cambridge: Brewer, 1993.

Field, P.J.C., *Malory: Texts and Sources*, Cambridge: Brewer, 1996.

Fontenrose, Joseph, "The Building of the City Walls: Troy and Asgard", *The Journal of American Folklore*, 96 (1983), pp. 53-63.

Frazer, James, *Il Ramo d'Oro*, traduzione di Lauro De Bosis, Torino: Boringhieri, 1973.

Fulton, Helen, "Introduction: Theories and Debate", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 1-12.

Fulton, Helen, "History and Myth: Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 44-57.

Fumagalli, Vito, *Uomini e paesaggi medievali*, Bologna: Il Mulino, 1989.

Fumagalli, Vito, *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza, 1992.

Fumagalli, Vito, *Paesaggi della paura: Vita e natura nel Medioevo*, Bologna: Il Mulino, 1994.

Furtado, Antonio L., "The Questing Beast as emblem of the ruin of Logres in the "Post-Vulgate", *Arthuriana*, 9 (1999), pp. 27-48.

Galloni, Paolo, *Il Cervo e il Lupo: Caccia e Cultura Nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza, 1993.

Garner, Lori Ann, "Returning to Heorot: Beowulf's Famed Hall and its Modern Incarnations", *Parergon*, 27 (2010), pp. 157-181.

Gimpel, Jean, *The Medieval Machine: the Industrial Revolution of the Middle Ages*, New York: Penguin, 1976.

Goff, Barbare E., "The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus", *Classical Antiquity*, 10 (1992), pp. 259-267.

Gorni, Guglielmo, *Dante nella Selva – Il Primo Canto della Commedia*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2002.

Grégoire, Réginald, "La Foresta come Esperienza Religiosa", in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 663-704.

Guerin, Wilfred L., "The Tale of Gareth – The Chivalric Flowering", in R.M. Lumiansky (a cura di), *Malory's Originality – A Critical Study of Le Morte Darthur*, Baltimora: Johns Hopkins Press, 1964, pp. 99-117.

Halverson, John, "The Struggle Between Order and Chaos in Beowulf", in Stephen P. Thompson (a cura di), *Readings on Beowulf*, San Diego: Greenhaven Press, 1999, pp. 99-106.

Harms, Valerie, *Dreaming of Animals: Dialogue Between Self and World*, Bloomington: iUniverse Press, 2005.

Harrison, Robert Pogue, *Foreste – L'ombra della civiltà*, traduzione a cura di G. Bettini, Milano: Garzanti, 1992.

Hebert, Jill M., *Morgan Le Fay, Shapeshifter*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Higounet, Charles, "Les Forêts de l'Europe Occidentale", in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1966, pp. 343-397.

Hodges, Kenneth, *Forging Chivalric Communities in Malory's Le Morte Darthur*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Hodges, Kenneth, "Haunting Pieties: Malory's Use of Chivalric Christian Exempla after the Grail", *Arthuriana*, 17 (2007), pp. 28-48.

Hoskins, William George, *The Making of the English Landscape*, Londra: Hodder and Stoughton, 1955.

Hughes, J.D., "How the Ancients Viewed Deforestation", *Journal of Field Archaeology*, 10 (1983), pp. 435-445.

Isaac, Benjamin, *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton-Oxford: Princeton University, 2004.

Jacobsen, Thorkild, (a cura di), *The Sumerian King List*, Chicago: University of Chicago, 1939.

James, Alan, e Lee, Kevin, *A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica V*, Leida-Boston-Colonia: Brill, 2000.

Jarnut, Jorg, "Die Frühmittelalterliche Jagd Unter Rechts und Sozialgeschichtlichen Aspekten", in *L'Uomo di Fronte al Mondo Animale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1985, pp. 765-808.

Jones, P.J., "L'Italia agraria nell'alto medioevo. Problemi di cronologia e di continuità", in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1966, pp. 57-92.

Jones, Richard, e Page, Mark, *Medieval Villages in an English Landscape – Beginnings and Ends*, Macclesfield: Windgather Press, 2006.

Jung, Carl Gustav, *Gli Archetipi e l'Inconscio Collettivo*, traduzione a cura di L. Baruffi, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Kennedy, Beverly, *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1985.

Krueger, Roberta L., "Chrétien de Troyes and the Invention of Arthurian Courtly Fiction", in Helen Fulton (a cura di), *A Companion to Arthurian Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 160-174.

Lambert, Mark, *Malory – Style and Vision in Le Morte Darthur*, New Haven and London: Yale University Press, 1975.

Lawrence, Clifford Hugh, *Il Monachesimo Medievale – Forme di Vita Religiosa in Occidente*, traduzione a cura di L. Faberi, Cinisello Balsamo: San Paolo, 1993.

Le Goff, Jacques, *Il Meraviglioso e il Quotidiano nell'Occidente Medievale*, traduzione a cura di F. Maiello, Roma-Bari: Laterza, 1983.

Le Goff, Jacques, *L'Immaginario Medievale*, traduzione a cura di A. Salmon Vivanti, Bari: Laterza, 1998.

Lecco, Margherita, *Il Motivo della Mesnie Hellequin nella Letteratura Medievale*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.

Liebman Parrinello, Giuli, (a cura di), *Il Bosco nella Cultura Europea tra Realtà e Immaginario*, Roma: Bulzoni, 2002.

Lupack, Alan, "The Holy Grail", <http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/holy-grail> (consultato il 18 Marzo 2015).

Malaspina, Ermanno, "La Valle di Tempe: Descrizione Geografica, Modelli Letterari e Archetipi

del 'Locus Amoenus"', *Studi Urbinati*, 63 (1990), pp. 105-135.

Malaspina, Ermanno, "Nemus come toponimo dei Colli Albani e le differentiae verborum tardoantiche", in J. Rasmus Brandt, A.M. Leander Touati e J. Zahle (a cura di), *Nemi – Status Quo: Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000, pp. 145-150.

Malaspina, Ermanno, "Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina", in L. Cristante e A. Tessier (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2004, pp. 97-118.

Mameli, Beatrice, "Wylde and Wode – Wild Madness in Middle English Literature", tesi di dottorato, Corso di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, sede amministrativa Università degli Studi di Padova, XXVI Ciclo, discussa nell. a.a. 2013/2014, rel. A. Petrina.

Mandile, Roberto, *Tra Mirabilia e Miracoli – Paesaggio e natura nella poesia latina tardoantica*, Milano: Edizioni Universitarie LED, 2011.

Martin, Ronald, *Tacitus*, Londra: Batsford Academic and Educational, 1981.

McCall, Andrew, *I Reietti del Medioevo*, traduzione a cura di A. Collima, Milano: Mursia, 1987.

McCarthy, Terence, *Reading the Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1988.

McNamee, M.B., "Beowulf: An Allegory of Salvation?", in R.D. Fulk, (a cura di), *Interpretations of Beowulf – A Critical Anthology*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 88-102.

McShane, Kara L., "The Questing Beast", <http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/questing-beast#1> (consultato il 7 Gennaio 2015).

Meneghetti, Maria Luisa, "Il Romanzo", in *La Letteratura Romanza Medievale*, a cura di C. di Girolamo, Bologna: Il Mulino, 1994.

Montanari, Franco, *Vocabolario della Lingua Greca (Greco-Italiano)*, Torino: Loescher, 2004.

Montanari, Massimo, *Campagne Medievali – Strutture Produttive, Rapporti di Lavoro, Sistemi Alimentari*, Torino: Einaudi, 1984.

Montanari, Massimo, *Uomini, Terre, Boschi nell'Occidente Medievale*, Catania: CUECM, 1992.

Moorman, Charles, "Malory's Treatment of the Sankgraal", *PMLA*, 71 (1956), pp. 496-509.

Myres, J.N.L., *The English Settlements*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1986.

Newlands, Carole Elizabeth, *The Transformation of the 'Locus Amoenus' in Roman Poetry*, Berkeley: University of California, 1984.

North, Richard, *Heathen Gods in Old English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- Orchard, Andy, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge: D.S. Brewer, 2003.
- Paci, Marco, *L'Uomo e la Foresta*, Roma: Meltemi, 2002.
- Panetta, Maria, "Appunti sul mito di Atteone negli Eroici furori di Giordano Bruno", *Studi e Testi Italiani*, 19 (2007), pp. 53-62
- Parins, Marylin Jackson, "Looking for Arthur", in *King Arthur – A Casebook*, a cura di E.D. Kennedy, New York – Londra: Garland, 1996, pp. 3-28.
- Petrina, Alessandra, *Cultural Politics in Fifteenth-Century England – The Case of Humphrey, Duke of Gloucester*, Leida – Boston: Brill, 2004.
- Pettinato, Giovanni, *Dal Mare alla Montagna dei Cedri – Il poema sumerico di Enmerkar ed Ensuhgiranna*, Torino: UTET, 2006.
- Peverada, Stefano, *Il Sacrificio del Dio-Bambino – Edipo e l'Essenza del Tragico*, Milano: Mimesis, 2005.
- Poole, Austin Lane, *Domesday Book to Magna Charta 1087-1216*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1993.
- Pöschl, Viktor, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, traduzione di Gerda Seligson, Ann Arbor: University of Michigan, 1962.
- Pratesi, Fulco, *Storia della Natura d'Italia*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, traduzione di C. Coisson, Torino: Boringhieri, 1972.
- Putnam, Michael C.J., *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design*, Londra: Oxford University Press, 1965.
- Rackham, Oliver, *The Twentieth J.L. Myres Memorial Lecture - Trees, Wood and Timber in Greek History*, Oxford: Leopard's Head Press, 2001.
- Rayner, Samantha J., "Lost in the Woods: Grey Areas in Malory and the Stanzaic Morte Arthur", *Arthuriana*, 22 (2012), pp. 75-84.
- Rella, Franco, *Negli Occhi di Vincent: l'Io nello Specchio del Mondo*, Milano: Feltrinelli, 1998.
- Riddy, Felicity, *Sir Thomas Malory*, Leiden: Brill, 1987.
- Saunders, Corinne J., *The Forest of Medieval Romance*, Cambridge: D.S. Brewer, 1993.
- Seznec, Jean, *La Sopravvivenza degli Antichi Dei*, traduzione a cura di P. Gonnelli Niccoli, Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Shaffer, Aaron, "Gilgamesh, the Cedar Forest and Mesopotamian History", *Journal of the*

American Oriental Society, 103 (1983), pp. 307-313.

Sharma, Manish, "Metalepsis and Monstrosity: The Boundaries of Narrative Structure in Beowulf", *Studies in Philology*, 102 (2005), pp. 247-279.

Simmons, James, "Malory's Sir Gareth's Tale of Orkney that was Callyd Bewmaynes by Sir Kay", *Explicator*, 65 (2007), pp. 66-68.

Sommerville, Johann Peter, "Medieval English Society", <http://faculty.history.wisc.edu/sommerville/123/123%2013%20society.htm>, (consultato il 5 Aprile 2014).

Spisak, James W., (a cura di), *Studies in Malory*, Kalamazoo: Michigan University, 1985.

Stock, Brian, *Myth and Science in the Twelfth Century: A Study of Bernard Silvester*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

Strayer, Joseph R., (a cura di), *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 4*, New York: CSS, 1984.

Strayer, Joseph R., (a cura di), *Dictionary of The Middle Ages – Vol. 5*, New York: CSS, 1985.

Tambling, Jeremy, "Silvestris: 'Silva': 'Selva oscura'", in A. Galloway e R.F. Yeager (a cura di), *Through a Classical Eye: Transcultural & Transhistorical Visions in Medieval English, Italian, and Latin Literature in Honour of Winthrop Wetherbee*, Toronto: University of Toronto Press, 2009, pp. 69-85

Thomas, Richard F., "The *Germania* as Literary Text", in A.J. Woodman (a cura di), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge: University Press, 2009, pp. 59-72.

Tolkien, John Ronald Reuel, *The Monsters and the Critics*, Londra: George Allen and Unwin, 1983.

Trilling, Renée Rebecca, "Beyond Abjection: The Problem with Grendel's Mother Again", *Paregorn*, 24 (2007), pp. 1-20.

Turner, Charles W., "The Permanent Influence of Alfred the Great", *The Sewanee Review*, 9 (1901), pp. 473-482.

Van Winden, J.C.M., *Calcidius on Matter: His Doctrine and Sources – A Chapter in the History of Platonism*, Leida: E.J. Brill, 1959.

Vauchez, André, *La Spiritualità dell'Occidente Medioevale secoli VIII-XII*, traduzione a cura di F. Kaucisvili Melzi d'Eril, Milano: Vita e Pensiero, 1978.

Villani, Carla, "Il bosco del re: consuetudini di caccia negli *Annales Regni Francorum*", in B. Andreolli e M. Montanari (a cura di), *Il Bosco nel Medioevo*, Bologna: CLUEB, 1988, pp. 73-81.

Von Albrecht, Michael, *Virgilio – Un'Introduzione*, traduzione a cura di A. Setaioli, Milano: Vita e Pensiero, 2012.

Wallace, David, "Dante in Somerset: Ghosts, Historiography, Periodization", in D. Lawton, W. Scase e R. Copeland (a cura di), *New Medieval Literatures – Volume III*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 9-38.

Whitaker, Muriel, *Arthur's Kingdom of Adventure – The World of Malory's Morte Darthur*, Cambridge: Brewer, 1984.

Wickham, Chris, "European Forests in the Early Middle Ages", in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 479-546.

Wiseman, Timothy Peter, *Remus: A Roman Myth*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Wolff, Hope Nash, "Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life", *Journal of the American Oriental Society*, 89 (1962), pp. 392-398.

Zara, Véronique, "The Historical Figure of Arthur in Wace's Roman de Brut", *Arthuriana*, 18 (2008), pp. 17-30.

Zon, Raphael, "Forests and Human Progress", *Geographical Review*, 10, 3 (1920), pp. 139-166.