



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

*L'ombra del cacciatore nero:
il Tristan di Bérroul, la foresta e il lato
selvaggio dell'esistenza.*

Relatore

Prof. Alvaro Barbieri

Laureanda

Silvia Schioppa

n° matr. 1156997/LMFIM

Anno Accademico 2018/2019

Sommario

Introduzione.....	1
Capitolo 1 – Uso e simboli della foresta.....	9
1.1 – La foresta e la caccia nella Grecia antica.....	10
1.2 – La foresta nell’immaginario medievale.....	15
1.3 – La foresta come deserto.....	22
1.4 – La foresta dell’Aithed e il Morrois.....	26
Capitolo 2 – Bérout e il Morrois.....	31
2.1 – Tristano cacciatore e l’Arc qui ne faut.....	35
2.2 – La caccia nel medioevo.....	43
2.3 – La caccia con l’arco e la spada.....	48
2.4 – Tristano e Ivano: cacciatori e arcieri nella foresta.....	50
Capitolo 3 – La foresta come rito di passaggio.....	55
3.1 – Il caso del <i>Lancelot</i> e il cavaliere sciamano.....	55
3.2 – La foresta, l’iniziazione e le fate.....	63
3.3 – I racconti di fate.....	70
Capitolo 4 – La foresta come luogo proibito.....	77
4.1 – L’amore degli amanti a corte.....	78
4.2 – La foresta, luogo di amanti – banditi.....	88
Capitolo 5 – La follia e la foresta.....	95
5.1 – Follia popolare e follia cavalleresca.....	98
5.2 – Il cavaliere e la follia amorosa.....	109
Capitolo 6 – La follia e la selvatichezza nel <i>Perceval ou le Conte du Graal</i>	119
6.1 – Perceval il folle.....	122
6.2 – L’iniziazione di Perceval: da selvaggio a cavaliere.....	125
Conclusioni.....	133
Bibliografia.....	135
Ringraziamenti.....	141

Introduzione

L'ombra del cacciatore nero: il "Tristan" di Béroul, la foresta e il lato selvaggio dell'esistenza è il titolo del presente lavoro. In esso sono racchiuse le tematiche affrontate nel corso della trattazione, la quale si pone, quindi, come obiettivo l'analisi della foresta medievale in quanto luogo di iniziazione, di selvatichezza, di furia eroica, ma anche come spazio di amori proibiti e d'incontri al limite tra il fantastico e il reale. Punto d'avvio dell'indagine e continuo riferimento testuale è l'episodio del Morrois nel *Tristan* di Béroul, sequenza in cui i due amanti, banditi da corte, ricercati e dunque fuggitivi, si nascondono nel fitto della foresta, vivendo così il loro amore al di fuori dello spazio e dalle logiche cortesi. Tristano e Isotta si ritrovano, in tal modo, a condurre una vita di stenti, priva di ogni agio. Essi si inselvaticiscono, perdono il loro ruolo sociale e regrediscono ad uno stato primitivo dell'esistenza umana. Da tale episodio vengono affrontate ed analizzate una serie di tematiche il cui punto focale rimane la foresta, nella quale si ricercherà l'ombra del cacciatore nero, ovvero di colui che ha assunto nel corso del tempo sfaccettature e caratteristiche diverse da epoca a epoca e che nel periodo medievale assume le connotazioni di un eroe che si inselvaticisce e regredisce ad uno stato primario a contatto con l'ambiente forestale che lo circonda.

Il primo capitolo è essenzialmente introduttivo e permette di analizzare l'immaginario della foresta nel corso del tempo, partendo dalla Grecia classica e giungendo all'antica Roma, per poi approdare al periodo medievale. Vengono, così, brevemente indagati i cambiamenti fisici subiti dallo spazio forestale; ci si concentra quindi sugli aspetti simbolici che essa è andata man mano assumendo e che l'hanno condotta a divenire un elemento importante e ricorrente della letteratura francese medievale. Il concetto di foresta viene preso in esame a partire, dunque, dalle sue origini remote, cercando di ritrovare già in esse elementi simbolici e nuclei archetipici che entreranno poi a far parte dell'immaginario collettivo medievale. In relazione alla foresta è oggetto d'analisi il ruolo della caccia, in quanto attività strettamente connessa all'ambiente boschivo. La caccia è, infatti, anche l'attività tipica del cavaliere che si ritrova da solo nella foresta e che abbandona le armi cavalleresche per utilizzarne, invece, delle altre più consone al luogo e al nuovo ruolo che si trova a ricoprire. Punto focale è la distinzione, prima fisica e poi

simbolica, assunta dal dualismo coltivato-incolto che ha poi condotto all'opposizione civilizzato-selvaggio.

Tale distinzione è fondamentale, in quanto è un elemento chiave per l'interpretazione della maggior parte dei testi antico francesi che vengono presi in esame in relazione alle tematiche indicate. Dopo un accenno alla foresta nel periodo greco-romano, essa viene analizzata nell'ambito medievale, in quanto tale periodo costituisce il fulcro dell'intera trattazione. La foresta è indagata da un punto di vista fisico e da un punto di vista simbolico, strettamente connesso alle varie sfaccettature che essa ha assunto nell'immaginario popolare del tempo. Vengono, così, introdotte alcune opere francesi medievali in cui la foresta ha svolto un ruolo per nulla marginale, diventando protagonista con i protagonisti e quasi personaggio essa stessa. Si ricordano, quindi, *Yvain ou le chevalier au lion*, *Erec et Enide*, *Lancelot ou le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes e il *Tristan* di Béroul.

La foresta viene, dunque, individuata come luogo opposto alla corte e da un punto di vista simbolico ed immaginativo essa diviene anche una foresta-deserto, spazio di solitudine eremitica, di ascesi e di contemplazione mistica, contrapposta alle regole cortesi e allo spazio della società come sede di gerarchie, relazioni e modi di rappresentazione.

Il primo capitolo si conclude introducendo la tematica che verrà poi affrontata nel capitolo successivo, ovvero il Morrois all'interno del *Tristan* di Béroul ed in particolar modo viene indagata l'origine della leggenda tristaniana in relazione ai racconti irlandesi dell'*Aithed*, ponendo in particolare rilievo sempre la foresta e la diversa percezione che hanno di essa i protagonisti dell'opera di Béroul e quelli degli *Aitheda* irlandesi.

Il secondo capitolo focalizza la sua attenzione sul cuore selvaggio dell'opera di Béroul, analizzando, quindi, l'episodio della fuga nella foresta del Morrois da parte di Tristano e Isotta. Béroul ebbe dei sentimenti contrastanti nei confronti dei due protagonisti e della loro passione proibita, per tale ragione viene esaminato questo aspetto, introducendo il ruolo svolto dal filtro d'amore e ponendo in rilievo le differenze assunte dalla foresta all'interno dell'opera di Béroul e in quella di Thomas.

L'episodio del Morrois è, inoltre, analizzato da un altro punto di vista, con il quale viene ricercato all'interno di esso l'ombra del cacciatore nero. Diviene oggetto d'indagine, infatti, il ruolo di Tristano come cacciatore ed arciere nella foresta e del suo essere e divenire un selvaggio. Assume particolare importanza il ruolo dell'*arc qui ne faut* costruito da Tristano nella foresta ed il suo significato simbolico all'interno della vicenda. Per comprendere meglio il ruolo di Tristano-arciere viene approfondito il significato assunto dall'arco nel corso del tempo, a partire dalle radici greco-romane, ponendolo a confronto con altre armi, tra cui la spada e riferendosi sempre al ruolo svolto dall'arco nella caccia. Quest'ultima viene esaminata in particolar modo in relazione al periodo medievale, in virtù del ruolo assunto da Tristano come cacciatore ed arciere, attraverso una riflessione sul fenomeno dell'inculturazione nelle diverse società e di come, così, l'iniziazione alla caccia possa essere letta anche in quest'ottica antropologica. L'arte venatoria viene, dunque, riferita anche all'aspetto bellico, con particolare riguardo alle omologie e agli intrecci che, fin dai primordi e poi nel corso del tempo, hanno legato queste due pratiche, collegando in una stretta relazione l'attività cinegetica e le operazioni militari.

Poiché è stata data importanza e rilevanza al ruolo svolto dall'arco e dalla spada, in relazione a Tristano, a re Marco e in genere agli arcieri e ai cavalieri nel corso del tempo, viene ora approfondito il ruolo della caccia sia con l'arco che con la spada, ponendo attenzione alle differenti simbologie che tali armi assumevano in epoca medievale.

Due particolari cacciatori ed arcieri assumono, inoltre, nel panorama della letteratura francese un grande rilievo e sono fonte di interesse e di attenzione, ovvero il già citato Tristano dell'opera di Bérout ed Ivano del romanzo di Chrétien de Troyes. Essi sono analizzati in virtù delle loro somiglianze e differenze e sono soprattutto strettamente connessi ad un momento ben preciso delle loro diverse, ma non del tutti dissimili, vicende, ovvero quando entrambi si ritrovano nella foresta passando dal mondo cortese al mondo selvaggio del bosco folto ed incolto. Si ritrova, così, anche in Ivano l'ombra del cacciatore nero, ritornato per follia amorosa ad uno stato primitivo dell'essere, attraverso un percorso di iniziazione e dunque di simbolica morte e rinascita. La foresta assume, dunque, anche qui un

ruolo preponderante e con essa la selvatichezza che la accompagna e la circonda, rimanendo, sempre, punto focale della trattazione in relazione ai personaggi presi in esame e alle ulteriori tematiche affrontate.

L'analisi di Ivano come cavaliere sottoposto ad una morte simbolica permette di focalizzare l'attenzione sulla foresta in quanto luogo di iniziazione, di riti di passaggio, di perdita e di ritrovamento di sé stessi. Il capitolo terzo prevede, così, l'analisi di questi elementi relativi alla foresta, ponendoli in relazione ad alcune opere e ad alcuni temi della letteratura francese. In primo luogo compare la figura di Lancillotto, protagonista del *Lancelot ou le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes, cavaliere-sciamano alla ricerca della regina Ginevra. Vengono, dunque, analizzati alcuni passi dell'opera che permettono di risalire ad elementi tipici della tradizione sciamanica, compiendo parallelismi con alcune popolazioni e società in cui vigono riti di iniziazione e per i quali la foresta gioca quasi sempre un ruolo fondamentale. Punto importante della trattazione è il confronto con Galvano e le loro diverse attitudini e predestinazioni.

Un ulteriore punto d'indagine riguarda il legame esistente tra la foresta e l'ambito del meraviglioso e del fantastico nella letteratura francese. La foresta come luogo d'iniziazione per il cavaliere che vi entra e talvolta vi si perde, come spazio d'incontri fatati, magici ed il suo simbolismo al limite tra il mondo reale e oltremondano sono le tematiche affrontate e, in tale angolatura prospettica, svolgono un ruolo rilevante alcuni *lais* di Marie de France e alcuni *lais* anonimi.

Interessante è la riflessione sul ruolo della caccia rituale come elemento scatenante che porta l'eroe ad avventurarsi nella foresta magica, luogo di confine per l'aldilà. Anche le fate assumono un ruolo importante in relazione all'habitat forestale ed esse vengono studiate in connessione con i racconti iniziatici e i racconti melusiniani. Oltre a ciò sono oggetto della ricerca i racconti di fate, le loro caratteristiche principali, gli elementi ricorrenti e l'importanza che la foresta assume all'interno di essi. Quest'ultimo aspetto viene connesso all'iniziazione, creando, così, un confronto tra alcune componenti ricorrenti dei racconti di fate ed alcuni elementi tipici dei riti iniziatici.

I cavalieri che incontrano le fate nella foresta, subiscono talvolta il fascino delle meravigliose creature che si trovano davanti, mentre nella maggior parte dei casi sono comunque le fate a infatuarsi del giovane mortale avventuratosi nel bosco. Ciò porta a riflettere sulla foresta come luogo d'amore, tema di cui tratta il quarto capitolo, concentrandosi sulla particolarità della foresta amorosa e della sua eccezionalità in quanto, per lo più, spazio d'amore di coloro che sono fuggitivi o banditi da corte. Per tale motivo la trattazione concentra la sua attenzione sull'amore da fuorilegge di Tristano e di Isotta, focalizzandosi sul cambiamento che subisce questo sentimento passando dalla corte alla foresta e sul rapporto esistente tra *fole amor* e *fin'amor*, dando rilievo al ruolo del salto all'interno dell'opera di Béroul, in quanto simbolo esemplificativo della folle passione amorosa degli amanti.

Il cuore selvaggio del *Tristan* viene dunque analizzato in relazione alla corte e in opposizione ad essa, come luogo di verità, di impulso, di recondita istintualità animalesca presente nell'uomo e dunque come nuovo spazio, nuova realtà sociale, seppur selvatica. La foresta di Béroul viene descritta in quanto foresta d'amore, ma soprattutto come rifugio di coloro che dalla corte sono stati cacciati o da cui comunque sono stati costretti ad allontanarsi. Punto focale e attributo fondante delle prerogative "iniziatiche" dello spazio forestale è la sua essenza rivelativa: il bosco fa emergere la vera natura di chi vi entra, portando alla visibilità ciò che si trova in stato latente. Vengono, inoltre, proposti dei confronti con altre opere letterarie quali ad esempio il *Cantare del Cid* o il *lai di Eliduc*.

Il cavaliere entra all'interno della foresta, com'è stato visto, per più motivi. Uno di questi è l'improvvisa follia che lo coglie, facendolo divenire furioso. Il quinto capitolo riguarda, a tal proposito, la follia dei cavalieri in relazione alla foresta ed analizza, così, il tema degli eroi furiosi. Viene esaminato, innanzitutto, il concetto di follia, distinguendo – sulla scia di Cesare Segre – la follia cavalleresca da quella popolare e dando rilievo al ruolo che essa ha svolto durante il periodo medievale, mettendo in rilievo le diverse implicazioni che le crisi di alienazione hanno avuto in ambito romanzesco. Chiave di volta della trattazione è il ruolo letterario della foresta in relazione alla follia e agli eroi furiosi, sul perché essi siano spinti, quando

sono preda alla furia, ad entrare all'interno di essa e di cosa, quindi, vada a rappresentare simbolicamente il luogo foresta in quanto tale.

Sono oggetto di analisi i gesti ricorrenti compiuti dai cavalieri in preda alla furia e follia amorosa, elemento fondamentale a tal proposito è la perdita, da parte dell'eroe, delle sue caratteristiche tipicamente umane e la sua conseguente regressione ad uno stato primitivo ed animalesco. Viene, così, analizzata la follia di alcuni cavalieri, tra cui il Tristano della *Tavola ritonda* ed Ivano dell'*Yvain ou le Chevalier au lion*. I gesti rituali compiuti dalla maggior parte dei cavalieri che entrano nella foresta in preda alla follia sono posti in relazione con i vari momenti che caratterizzano le iniziazioni dei giovani in alcune società tradizionali, dando particolare rilievo al momento in cui il cavaliere si strappa le vesti che indossa e si nutre di carne prevalentemente cruda. L'iniziazione cavalleresca viene analizzata simbolicamente in un'ottica di morte-resurrezione, connessa al ritrovamento di sé stessi. La follia del cavaliere è, inoltre, indagata a partire dalle cause che la determinano e per tale motivo assume un ruolo centrale la follia amorosa. Essa ha avuto nel medioevo un ruolo particolarmente importante e per tale motivo vengono ripercorse le fasi che hanno caratterizzato la melanconia erotica nel periodo medievale, con particolare riferimento alla teoria degli umori di Ippocrate. Punto importante è la concezione della melanconia amorosa non come sola attitudine tipica dell'amante introverso, ma anche dell'amante folle e furioso, che diviene tale a causa di una *melanconia lupesca*¹, la quale lo conduce ad assumere atteggiamenti tipicamente animaleschi.

La follia, il lato selvaggio dell'esistenza umana e la foresta sono tematiche strettamente connesse tra loro e nel corso della trattazione si è voluto, quindi, dare particolare rilievo a questo aspetto. Un caso particolare di selvatichezza e di attitudine estatico-astrattiva è quello riguardante un altro eroe della letteratura francese, Perceval, protagonista del *Conte du graal* di Chrétien de Troyes.

¹ Alvaro Barbieri, *Eroi furiosi: elementi rituali e temi iniziatici nel motivo della follia cavalleresca*, in *Malattia e separazione, itinerari di scrittura della patologia nella letteratura*, a cura di Anna Maria Babbi e Alessia Marchiori, Verona, Cierre Grafica, 2014, Cfr. p.89.

Centro gravitazionale del capitolo sesto è, quindi, il rovesciamento del ruolo di Perceval rispetto agli altri cavalieri fino ad ora analizzati, in quanto non più eroe che dalla corte passa alla foresta, ma viceversa. Viene analizzato il suo essere un selvaggio, al di fuori delle logiche di corte ed il suo percorso di iniziazione che dal bosco lo conduce al mondo cortese. Perceval è descritto e studiato in virtù del suo essere spontaneo, selvatico e folle, portando ad un rovesciamento del concetto di follia esaminato precedentemente, puntando, così, l'accento sulla follia come spontaneità selvaggia piuttosto che su una furia animalesca e devastatrice. La formazione e l'iniziazione del giovane e puro cavaliere costituiscono un altro importante punto d'indagine, il quale permette di individuare la figura di Perceval come cavaliere al di fuori dell'ordinario, imperfetto e per tale motivo, eletto. Sono, così, evidenziati gli aspetti rituali ed iniziatici presenti all'interno del *Conte du graal*, posti a confronto con le opere francesi indagate precedentemente nel corso della trattazione, individuando gli elementi comuni e quelli differenti in relazione alla follia e alla foresta.

Quest'ultima ha assunto, dunque, varie sfaccettature e simbologie in ambito medievale ed è stata essa stessa protagonista di numerose opere. La selvatichezza, la caccia, la follia, la regressione ad uno stato selvaggio dell'esistenza umana in relazione al *Tristan* di Béroul e ad altre opere della letteratura francese, sono in particolar modo le tematiche affrontate nel corso di questa tesi, della quale si è voluta qui fornire una breve introduzione ed esemplificazione.

Capitolo 1- Uso e simboli della foresta

L'uomo è stato, sin dai tempi antichi, notevolmente affascinato e allo stesso tempo anche intimorito dalla natura, intesa come vastità di elementi che lo circondano o come possibili e imprevedibili calamità che possono sconvolgere l'esistenza di ogni essere vivente.

La natura però è anche amica dell'uomo ed egli ha cercato di usufruire al meglio, appena ha avuto gli strumenti e le possibilità, di tutte le grandi risorse che essa gli offriva. Inizialmente con la caccia, poi con l'allevamento e arrivando all'agricoltura l'uomo ha messo in atto tutte le sue potenzialità per sfruttare al meglio per sé la natura circostante. Questi passaggi hanno portato, così, alla creazione di distinzioni tra ciò che iniziava ad essere coltivato dall'uomo e ciò che invece rimaneva allo stato brado e dunque tra i campi e il bosco selvaggio. Man mano queste differenze si sono caricate di simbologie, che hanno poi trovato nuovo spazio nei miti e nella letteratura.

La foresta è stata, così, oggetto di differenti punti di vista nel corso del tempo, a partire dalla Grecia classica per passare alla concezione dello spazio incolto nella Roma antica e sfociare nell'idea boschiva tipica del periodo medievale: il bosco, i suoi abitanti e frequentatori hanno rivestito ruoli differenti all'interno della civiltà di appartenenza, andando ad assumere connotazioni nuove e particolari, suscitando sentimenti ed immaginari diversi.

I punti di vista attraverso i quali la foresta è stata osservata sono molteplici, ma due in particolare risultano essere qui fonte di interesse: l'aspetto naturale che nel corso delle varie epoche ha cambiato la propria fisionomia portando ad un'evoluzione tra coltivato e incolto, tra civile e selvaggio e il conseguente e predominante aspetto simbolico, sfociato all'interno del panorama letterario ed assumendo significati differenti, portando a concezioni nuove e molteplici rispetto a ciò che è selvaggio e incolto.

1.1 La foresta e la caccia nella Grecia antica

In Grecia la caccia e la foresta hanno rivestito un ruolo interessante, differente rispetto alle altre epoche storiche ed intriso di simbologie particolari.

Praticare la caccia per i Greci significava, infatti, tornare ad uno stato primitivo e selvaggio della propria esistenza umana, ritrovando anche un contatto con la natura. Ciò lo si vede attraverso il culto di Dionisio, Dio della natura selvaggia, che prevedeva come sacrificio principale l'immolazione di un bue, tale culto era, invece, rifiutato dai Pitagorici, in quanto tale animale era considerato animale da lavoro, amico dell'uomo e non bestia selvatica da sacrificare.²

Cacciare voleva, comunque, dire entrare in un bosco o in una foresta ed addentrarsi, così, in quello spazio misterioso e incontaminato dall'uomo, in cui egli può contare solo su sé stesso e sulle proprie abilità per cavarsela. Gaston Roupnel, nell'opera *l'Histoire de la campagne française*, ritiene che la foresta sia stata per l'uomo, a partire dal Neolitico e fino alla fine del medioevo, una sorta di prolungamento dei campi coltivati, uno spazio necessario ma anche luogo di "paure leggendarie".³

Nei miti greci e nelle leggi Platoniche, la giovinezza, in quanto stadio iniziale della vita, rappresentava la parte meno civilizzata di essa, più vicina alla natura e meno dedita alla razionalità. Per questo motivo, in Grecia, tra la giovinezza e l'età adulta vi erano una serie di fasi e di prove iniziatiche, vicine a quelle di alcune civiltà primitive. Ciò lo si vede rappresentato all'interno dei miti in cui la caccia solitaria nei boschi diveniva per i giovani momento di prova che portava ad una crescita e ad una nuova maturazione. Tali prove si risolvevano, nella realtà, in una serie di gare o giochi organizzati tra i giovani nelle zone limitrofe alle città, di cui si hanno ancora tracce in luoghi di confine o vicino a santuari.⁴

Interessante è notare la precisazione di Pierre Vidal-Naquet, il quale sosteneva come nel mondo Omerico la contrapposizione tra civilizzato e non civilizzato non

² Pierre Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp 16-17.

³ Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Roma, Editori Laterza, 2004, p. 34.

⁴ Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero, cit*, Milano, pp. 15-20.

fosse esemplificata dal contrasto tra città e campagna, ma bensì tra i campi coltivati e la campagna selvaggia.

L'*agros*, infatti, continuava ad esistere nel mondo cittadino in zone di confine occupate da pastori nomadi e taglialegna. Un luogo opposto, quindi, rispetto a quello ben delimitato e controllato dei campi e per questo intriso di mistero, in quanto luogo aperto, senza un confine effettivamente delimitato dall'uomo. Campi e foresta si opponeva come Ermete, portatore di un'azione socializzatrice e Dionisio, colui in grado di scatenare la natura selvaggia, la quale poteva invadere anche le terre di Demetra, ovvero le terre coltivate a grano.⁵

Non solo in Grecia ma anche nel mondo latino, la distinzione tra campi coltivati e foresta incolta erano ben definiti. Nell'opera "*Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*", Ermanno Malaspina mostra quelle che erano le definizioni utilizzate dai latini per indicare tale luogo incolto, facendo riferimento soprattutto ai termini: *lucus*, *nemus*, *saltus* e *silva*. Secondo Malaspina fu Virgilio, nel ricercare la *variatio*, ad utilizzare per primo i termini *lucus* e *silva* come sinonimi.⁶

Il termine *forestum* in sé verrà definito, invece, in età alto-medievale, e sarà spesso utilizzato come sinonimo di bosco, indicando tutto ciò che è al di là dei campi e andando ad affiancare i quattro sinonimi prima indicati. Tuttavia, almeno inizialmente, il termine foresta non indicava tanto una realtà incolta e di per sé boschiva, quanto un'effettiva proprietà del re, in cui egli attuava la sua legislazione speciale e la utilizzava in modo particolare per la caccia.⁷ Tale concetto spiccatamente medievale sarà oggetto di analisi dettagliata quando verrà esaminata la foresta in età medievale, soprattutto in relazione al *Tristano* di Bérout.

In ambito latino come nella Grecia classica, comunque, trovano spazio e importanza sia l'ambiente boschivo sia l'abilità dell'uomo di agire sulla natura e in parte di

⁵ *Ibidem*

⁶ Ermanno Malaspina, "*Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*", a cura di L. Cristante e A. Tessier, *Incontri triestini di filologia classica* 3 (2003-2004), Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, p. 102.

⁷ Chris Wickham "*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.

controllarla. In un coro dell'*Antigone* vengono celebrate le grandi capacità socializzatrici dell'uomo, che è agricoltore, domatore e conoscitore delle leggi della terra e degli dei, senza le quali sarebbe *apolis*, ovvero fuori dalla città, che invece è esempio primario di socialità. Allo stesso modo, si veda come Ulisse tornando ad Itaca e rimettendo, quindi, piede nella sua patria, baci il *fertile campo*, in quanto rappresentante della sua terra, della sua città.⁸

Nell'*Odissea*, inoltre, un Ulisse giovane si trova a cacciare dei cinghiali nei boschi del Parnasso e di Itaca e quando poi si ritrova prigioniero di Calipso a Ogigia ed Ermete lo raggiunge per comandare alla ninfa di liberarlo, lo trova in una grotta, la quale è interamente circondata da una bellissima selva, una sorta di primo *locus amoenus*.⁹

A partire, invece, dalla riflessione sul coro dell'*Antigone* e approdando ad un punto di vista meno simbolico e più concreto, si può notare come nella Grecia antica iniziassero, tuttavia, a sorgere dei problemi legati allo sfruttamento della natura e delle risorse offerte dalle foreste da parte dell'uomo. Un esempio lo si può trovare nel *Crizia* di Platone:

*... (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 furon tagliati alberi per coprire i più grandi edifizii, e questi tetti ancora sussistono.*¹⁰

L'atteggiamento che si può notare è, dunque, duplice: da una parte la città portatrice di civiltà e socialità, l'esaltazione dell'uomo come domatore e l'importanza delle sue abilità nell'uso degli strumenti tecnici sulla natura e dall'altro il problema legato allo sfruttamento delle risorse nei boschi e nelle foreste.

⁸ Per tutte queste riflessioni: Cfr. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero*, cit, Milano, pp.17-34.

⁹ Pietro Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 63.

¹⁰ Platone, *Crizia*, in *Opere Complete – Volume sesto* (Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia), a cura di F. Sartori e C. Giarratano, Bari, Laterza, 1990, pp. 456-457.

Oliver Rackham sottolinea, tuttavia, a tal proposito come non vi siano prove effettive circa la deforestazione di cui si tratta nel brano di Platone, anche se è ipotizzabile supporre uno sfruttamento di risorse boschive da parte dei Greci, a partire da quello che era, ad esempio, il legno necessario alla costruzione delle navi per le flotte.¹¹

Tornando alla foresta in Grecia come elemento carico di rimandi e capace di suscitare numerose simbologie, si noti come essa sia sempre strettamente legata alla caccia. L'idea di caccia rimanda ad un qualcosa di selvaggio e di primitivo, mentre la coltivazione dei campi è simbolo di una società civilizzatrice. Tuttavia per i Greci la terra dei ciclopi è un luogo in cui l'agricoltura non viene praticata, ma nonostante ciò, essi sono più vicini al mito dell'antica età dell'oro, momento in cui tutto era spontaneo e naturale, anche la vegetazione. La mancanza, però, di una società civilizzatrice la si vede nella caratteristica primaria dei ciclopi, ovvero l'antropofagia. Caratteristica, questa, che rimanda i ciclopi ad uno stato primitivo dell'esistenza.¹²

Com'è stato detto, dunque, nella percezione greca classica la foresta rimanda alla caccia ed è difficile scindere l'una dall'altra. La caccia praticata all'interno dello spazio al di là dei campi, non è tuttavia uguale per tutti. È necessario, infatti, precisare come in Grecia vi fosse l'idea di una caccia "adulta", quella che si svolge di giorno, delle volte in gruppo e senza l'utilizzo di reti e una caccia notturna che è, invece, propria dei giovani e in cui vengono usate le reti come strumento. Nestore nell'*Iliade* svolge prima una caccia notturna, primitiva, munito di una leggera armatura per compiere una razzia di mucche e poi compie un'altra impresa di caccia, da adulto, di giorno e armato pesantemente.

Oltre a Nestore, è importante anche il personaggio di Melanione, ovvero il cacciatore nero. Per capire il perché di tale definizione bisogna citare il coro della *Lisistrata*, in cui gli anziani cantano:

¹¹ Oliver Rackham, *The Twentieth J.L. Myres Memorial Lecture - Trees, Wood and Timber in Greek History*, Oxford, Leopard's Head Press, 2001, p. 40.

¹² Cfr. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero*, cit, Milano, pp. 40-41.

*“Voglio dirvi una storia /che ho sentito quando ero ragazzo. / C'era un giovane [neaniskos], di nome Melanione, / che fuggiva le nozze e viveva in solitudine sui monti. / Intrecciava reti, / cacciava lepri, / teneva un cane. / E non tornò più a casa, tanto odiava le donne.”*¹³

Melanione viene presentato come un cacciatore oscuro, tenebroso, colui che rifiuta le donne e l'amore. In realtà la storia di Melanione va oltre questo prospetto iniziale, poiché secondo la legenda, riferita anche da Apollodoro, egli si innamora di Atalanta, veloce cacciatrice, e riuscirà a conquistare il suo amore grazie all'aiuto di Afrodite. Melanione è un efebo che insieme ad Atalanta viola le leggi greche, profanando un tempio dedicato a Cibele e per questo entrambi vengono trasformati in dei leoni. Egli è, quindi, un efebo che ha fallito, così come il cacciatore nero, ovvero un ragazzo giovane che sta entrando nella vita adulta, che come in un rito di passaggio si appresta a svolgere la caccia notturna nella foresta, ma che in ogni momento può fallire e può sbagliare, proprio in quanto efebo.

I riti di iniziazione di giovani ragazzi in relazione alla Grecia classica vennero approfonditi in modo particolare da Lafitau, scrittore francese gesuita, che si interessò di studio comparato delle religioni. Egli ritenne che confrontare alcuni elementi della tradizione indiana e greca, potesse in un qualche modo far cessare il dibattito tra la supremazia dell'antico o del moderno. Egli, in effetti, mostra innovazione e coraggio nel sostenere le sue tesi, arrivando a dire, ad esempio, come l'ammissione dei giovani nella cavalleria costituisse in Grecia una sorta di rito iniziatico, in quanto immetteva i giovani in una nuova vita e in un nuovo ruolo sociale, facendoli divenire altri e adulti.¹⁴

¹³ Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero*, cit, Milano, p. 144.

¹⁴ Per tutte queste informazioni sulla Grecia classica, *ivi*, pp. 142-150.

1.2 La foresta nell'immaginario medievale

Com'è già stato accennato precedentemente, nel periodo medievale la foresta tende a sviluppare nuove connotazioni e con esse nuove simbologie. Innanzitutto è in periodo alto-medievale che si sviluppa il termine foresta in quanto tale. Charles Higounet, autore di una carta e di un inventario delle foreste dell'alto medioevo, mostra come accanto al latino *silva*, al germano *wald* e allo spagnolo *selva* vi sia la presenza del termine *forestis*, il quale porterà poi al francese *forêt*, al tedesco *forst* e all'inglese, *forest*. Il documento più tardo che attesta la presenza del termine foresta è in un diploma di Sigeberto III, datato 648, per l'abbazia di Stavelot-Malmédy.¹⁵ In tale documento si può leggere: *nella nostra foresta chiamata Ardenna, vasta solitudine dove si riproducono le bestie selvagge.*¹⁶

Da questa affermazione si possono notare due cose: il sentimento della solitudine che evidentemente accompagna quello della foresta e chi siano gli abitanti della foresta stessa, ovvero le bestie selvagge. Si vedrà poi come nella letteratura medievale sarà proprio fondamentale saper dominare le belve selvagge per divenire abitanti stessi della foresta.

La foresta nel medioevo non è più solo luogo misterioso, carico di leggende e paure, ma essa assume una nuova definizione. La foresta è anche luogo di rifugio, una sorta di asilo per fuggitivi, eremiti o avventurieri. Nel *Tristano* di Béroul i due amanti si rifugeranno proprio nella foresta per sfuggire all'ira di re Marco ed essa diverrà per loro, amica e nemica.

La foresta aveva, dunque, una sorta di doppio viso, dolce e amara allo stesso tempo e questo ce lo mostra un altro documento sulla foresta medievale, ovvero gli *Annali* di Lamberto di Hersfeld. In tale opera, infatti, egli racconta una di una lotta tra Enrico IV e i Sassoni, avvenuta nel 1073, descrivendo la foresta in cui si svolse come buia, inospitale e spaventosa, tranne che per un cacciatore esperto, poiché abituato ad avere a che fare con delle belve e con la natura selvaggia. Gli uomini nel medioevo avevano a che fare costantemente con la foresta, in quanto realtà

¹⁵ Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, p. 34.

¹⁶ Ibidem.

concreta ed onnipresente. Il rapporto dell'uomo con la circostante realtà boschiva non era semplice, essi temevano la foresta poiché popolata *di bestie feroci, di animali nocivi, di malviventi e di banditi, di ombre, di spiriti e divinità: ma la paura non è tale da scoraggiarli, da farli arrestare spaventati ai margini della selva.*¹⁷

Per tale motivo è fondamentale saper cacciare e combattere, tuttavia colui che sa abitare la foresta non è solo il cacciatore, ma anche l'eremita. Egli sa orientarsi nella foresta poiché ne conosce i segreti e vi sa districare con agilità. Nella letteratura medievale la figura dell'eremita è frequente e Ogrin ne è un esempio lampante. Egli è il saggio eremita che consiglia gli amanti nel Morrois, ma è anche colui che, nonostante viva nella foresta, ha contatti con il mondo esterno e informa Tristano e Isotta del bando che grava sul cavaliere.

Comunque, in quanto luogo abitato da eremiti la foresta viene descritta, talvolta, come luogo simile al deserto e ciò lo dimostra un altro documento relativo alla foresta stessa, ovvero la *Vita di S. Benedetto di Tiron* scritta da Gaufredus Grossus nel XII secolo. Egli descrive la foresta proprio come una sorta di secondo Egitto ed è interessante notare come egli usi il termine *gast* per descrivere la foresta, che vuol dire vuoto o vasto. Il termine deriverebbe, infatti, dal latino *vastum*.¹⁸

Se si cerca la parola *vastus* sul dizionario, si può notare come essa rimandi non solo al termine più vicino vasto, ma anche a vuoto, deserto, devastato, rozzo, incolto. Questo concetto è importante per capire com'era effettivamente nel medioevo la concezione dello spazio. Esso era, infatti, un qualcosa da riempire. Un vuoto, appunto, che deve essere colmato. Nelle lingue romanze il termine *spatium* ha designato fino al XVI-XVII secolo ciò che vi era nel mezzo di due siti, mentre veniva fatto uso più frequente e generale del termine *locus*. Lo spazio è ciò che nella concretezza viene riempito dal luogo. Per l'uomo medievale il luogo era carico di significati, di persone e di incontri. Non vi era un luogo nel quale non ci fosse una storia, un'origine da narrare o delle persone da incontrare. Ciò che non rispettava tutto ciò, entrava nell'ottica del *vastum*, ovvero dell'incolto, dell'insicuro, di ciò

¹⁷ Bruno Andreolli, Massimo Montanari, *Il bosco nel Medioevo*, Bologna, Clueb, 1995, p. 7-8.

¹⁸ Per queste informazioni: Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, pp. 27-44.

che è al di là del limite definito e dunque ciò che è, anche, foresta. Essa viene spesso definita vasta, così come è stato visto anche nel diploma di Sigeberto III e questo perché la foresta è il luogo non luogo, è ciò che si identifica più con il concetto medievale di *vastus* che di *locus*.

La recente modernità ha sconvolto le tradizionali visioni del luogo, poiché prima esso veniva sentito essenzialmente come qualcosa di chiuso, qualcosa che sta dentro, dentro dei limiti o dei confini. Per tale motivo nei romanzi medievali compaiono i confini mobili, quelli che segnano un limite, una frontiera, dei confini che però vano attraversati in segno di sfida, come possono essere un fiume o un mare. Nel *Tristan di Béroul* si trova il Maupas, ovvero ciò che deve essere attraversato per arrivare poi al di là, per spingersi oltre un limite, oltre un confine.

Nel periodo medievale e proprio forse in virtù di questo senso del limite, inizia la volontà di ricercare qualcosa di altro, di andare al di là di confini imposti. Nascono, così, le memorie di Marco Polo e il nuovo avvicinarsi dell'uomo medievale a tutto ciò che è al di là, al nuovo e al *vastum*. L'uomo inizia, così, ad avventurarsi e a scoprire ciò che c'è di nuovo, al fine, talvolta, anche di riscoprire sé stesso. Dante nell'*Inferno* si perderà proprio in una selva, in una foresta oscura, ma il suo viaggio di perdizione sarà proprio ciò che lo porterà al ritrovamento di sé e alla salvezza finale.

La foresta è collocata all'inizio del poema stesso ed è il luogo in cui il poeta si ritrova dopo aver "smarrito la diritta via", egli prima vi sperimenta la paura dovuta alle belve selvagge e poi la salvezza con l'arrivo di Virgilio. Sarà poi proprio in un'altra foresta che il poeta Dante arriverà insieme a Virgilio, essi giungeranno, infatti, nel paradiso terrestre, in una "selva antica dall'aura dolce".¹⁹ La foresta è il luogo della perdizione e dello smarrimento, ma anche il luogo della riflessione e del ritrovamento.

Come nel *Tristan* essa è dolce e amara allo stesso tempo. Com'è già stato detto la foresta medievale era utilizzata e sfruttata al fine di ricavare legno, ma verso l'anno 1000 vi fu un periodo di stasi in cui essa venne lasciata per lo più incolta,

¹⁹ Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare, cit*, Bologna, p. 66.

abbandonata, essa era oscura e fitta e occupava per lo più metà del territorio francese.

Tra il XII- XIII secolo ripartì, però, l'utilizzo dei materiali boschivi a fini economici e il legno non veniva impiegato solo per la realizzazione delle flotte ma anche delle chiese. La foresta era, inoltre, proprietà del re che governava, nonostante la diversa volontà di baroni feudali, monaci o nomadi che in modi differenti cercavano di assumere un certo potere sulla zona forestale. Fu proprio ciò a portare nel XIV secolo a dei disordini di natura sociale che lasceranno, di nuovo, la foresta ad uno stato incolto e selvaggio.²⁰

Nell'Europa medievale, la foresta, non aveva un aspetto uniforme. Come si legge da un passo di Fumagalli:

*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*²¹

Nella zona settentrionale, dunque, la vegetazione era essenzialmente selvaggia e allo stato brado mentre nelle zone meridionali vi erano per la maggior parte zone coltivate e luoghi predisposti all'allevamento. Tra il XIII-XIV secolo lo spazio forestale si ridusse notevolmente rispetto alla posizione che occupava qualche secolo prima e Wickham scrive come in Inghilterra intorno al XIII secolo solo un quinto del territorio fosse boschivo mentre il restante era sotto il dominio reale.²²

²⁰ Paul Zumthor, *La misura del mondo- La rappresentazione dello spazio nel medioevo*. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 49-64.

²¹ Vito Fumagalli, *Paesaggi della Paura - Vita e Natura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 209.

²² Wickham, *European Forests in the Early Middle Ages, cit*, Spoleto, p. 485.

A questi mutamenti si accompagnarono altri fenomeni, come ad esempio il brigantaggio. La foresta incolta era il luogo ideale per rifugiarsi dopo aver compiuto crimini reali, o luogo in cui nascondersi in attesa di compiere razzie.

Zumthor, a tal proposito, scrive: *La foresta è il non-luogo del bandito, del cavaliere-brigante, del servo che si è sottratto al bagno, di tutti i fuorilegge. Essa ha certamente i suoi eremiti inoffensivi, i suoi forestieri cordiali, ma vi si sente l'avvicinarsi di Dio, sa quali mostri appena umani, nani funesti o giganti sanguinari.*²³

Proprio in virtù di queste sue caratteristiche la foresta medievale ha suscitato in modo considerevole l'immaginario dei romanzieri medievali. In essa si è visto l'agire notturno degli spiriti, la natura nella sua doppia accezione di crudeltà e magnanimità, uno spazio oscuro popolato da belve dominabili solo da eroi-cacciatori. Ed è proprio la caccia, ancora anche nel medioevo, l'attività per eccellenza della foresta.

Essa è luogo di rifugio ma anche di disordine, non prevede l'utilizzo delle armi tipiche dei cavalieri, ma dello spiedo o dell'arco, armi primitive, di cacciatori esperti, l'arco *che non sbaglia un colpo*, è quello maneggiato da Tristano con estrema maestria.

Interessante in virtù di ciò è un passo di Jacques Le Goff:

*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.*²⁴

²³ Zumthor, *La misura del mondo- La rappresentazione dello spazio nel medioevo*, cit, Bologna, p. 64.

²⁴ Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, p. 35.

Si evince, anche da qui, la molteplice natura della foresta medievale e i vari usi che si faceva di essa. Foresta come luogo di caccia, di raccolta, luogo di meditazione, ma anche di follia. Nell'immaginario medievale la foresta è il luogo per eccellenza in cui si dispiega proprio la follia dei suoi ospitanti. Basti pensare all'*Yvain* di Chrétien De Troyes, al *Sylvester Homo* di Goffredo di Monmouth e poi all'*Orlando Furioso* di Ariosto. Tuttavia vi erano anche romanzieri che rifiutavano tale connotazione.

Jean Renart, nel XIII secolo, si allontana dal mondo forestale avvicinandosi ad ambientazioni meno solitarie e più umanizzate e popolate. Cambia, invece, nel *Tristan* in prosa l'ambiente stesso della foresta. Essa diviene un luogo quasi idilliaco, molto più dolce di come era stata vista e descritta precedentemente. Tuttavia l'ambiente foresta sopravvive nel suo immaginario "classico" nel *Lancelot* e nell'*Estoire dou Graal*. Emblematica la figura di Merlino, uomo del bosco, luogo in cui per lui è necessario ritirarsi per raggiungere il sapere nella sua forma più alta e completa. E ancora, lo stesso autore dell'*Estoire* nel prologo dice di aver ricevuto una rivelazione nei boschi e di star raccontando per tale motivo la sua storia.

Nel *Lancelot* il cavaliere della carretta viene trovato da Galvano proprio nella foresta, mentre nell'*Yvain* la foresta occupa tutta la parte centrale dell'opera e segna una sorta di spartiacque. In *Erec et Enide* la foresta viene introdotta sin dalla prima scena, quando Erec segue Artù nel bosco per compiere la caccia al cervo e dopo aver incontrato un cavaliere armato e un nano, decide di seguirli, iniziando a compiere varie avventure al loro seguito. Tali esempi mostrano come per ogni cavaliere cortese la foresta svolga un ruolo molto importante e segni l'inizio dell'avventura per il cavaliere stesso.

Il luogo foresta è il luogo altro, ciò che si distingue e si separa dalla corte e per tale motivo il luogo in cui il cavaliere sperimenta la perdizione e poi il ritrovamento di sé, dove egli compie il ritorno ad uno stato primitivo, dove le certezze possono cadere, è un luogo talvolta di incertezza, di rifugio ma anche di pericolo e di prove. In virtù di questa sua aura mistica e misteriosa nell'immaginario letterario medievale la foresta non viene mai descritta in modo dettagliato, essa è sempre *oscura, vasta, perigliosa*. In quanto luogo-non luogo essa è capace di suscitare

emozioni e sentimenti di vaghezza, la foresta non viene e non deve essere descritta dettagliatamente, è il luogo dell'indefinito e dell'insicuro, in cui tutto potrebbe effettivamente accadere.

Tale modo di vedere la foresta e di approcciarsi ad essa diviene sempre più frequente a partire dopo il periodo alto-medievale, poiché l'uomo *inizia a separarsi dalla natura, anche dalla natura addomesticata, ma soprattutto dall'ambiente naturale.*²⁵ Tutto ciò avviene grazie ad uno sviluppo sempre più consistente delle realtà cittadine e urbane, che diventano la normalità contrapposta ad uno spazio altro che è appunto quello della foresta o del bosco. Esso è un luogo diverso e proprio in virtù di tale diversità esso è capace di suscitare la fantasia, il timore e l'immaginario collettivo.

Anche passando dal medioevo al Rinascimento tale simbolismo della foresta non cessa di esistere, si veda come nell'*Orlando Furioso*, ad esempio, la foresta svolga un ruolo molto importante. La maggior parte dei personaggi si addentra nella foresta nel corso dell'opera e vi passa attraverso, a partire dall'iniziale fuga di Angelica che si rifugia nella foresta per sfuggire a Rinaldo e il loro inseguimento sembra quasi richiamare quello di un cacciatore che insegue la preda.²⁶

²⁵ Cfr. Vito Fumagalli, *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza, 2003, pp. 24-25.

²⁶ Cfr. Piero Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 62-70.

1.3 La Foresta come Deserto

La foresta in quanto luogo di vaghezza e indeterminatezza ha creato, in periodo medievale, una certa analogia tra foresta e deserto. Si noti come nell'immaginario cortese l'eremita sia colui che abitando nella foresta aiuti l'eroe in un momento di perdizione o di difficoltà. L'eremita abita la foresta così come il deserto perché la foresta in quanto luogo di meditazione, di perdizione e di ritrovamento di sé è anche deserto.

Per capire il perché della natura di questo parallelismo e il pullulare della figura di eremiti all'interno dei romanzi cortesi, è necessario evidenziare come in seguito alla diffusione del Cristianesimo, la Bibbia e i testi di natura agiografica divennero particolarmente importanti e diffusi nell'ultimo periodo dell'impero Romano e all'inizio dell'alto medioevo. Il deserto assumeva nei testi sacri l'immagine di un luogo solitario, distinto dalla città, luogo in cui era possibile, o comunque più semplice, incontrare Dio.

Le Goff scrive come *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*²⁷. Nel deserto dell'Antico Testamento, infatti, il popolo Ebraico è costretto a peregrinare dopo la fuga dall'Egitto, per cercare la Terra promessa. Cambia la visione del deserto nel Nuovo Testamento, in particolare in relazione alla figura di Gesù. Per egli deserto diviene, infatti, un luogo tentatore, in cui mettersi alla prova e dunque luogo essenzialmente negativo, oltre che però anche luogo di solitudine e meditazione ricercata in esso da Cristo stesso. In seguito alla diffusione del Cristianesimo, la pratica eremitica divenne sempre più diffusa e le storie di uomini che decidevano di lasciare la loro vita di sempre per dedicarsi ad una vita solitaria venivano narrate in numerosi testi agiografici.

Le Goff sottolinea come *in Occidente ben presto il deserto assumerà un aspetto del tutto diverso, il contrario quasi del deserto sotto il profilo della geografia fisica: sarà foresta.*²⁸

²⁷ Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, p. 29.

²⁸ *Ivi* p. 33.

La foresta è, infatti, l'opposto del deserto, non è arida ma ricca di vegetazione, non è assolata, ma buia. Tuttavia è proprio la foresta a sostituire nell'immaginario collettivo il deserto ramingo e a caricarsi di nuovi significati simbolici. Essa è intricata, così come le avventure e le storie dei cavalieri che vi entrano, ma è desertica poiché vasta e solitaria.

Ed è così che in occidente la realtà del deserto viene avvicinata ad una realtà effettivamente più fruibile e concreta, quella della foresta che inizia ad essere luogo di meditazione e di rifugio per gli eremiti. Un esempio un monaco che ricerca la solitudine nella foresta, scegliendo la via della vita eremitica, viene citato da Le Goff, che scrive come *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: Bobbio. Per costruire il monastero, il vecchio abate si fa ancora una volta monaco taglialegna.*²⁹

In quanto luogo distinto dalla società la foresta viene, dunque, assimilata alla desolazione della foresta e in essa iniziano le peregrinazioni e la vita meditativa dei primi eremiti occidentali.

A Partire da tali riflessioni è possibile, ora, analizzare la figura di alcuni eremiti che abitano la foresta-deserto nella letteratura cortese.

Frate Ogrin è l'eremita che Tristano e Isotta incontrano nella foresta all'interno dell'opera di Béroul ed è anche colui che cerca di farli ragionare e tenta di aiutarli.

Importante è sottolineare come il centro del *Tristan* di Béroul si fondi su un problema etico-morale, su una lotta che lacera i protagonisti, ovvero la lotta tra le leggi d'amore e le leggi sociali. Tristano e Isotta sono colpiti da un amore travolgente e irrazionale, da un *fol'amor*, la cui origine è dovuta al filtro d'amore

²⁹ Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, p.33.

che i protagonisti hanno bevuto per errore. Alberto Varvaro si interroga sul ruolo del filtro, ritendendolo come una sorte di *irruzione misteriosa e sconvolgente*³⁰, quasi fosse un'azione del fato. In quanto succubi di un filtro d'amore i due amanti non possono essere ritenuti colpevoli, poiché agiscono per conto di un *fol'amor* irrazionale. Nel primo incontro con frate Ogrin Tristano sostiene di non potersi allontanare dalla regina poiché la sofferenza fisica dovuta dall'essere lontano dall'oggetto d'amore sarebbe insopportabile e la predica dell'eremita risulta priva di ogni risultato. Ciò invece cambia nel secondo incontro tra gli amanti e l'eremita, incontro in cui Isotta afferma di conservare affetto per Tristano, affetto che rimarrà sempre, anche se tra loro è finito ogni desiderio carnale incontrollabile. Non vi è un vero e proprio pentimento, ma Varvaro sottolinea come l'uso del verbo *repentir* indichi che Isotta si pente di ciò che è stato.³¹ Importante è notare come Ogrin, in virtù del suo ruolo religioso, cerchi di non evidenziare ulteriori problematiche ma di risolvere quelle già esistenti, incoraggiando gli amanti a riparare il peccato commesso. Un altro eremita interessante è quello presente in *Yvain*, quest'ultimo viene lasciato dalla moglie in quanto non aveva rispettato una promessa fatta. Tale evento lo fa impazzire, diviene matto e abbandona la corte di Re Artù rifugiandosi in una foresta. Yvain compie una regressione ad uno stato primitivo: diviene un arciere, non indossa vestiti, si comporta come un selvaggio e si nutre di cibi crudi. È in tale condizione che egli incontra un eremita che lo aiuterà a riprendersi dalla sua condizione, quest'ultimo non è un selvaggio, ma ha una capanna, brucia erbe secche, mangia pane e cibi cotti. Oltre all'eremita, Yvain incontra anche un uomo selvaggio, egli veste con pelli animali, domina le belve selvagge, non è ospite della foresta, ma in base alle sue caratteristiche, ne è il padrone stesso, padrone quindi della natura che lo circonda. Si legge in Le Goff come *ciò che è selvaggio non è ciò che è fuori dalla portata dell'uomo, ma ciò che resta ai margini dell'attività umana. Fra i ruoli dello stato selvaggio e della cultura il cacciatore selvaggio e folle è un mediatore ambiguo. La stessa cosa è, a suo modo, l'eremita*³².

³⁰ Alberto Varvaro, *Il Roman De Tristan di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus, Università di Pisa-studi di filologia moderna, 1993, pp. 103-104.

³¹ *Ivi*, pp. 170-176.

³² Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, p.41.

Questo punto risulta piuttosto interessante poiché, com'è stato detto, a partire da uno sviluppo sempre più marcato in epoca medievale di centri urbani, la foresta diventa per l'uomo uno spazio distinto, estraneo alla realtà sociale e cittadina. La presa di possesso degli eremiti e dei monaci dello spazio forestale potrebbe indicare una sorta di voglia "colonizzatrice" da parte della civiltà urbana in via di diffusione verso le zone ritenute incolte e desolate, lasciando comunque un'aura di mistero e selvatichezza, ma portandovi anche una parte di civiltà. Nella foresta, infatti, Yvain non incontra solo l'uomo selvaggio, ma anche l'eremita e viceversa. Anche in Chrétien De Troyes la foresta-deserto occupa un ruolo rilevante. In *Perceval ou le conte du Graal* l'eroe protagonista si trova a dover affrontare varie avventure passando anche per la foresta, in tali momenti di passaggio egli è chiamato a episodi di meditazione e raccoglimento spirituale. La foresta viene descritta come *soutaine*, solitaria ma anche *félone*, traditrice in quanto luogo di tentazioni e inganni. Anche Perceval incontra un eremita nella foresta e sarà proprio lui a svelare il senso finale di tutte le sue peregrinazioni, rivelandogli di essere lo zio e mostrandogli il senso di tutte le prove compiute fino a quel momento. Alla base delle opere di Chrétien de Troyes vi è un cavaliere della Tavola Rotonda che si reca oltre lo spazio definito della sua corte ed entrando dunque per la maggior parte nello spazio foresta, per iniziare una serie di prove e di avventure che lo porteranno a ritrovare sé stesso e ad aiutare altri cavalieri o dame in difficoltà, agendo sempre in virtù di quel codice cortese-cavalleresco che è alla base di ogni azione del cavaliere stesso. La foresta è quello spazio al di là dei confini e dei limiti che si contrappone, in molti casi, alla corte arturiana così come il deserto biblico si contrappone al caos del mondo. Essa è uno spazio "altro", luogo simbolico e meditativo, selvaggio e incolto al tempo stesso.³³

³³ *Ivi*, pp. 27-44.

1.4-La foresta dell'Aithed e il Morrois

In un articolo intitolato *Structure et sens du Tristan* Jean Frappier cerca di dimostrare le origini della leggenda tristaniana a partire da radici celtiche. Egli sottolinea come Joseph Bédier riducesse al minimo gli elementi celtici presenti nel testo tristaniano vedendo solo *fabliax violent* dietro ad alcuni episodi della storia, in cui il protagonista appare come l'eroe di una sorta di Decameron barbaro. Secondo Bédier si cercherebbe, infatti, invano la base celtica, ignorando dei dati sui quali Gertrude Schoepperle ha avuto il merito, invece, di attirare l'attenzione.

Ella, accanto ai racconti folclorici di natura varia, constatava delle somiglianze difficili da spiegare con la casualità tra i racconti irlandesi *d'Aitheda* e l'episodio della foresta del Morrois dove si rifugiano Tristano e Isotta. L'*Aithed* è un componimento Irlandese risalente al X secolo contenente più storie, *Aitheda* appunto, che hanno probabilmente contribuito alla diffusione delle legende Arturiane. La parola *Aithed*, secondo il dizionario di mitologia celtica, significherebbe *ratto verso l'aldilà, morte, volo o fuga d'amore*.

I racconti d'*Aithed* sono, infatti, racconti di fughe, di rapimenti e di storie d'amore contrastanti. Gertrude Schoepperle ha sottolineato come la tesi dell'autenticità degli autori Francesi circa l'origine della leggenda Tristaniana, sostenuta da Bédier, non fosse del tutto confutabile, ma che avesse ragione anche Gaston Paris nel sostenere la tesi di una base celtica e che il confronto con i racconti d'*Aithed* possa essere molto rivelatorio. Un'*Aitheda* narra, infatti, la storia di due giovani, Diarmaid e Grainne: Grainne figlia di Cormac, re di Irlanda, ha sposato a malincuore il vecchio guerriero Finn, innamorandosi poi di Diarmaid, giovane valente e di gran bellezza. Costui, però, non corrisponde il suo amore a causa dell'affetto e della lealtà che prova verso Finn. Grainne, per far cedere l'amato, ricorre ad una costrizione magica e psicologica, mettendo Diarmaid nelle condizioni di fuggire e di scappare con lei nella foresta. L'eroe non volendo fare la figura del vigliacco impaurito, non può fare altrimenti che cedere.

Perseguitati da Finn, Diarmaid e Grainne conducono insieme una vita miserabile nella foresta. Tuttavia non compiono atti carnali e questo perché Diarmaid a dispetto di Grainne non vuole causare torti a Finn. Vuole conciliare la sua lealtà con l'obbedienza a questa imposizione. Ogni notte dorme alla luce della tentatrice, nello stesso letto di foglie, ponendo una pietra tra di loro. Ad ogni sosta, prima di allontanarsi, lascia un pezzo di selvaggina cruda per indicare che la moglie è rispettata. Egli resiste ai rimproveri e ai sarcasmi di Grainne, fino al giorno in cui questa si bagna la gamba con l'acqua di una pozza in cui lei ha messo il piede e dice con una dolcezza perfida: "Oh Diarmaid grande è il vostro valore nel combattimento ma quest'acqua è più ardita di voi!".

In tale frase c'è una nuova sfida e imposizione e Diarmaid acconsente al desiderio di Grainne e commette peccato con lei. Oengus, che aveva protetto per due volte Grainne mentre grazie ad un salto prodigioso Diaramid scappava dai loro persecutori, interviene presso Finn e ottiene da lui il perdono degli amanti. Quando Diarmaid è ferito a morte da un sanguinario, Finn rinuncia a salvarlo come invece avrebbe potuto fare grazie ai suoi doni magici di guaritore, poiché memore di ciò che è accaduto. Grainne, dopo grande dolore, giungerà a giorni di pace presso Finn.

La vicinanza tra i due racconti è indiscutibile: la pietra che Diarmaid pone tra lui e Grainne rimanda alla spada posta tra Tristano e Isotta quando Re Marco li scopre nella foresta. L'episodio dell'acqua che bagna le gambe di Grainne è presente anche nell'episodio di Thomas dell'acqua ardita quando Isotta dalle bianche mani in viaggio con Tristano e Caerdino, viene spruzzata sulla coscia dall'acqua, grazie allo zoccolo del suo cavallo e ridendo afferma che quell'acqua è salita più in alto della mano di qualsiasi uomo, compreso Tristano.

Al di là di questi rimandi, comunque, risulta molto interessante come l'episodio della foresta sia centrale nella storia di Diarmaid e Grainne, come fosse il cuore pulsante della vicenda, allo stesso modo dell'episodio del Morrois nel Tristan di Bérουλ. Dall'episodio della foresta si dipanano poi, come sottolinea Frappier, lasse indipendenti, come se tale episodio fosse una sorta di spartiacque tra il prima e il dopo.

La vicenda dell'*Aitheda* potrebbe essere, dunque, quella di una sorta di Tristano primitivo, diffusosi poi in ambito francese, anche se le spiegazioni al riguardo non sono del tutto chiare. Per Frappier non si può parlare per l'*Aithed* di archetipo in quanto tale, come nucleo originario da cui sarebbero poi derivate le storie narrate da Thomas, Béroul e Eilhart, ma forse la divulgazione della leggenda sarebbe potuta partire dall'Irlanda per arrivare oralmente in Inghilterra e in Francia attraverso l'opera di giullari.³⁴

La fuga di Diarmaid e di Grainne nella foresta è una fuga simile e dissimile da quella di Tristano e Isotta. Diarmaid appare, infatti, come limitato nella sua libertà da costrizioni difficili da capire in un tempo moderno. Egli si sente in dovere nei confronti di Grainne ed ella usa, così, delle costrizioni etiche per farlo cedere al suo volere.

La foresta diviene il luogo in cui rifugiarsi per ricercare una solitudine prima impossibile e dove è invece possibile lo scatenamento della passione amorosa, che non è, però, scatenata da un filtro ma è insita nella donna stessa che cerca di piegare l'uomo al suo volere e vi riesce. È una foresta diversa da quella di Béroul a partire dai sentimenti che vengono trasportati nella foresta stessa dagli amanti, ma è forse anche un'anticipatrice del Morrois in alcuni aspetti significativi. Diarmaid e Grainne conducono una vita miserevole nella foresta, così come Tristano e Isotta.

La differenza sta nella percezione della foresta stessa. Per gli amanti di Béroul la foresta, almeno all'inizio, è un luogo di serenità e di pace, un nucleo isolato dal mondo in cui è possibile l'amore. Più simile a questa interpretazione può essere la foresta per Grainne, poiché le permette di fuggire da un uomo che non ama e di vivere con un uomo verso cui prova passione, mentre per Diarmaid essa è probabilmente il luogo della costrizione e di un isolamento non del tutto volontario da valori che cerca di rispettare, pur non riuscendoci del tutto.

Tristano e Isotta si avvicinano alla visione di Diarmaid nel momento in cui il filtro d'amore va perdendo la sua efficacia e la percezione di tutto ciò che hanno lasciato e della condizione selvaggia in cui si trovano diventa palese e fonte di sofferenza e

³⁴ Jean Frappier, *Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 6e année (n°23), Juillet-septembre, 1963, pp. 255-280.

rammarico, seppur non di un totale pentimento. La percezione della foresta da parte degli amanti è un tema su cui gli studiosi hanno dibattuto a lungo e la cui soluzione interpretativa non appare, comunque, ancora univoca.

Alberto Varvaro, a tal proposito, mostra come l'interpretazione dominante sia quella di un amore asociale e quindi l'impossibilità e l'incapacità di amare finché i soggetti sono inseriti in una società strutturata. Egli, però, ritiene necessario, all'interno di tale interpretazione, non dimenticare la sofferenza degli amanti nel Morrois, poiché il loro volontario isolamento non li porta mai a dimenticare del tutto il mondo esterno e i contatti con esso.

Béroul tiene sempre presente il problema sociale del Morrois, focalizzando la sua visione da narratore dagli aspetti di immediata serenità a quelli di sofferenza e stenti. Gli amanti sublimano le loro sofferenze nell'amore ma non sono immuni ad esse, così come non lo sono verso la società che hanno lasciato. Varvaro ritiene, dunque, che Béroul voglia mostrare attraverso l'esperienza della foresta, non solo un ipotetico isolamento amoroso, ma anche la condizione di coloro che vengono emarginati dalla società, la sofferenza che li caratterizza e la dimenticanza della condizione passata come unica salvezza.³⁵

³⁵ Varvaro, *il Roman De Tristan di Béroul*, cit, Torino, pp. 103-176.

Capitolo 2- Bérout e il Morrois

La percezione della foresta e l'episodio del Morrois sono temi, dunque, molto dibattuti poiché la vita che i due amanti conducono nel bosco e che caratterizza il cuore dell'opera risulta essere centrale e ricca di significati.

Spesso sono state imputate a Bérout una serie di contraddizioni nell'architettura del romanzo, ma in realtà esso rivela una struttura per nulla banale e incongruente. Così come evidenziato negli *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer* [...] *on ne doit pas parler de déficiences là où il conviendrait plutôt de reconnaître les effets d'une émotion aussi profonde que sincère [...] cette émotion [...] est en réalité commandée par une conception très lucide et très raisonnée du drame.*³⁶. L'episodio del Morrois è, così, caratterizzato da una potente antitesi poiché da un lato c'è la gioia libera degli amanti che si abbandonano all'ebbrezza del loro amore e dall'altra c'è la loro miseria, il loro denudamento, la loro solitudine nella foresta ostile.

Questi temi appaiono in ogni momento della narrazione e Tristano e Isotta non sembrano soffrire eccessivamente per la fame o per l'emarginazione, così immersi nella passione che li travolge. Importa loro poco di essere stati messi al bando dalla società cortese, non dispiacendosi inizialmente della loro sconfitta. Tuttavia la loro condizione di selvaggi li prova, seppur a loro insaputa. In tale contesto si dimostra la potenza di Bérout nell'organizzare il proprio racconto attraverso le sue idee direttrici. Bérout constata, ma allo stesso tempo si meraviglia di una passione in grado di far dimenticare i doveri e di un ardore che allontana dalla società.

Nel mondo cortese l'amore adultero era concepibile, mentre non lo era l'amore che porta all'isolamento e ad un esilio volontario e affannoso. Bérout, attraverso l'episodio del Morrois denuncia, condividendo quindi il pensiero del suo tempo, tale tipo di passione, ma questo non gli impedisce di provare simpatia per i suoi eroi. Ecco perché egli è portato a riflettere sull'influenza del filtro, che gli appare

³⁶ Pierre Le Gentil, *L'épisode du Morrois et la signification du Tristan de Bérout*, in *Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer* 1958, p. 267. [Trad. Non si deve parlare di deficienze laddove converrebbe piuttosto riconoscere gli effetti di un'emozione tanto profonda quanto sincera, tale emozione è comandata da una concezione molto lucida e molto ragionata del dramma]

determinante. Esso da solo può spiegare la grande difficoltà narrativa del comportamento di Tristano e Isotta.

Essi non sono mai stati dominati come nel Morrois da una forza così irresistibile, ma la passione travolgente non può placare le loro coscienze e alla loro gioia si mescola l'amarezza, che caratterizzerà la loro condotta alla fine dell'effetto del filtro.³⁷

È interessante notare come in Bérout l'ordine degli episodi che si susseguono nel Morrois può essere determinante per la comprensione del suo testo e come l'episodio della vita nella foresta non sia uguale per tutti i romanzieri cortesi. Nell'opera di Bérout si può vedere come la scena del primo incontro con l'eremita Ogrin avvenga prima che in Eilhart, mentre quello di Housdent avviene considerevolmente più tardi. Inoltre molti episodi vi sono solamente in Bérout, come quello delle orecchie di cavallo e della costruzione *dell'arc qui ne faut*, tuttavia ci sono dei dettagli in Eilhart che non hanno corrispondenza in Bérout. Si potrebbe anche specificare che il materiale riguardante il Morrois in Bérout occupa una parte considerevole, caratterizzata da più episodi, mentre in Eilhart i dettagli riguardanti gli amanti sono concentrati in un episodio solo.

Inoltre nell'opera di Thomas, Tristano e Isotta non sono fuggitivi nella foresta, ma hanno avuto il permesso di Re Marco di lasciare la corte insieme e di vivere un'esistenza idilliaca in un paradiso terrestre. L'episodio della separazione della spada è presente, mentre molti altri episodi sono solo accennati. Nel *Roman de Tristan en prose* sebbene gli amanti siano stati costretti a rifugiarsi nella foresta la loro vita non è diversa rispetto a come è in Thomas.³⁸

Nel romanzo di Bérout, dunque, la percezione della foresta è differente e il lungo soggiorno degli amanti non è, come già sottolineato, idilliaco. Lo stato di

³⁷ *Ivi*, pp. 267-274.

³⁸ Per tutte queste riflessioni, Cfr. Geoffrey Bromiley, *Neuphilologische mitteilungen, Bulletin of the modern language society Helsinki, The order of the forest episodes in Bérout's Tristan*, 1978, pp. 411-413.

regressione e di selvatichezza a cui gli amanti vanno incontro diviene limpido ai loro occhi al termine dell'effetto del filtro.

Viene posto, quindi, più da Béroul che da altri il problema della *civilisation* ed infatti l'allontanamento di Tristano e di Isotta dalla foresta ed il loro ritornare a corte non è dovuto ad un vero e proprio pentimento per quanto accaduto, ma ad una sofferenza per la loro regressione selvaggia e la mancanza degli agi precedentemente posseduti.

Béroul stupisce, quindi, nell'episodio del Morrois per la sua abilità di mescolare elementi tratti dal linguaggio e dal mondo cortese ad elementi selvaggi e antichi. Egli non abbandona la base celtica della leggenda Tristianiana e già l'arco infallibile, che indagheremo successivamente, riprende un elemento gallesse: quello del *arcu Suthwallia praevalet*, arco gallesse dalle frecce infallibili come sottolineato da Giraldo di Barri.³⁹ Interessante è il punto di vista di Mario Mancini, per cui selvaggio non è solo l'episodio del Morrois in sé, ma bensì tutti gli animi dei protagonisti sono caratterizzati da un qualcosa di primitivo e ne sono un esempio la loro impulsività e il loro *furor*, come quello di re Marco che, seppur con la spada, uccide il nano Frocin con il sorriso e a sangue freddo e allo stesso modo Gornaval che spaventa, divertito, Tristano con la testa di un nemico.⁴⁰

Gaston Paris sottolinea, a questo proposito, come Tristano sia *davvero l'eroe ideale di una società barbara, sostegno dei clientes, terrore dei nemici, impetuoso e astuto, magnanimo e spietato, sempre capace di sottomettere tutto ciò che lo circonda con l'ascendente di una forza irresistibile e di una personalità che non conosce misura.*⁴¹

È la stessa società da cui deriva Tristano, dunque, ad avere qualcosa di intrinsecamente selvaggio. Ma allora perché parlando dei due amanti nella foresta ci si riferisce al loro ritornare ad uno stato primitivo e selvaggio? Tristano e Isotta nella foresta non dimenticano loro stessi, rimangono ben ancorati a ciò che sono stati a corte. Grazie al loro status di coraggioso cavaliere e di regina del regno essi

³⁹ Mario Mancini, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci editore, 2014, p. 160-168.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ivi*, p. 129.

avevano agi, privilegi ed un ruolo sociale ben definito, il quale comportava determinati doveri e imposizioni. La perdita di tutto ciò li fa ritornare ad essere dei primitivi e la sofferenza fisica li conduce ad un inevitabile logoramento. La causa è il loro allontanamento dal mondo cortese a cui appartengono.

Parallelamente è interessante notare, invece, il diverso ruolo della foresta in Thomas. Quest'ultimo appare particolarmente interessato a rappresentare l'anima dei due protagonisti della vicenda, la sua versione della leggenda è una storia interiore d'amore e di tragicità tesa alla verità, intesa come verità morale e logica narrativa. Per realizzare ciò, Thomas semplifica molti aspetti della vicenda che Bérroul accentua e tra questi aspetti semplificati vi sono anche i tratti più selvaggi della storia, come lo stato di regressione degli amanti nella fitta foresta del Morrois.

Il Tristano di Bérroul è portato all'azione, alla decisionalità, egli diviene un abile arciere e cacciatore mentre in Thomas Tristano è portato alla riflessione, all'analisi dell'amore e delle sue condizioni e conseguenze sull'animo umano, perché è questo che interessa al suo autore. Sono le ferite a dominare la storia, l'amore di Tristano e Isotta è un amore che si alimenta di distanza e di sofferenza e in un amore così tetro e dominato dalla sofferenza, la solitudine è l'unica speranza di vivere un amore invincibile, di cui il filtro è il simbolo di un amore assoluto.

2.1 Tristano Cacciatore e L'Arc qui ne faut

Tristran prist l'arc, par le bois vait *Tristano ha preso l'arco, se ne va per il bosco*
Vit un chevrel, ancoche et trait. *Vide un capriolo, incocca e scaglia una freccia*
El costé destre fiert forment:* *Lo ferisce al fianco destro.*
brait. Saut en haut et jus decent. *l'animale grida, salta come impazzito su e giù*
*Tristran l'a pris, atot s'en vient.*⁴² *Tristano l'ha preso, se ne ritorna.*

I versi sopra citati descrivono una scena di caccia, i cui protagonisti sono Tristano e un capriolo, divenuto preda dell'eroe. Tale episodio si trova poco dopo rispetto all'arrivo degli amanti nella foresta. Questa riflessione è interessante poiché mostra come l'autore non abbia ritenuto necessario evidenziare un momento di esitazione da parte di Tristano in quella che è e sarà la sua nuova vita di arciere e cacciatore in un clima selvaggio e potenzialmente pericoloso. L'eroe non sente il bisogno di adeguarsi, di riflettere su ciò che è necessario fare, su come cacciare o usare l'arco. Egli si comporta come se nel suo profondo sapesse già come agire in una tale situazione. Questo punto risulta essere particolarmente cruciale. Tristano è un cavaliere, un eroe abituato a combattere ed è, dunque, per tale ragione che egli dimostra una forza d'animo tale da adeguarsi immediatamente ad una nuova situazione, sconosciuta e mai provata o in realtà egli era già, dentro di sé, potenzialmente un eroe selvaggio? È con questa domanda che l'episodio del Morrois può essere indagato e analizzato.

Zeno Verlato, nell'articolo *Tristano, ovvero vita nei boschi. L'episodio del Morrois nel Tristan di Béroul*, offre degli spunti di riflessione molto interessanti a tal proposito. Egli sottolinea come appena entrato nella foresta Tristano mostri già una grande abilità nel destreggiarsi, non si perde d'animo, caccia e costruisce una capanna senza esitazione alcuna. Egli si dimostra sin da subito un ottimo arciere a tal punto da costruire un arco infallibile.

⁴² Béroul, *Tristano e Isotta*, a cura di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2013, pp. 160-161, vv. 1287-1291.

Tale arco viene definito *Arc Qui ne faut*, ovvero *arco che non sbaglia un colpo*.⁴³ Sin a partire dalla descrizione di tale arco si può comprendere come le armi descritte da Béroul siano estremamente simboliche e non attribuite e distribuite con casualità. In modo particolare è importante notare come Tristano, essendo cavaliere, possieda una spada, arma con cui a corte esercita il suo ruolo. Tuttavia nel momento in cui arriva nella foresta egli non uccide con la spada, ma con l'arco ed usa la spada solo per tagliare i rami e costruire una capanna. In modo particolare si noti come L'*Arc Qui ne faut* sia *una trappola a corda il cui uso era severamente vietato dai manuali inglesi perché ritenuto indegno di un cacciatore dai costumi cortesi*.⁴⁴ Eilhart, probabilmente in virtù di ciò, non attribuisce a Tristano l'invenzione di tale arco ma dell'amo.

Béroul, invece, attribuisce a Tristano la costruzione di un arco, ma non di uno semplice, bensì di un arco specifico e infallibile. Sicuramente così facendo Béroul sottolinea la condizione in cui si trova l'eroe: egli è un ricercato, un fuorilegge, non più eroe ma bandito. Tuttavia non è solo questo che la costruzione dell'arco evidenzia. Per capirlo nel modo corretto è necessario indagare la storia dell'arco e degli arcieri. L'arco è un'arma *nevroballistica*, ovvero *un'arma a lancio ottenuta trasformando una forza elastica in una cinetica*⁴⁵ ed esso venne inventato, molto probabilmente, dopo il giavellotto e fu utilizzato soprattutto come strumento di caccia e di guerra, inizialmente nella sua forma più semplice, ovvero nella forma dell'arco semplice o *dritto*. Tale arma era in legno e costituito da una corda di tendini di animali legati da fibre vegetali. L'arco dritto aveva inoltre un diametro uniforme, ma nel corso del tempo esso venne levigato alle due estremità per renderlo più leggero in modo da permettere una maggiore flessione ed elasticità. Inoltre, il dardo che veniva lanciato dall'arco nell'antichità era costruito in legno e possedeva una punta in osso ed in selce. In età più recenti esso venne realizzato in

⁴³ Zeno Verlato, *Tristano, ovvero vita nei boschi. L'episodio del Morrois nel Tristan di Béroul*, in *Transilvanian Review*, 2015, supplemento n. 2: *Potere e immaginario politico in Europa. Radici storiche, modelli antropologici, rappresentazioni letterarie*, edito da Sorin Sipos, Dan Octvian Cepraga, Giulia Ambrosi, pp. 105-127.

⁴⁴ Béroul, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, nota p. 195.

⁴⁵ Giovanni Santi-Mazzini, *La macchina da guerra, armamenti, mezzi, tecnologie dal medioevo al 1914*, Milano, Mondadori, 2006, p. 102.

metallo, con punta ovale. Un altro tipo di arco era quello a curva semplice, il quale permetteva una resistenza minore alla flessione ma era più debole rispetto all'arco dritto.

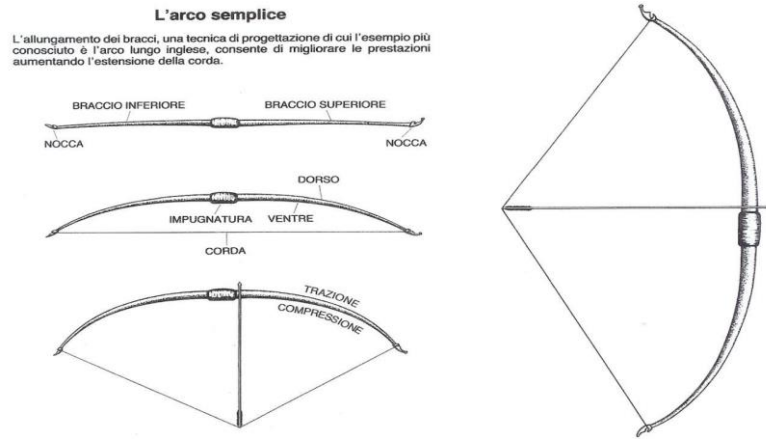


Fig.1 – Struttura Arco semplice.

In Grecia e in Asia Minore era, invece, diffuso l'arco composto (chiamato anche arco Asiatico) che venne presto utilizzato anche dai Romani in sostituzione di quello semplice, il quale era invece preferito dai popoli dell'Europa centro-occidentale prima della conquista romana. Tale arco permetteva di effettuare dei tiri più lunghi ed era costituito da materiali diversi, tra cui corno, legno e tendine. Esso sfruttava a pieno l'elasticità di alcuni suoi componenti per incanalare la massima energia da sfruttare nel momento del lancio.⁴⁶

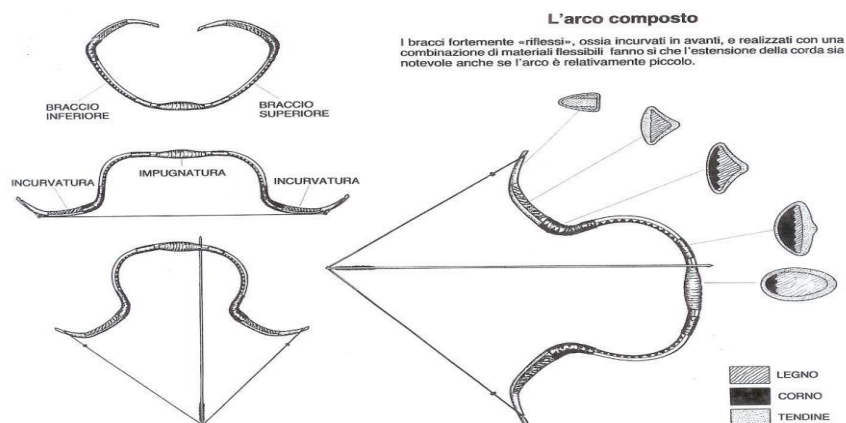


Fig.2 – Struttura Arco composto.

⁴⁶ Sergio Perosino, *La caccia*, Istituto geografico, Novara, De Agostini, 1958, pp. 100-110.

Valerio Casadio, nell'opera *L'arciere nella letteratura greca e romana*, s'interroga sul ruolo che sia tale figura che l'arco ebbero nell'antichità e sulle simbologie ad essi attribuite. La sua riflessione parte dall'idea comune che nella Grecia classica gli arcieri fossero disprezzati in quanto barbari e vili, poiché non rappresentanti del nobile scontro ravvicinato, tipico degli eroi. In realtà tale concezione non è del tutto corretta, poiché in Grecia l'arco ebbe un ruolo importante, basti pensare a Filottete, il cui arco divino gioca un ruolo d'eccezione nella conclusione della guerra di Troia, oppure ad Eracle ed Eurito, eroi che sfidarono gli dei munendosi proprio di un arco. L'arco è un'arma, dunque, molto antica, ed infatti anche gli Egizi furono degli ottimi arcieri poiché costruivano archi complessi e ben strutturati. Gli Assiri, i Sumeri e i Babilonesi, costruivano e adoperavano, invece, archi più semplici e piccoli. In Asia nacque, invece, l'arco composto, così chiamato perché costituito da più materiali, quali legno, corno e tendine. In virtù di ciò, esso era in grado di scagliare una freccia più lontano e più velocemente rispetto ad un arco semplice, pur adoperando la stessa pressione.

L'arco così costituito entra a far parte del mondo Greco, ma ben presto, il combattimento corpo a corpo, il confronto diretto, divengono l'eccellenza e l'utilizzo dell'arco sembra essere destinato ai vili che non hanno abbastanza coraggio per affrontare combattimenti diretti. Tuttavia l'arciere non è colui che utilizza solo l'arco, egli sa utilizzare anche la spada e la lancia. Adoperare l'arco è più una scelta al fine di proteggersi e di proteggere chi ha intorno. L'arciere non è, dunque, un vigliacco, ma anzi, spesso, un protettore. Si pensi ad Aiace, il quale chiama in suo aiuto Teucro per farsi proteggere con i suoi Dardi, in quanto i Troiani lo minacciano da molto vicino e non ha possibilità di difesa. L'arciere deve essere abile, scaltro, veloce e solo così le sue frecce diverranno mortali. Allo stesso modo Ulisse nell'Odissea ha con sé un arco ed è esso che impugna quando si reca nella casa di Circe dove i suoi compagni sono stati rinchiusi.⁴⁷

L'arco come strumento di caccia e difesa venne perfezionato in Inghilterra nel 1200, esso era costituito da legno duro, superava i due metri e i dardi possedevano una

⁴⁷ Per queste riflessioni, Cfr. Valerio Casadio, *L'arciere nell'antichità greca e romana: mito, letteratura e storia*, Teramo, Evoé edizioni, 2010, pp. 5-30.

punta acuta ed erano provvisti di piume. Tale arco era in grado di inviare una freccia fino a 546 metri e gli arcieri medievali inglesi e francesi furono famosi per la loro abilità nel colpire animali non solo fermi, ma anche in fuga, durante la caccia.⁴⁸

Nell'ethos medievale feudo-cavalleresco l'arco è un'arma da caccia e uno strumento destinato agli ausiliari e subalterni ed è limitato a forme di guerra povera. Per tale motivo Tristano, come Ivano nel *Chevalier au lion*, impiega l'arco, poiché è immerso nella vita selvaggia della foresta, assumendo, così, uno stile di vita venatorio da "cacciatore nero". Differente dall'arco posseduto ed utilizzato da Tristano è l'arco di re Marco. Esso è, infatti, l'arco del sovrano, simbolo di regalità, di potere e di un'energia vitale. L'arco di Marco è emblema della sua sovranità e si noti come egli possieda tale strumento, ma a differenza di Tristano non lo utilizzi.

A tal proposito risultano fondamentali i versi 1338-1349:

<i>S'en vint un jor, après disner,</i>	<i>Accadde che un giorno, dopo la cena,</i>
<i>parlout a ses barons roi Marc</i>	<i>parlava con i suoi baroni, Marco.</i>
<i>En sa main tint d'auborc un arc.</i>	<i>In mano teneva un arco d'alburno</i>
<i>Atant i sont venu li troi</i>	<i>Intanto ecco i tre</i>
<i>a qui li nains dist le secroi.</i>	<i>Ai quali il nano aveva svelato il segreto.</i>
<i>Au roi dient priveement:</i>	<i>dicono al re prendendolo da parte</i>
<i>"Rois nos savon ton celement"</i>	<i>"Re noi conosciamo ciò che tieni celato"</i>
<i>Li Rois s'en rist et dist "Ce mal,</i>	<i>Il Re ne ride e dice: "Questo male,</i>
<i>que j'ai orelles de cheval,</i>	<i>che io ho orecchi da cavallo,</i>
<i>m'est avenu par cest devin:</i>	<i>mi è venuto per questo indovino:</i>
<i>certes, ja ert fait de lui fin!"</i>	<i>sicuro ora sarà la sua fine!</i>
<i>Traist l'espee, le chief en prent.⁴⁹</i>	<i>Tira fuori la spada, gli taglia la testa.</i>

⁴⁸ Perosino, *La caccia, cit*, Istituto geografico Novara, pp. 110-115.

⁴⁹ Bèroul, *Tristano e Isotta, cit*, Alessandria, pp.164-165.

Re Marco entra, dunque, in scena con un arco nel momento in cui è deciso ad uccidere il nano Frocin ma, alla fine, utilizza la spada. Tuttavia è importante notare come all'inizio della scena Bérout descriva l'entrata di Marco nella sala con un arco d'alburno ed infatti ciò avviene proprio perché l'arco è il simbolo della regalità del re e della sua superiorità che andrà poi ad esercitare nei confronti del nano. La sola distinzione tra spada e arco, però, non è esaustiva. Come sottolinea anche Le Goff esiste un'ulteriore sottigliezza: la presenza di un arco nobile e la presenza di un arco selvaggio. L'arco nobile è quello che Re Marco porta con sé, ma non usa nei duelli, oppure è l'arco di Ulisse che impone la propria supremazia ad Itaca attraverso di esso.

L'arco selvaggio è quello del cacciatore, di colui che lo utilizza per difesa, per protezione o per caccia e non è, dunque, l'arma del vile, come Casadio riteneva importante evidenziare, ma bensì l'arma del cacciatore e del difensore. L'arco nobile lo si trovava soprattutto in Persia, in India e tra i nomadi delle steppe eurasiatiche. Esso fu un'arma eroica per lungo tempo, ma nel V secolo a.C. la spada diventò l'arma utilizzata per le battaglie dai Germani e dai Celti. Paolo Galloni evidenzia come nelle iconografie medievali, quando viene rappresentata una lotta tra angeli e demoni, i primi utilizzano la spada mentre i secondi l'arco. Un ulteriore esempio iconografico è l'arazzo di Bayeux, in cui viene rappresentata la conquista dell'Inghilterra da parte dei Normanni, e nel quale gli arcieri presentano abiti semplici e sono a piedi mentre i guerrieri sono muniti di spade, lance e scudi e vanno a cavallo.



Fig.3 – *Arazzo di Bayeux*, monaci dell'abbazia di S. Agostino di Canterbury, su committenza di Oddone di Bayeux, anni 70-80 dell'XI secolo.

Da ciò si può capire come inizialmente l'arco nacque come uno strumento di caccia per poi divenire in seguito arma da guerra. Tuttavia la distinzione tra le due tipologie di arco, come già sottolineato, è notevole e particolarmente significativa. L'arco da caccia è un'arma leggera, caratterizzato da una portata e da una potenza limitata, tuttavia la forza di penetrazione di una freccia lanciata da un arco leggero è piuttosto consistente e necessaria per colpire la selvaggina.

L'arco utilizzato nelle battaglie, avendo un raggio d'azione più esteso, una maggiore potenza, una pesantezza di circa 50 chili e una lunghezza di quasi due metri, sarebbe stato, invece, scomodo e poco utile nella caccia.⁵⁰

Le Goff mostra come *l'arc qui ne faut* costruito da Tristano per gli animali selvatici, sia un arco particolare. L'arco di uso comune nel periodo medievale era utilizzato per lo più per cacciare animali non aggressivi, come i cervi o gli uccelli ed è per tale ragione Tristano costruirà un arco infallibile, uno strumento di caccia e di difesa adatto al cacciatore nero che Tristano è oramai divenuto nella fitta foresta del Morrois.

L'arco è, inoltre, l'arma di cui Tristano si serve per cacciare e per uccidere i felloni traditori. Interessante è, inoltre, notare come ai versi 4473-4475, Tristano invochi Dio affinché, dopo aver tanto colpito con l'arco, non sbagli il colpo contro Godoine che li sta spiando:

*Ah Deus, vrai roi, tant riche trait
ai d'arc et de seete fait:
consentez moi que cest ne falle⁵¹!*

*Ah Dio, re vero, tanti bei colpi
ho tirato d'arco e di frecce:
fa che io non sbagli questo!*

Tristano invoca Dio in virtù di una giustizia divina per rivendicare i torti subiti, uccidendo coloro che furono causa di ingiuste sofferenze alle quali pone fine grazie alla precisione del suo arco. Attraverso l'arco Tristano caccia, difende, vendica e come cacciatore e guerriero, mette in atto la sua superiorità nella foresta. Nell'atto

⁵⁰ Daniel Pratt Mannix, *L'arte della caccia, l'uomo e l'animale ad armi pari*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 73-80.

⁵¹ Bérout, *Tristano e Isotta, cit*, Alessandria, pp. 389-390.

di uccidere i felloni è come se egli avesse qualcosa in più rispetto a loro e questo poiché essi sono entrati nel suo regno e sono, così, impreparati ad affrontarlo. Tristano è il re di quel luogo e i felloni i traditori da eliminare, giustizia viene fatta nella foresta così come da Marco a corte. Egli vendica sé stesso uccidendo il nano Frocin con la spada e allo stesso modo Tristano uccide la causa delle sue sofferenze e di quelle della regina con l'arco, in tal modo Béroul fa sì che ad ogni regno corrisponda la sua spada e il suo Re.

2.2- La caccia nel Medioevo

Nucleo fondamentale di codesta trattazione è il ruolo di Tristano come arciere e cacciatore nella foresta, del suo passaggio da cavaliere di corte a cacciatore nero nel Morrois. A causa di ciò risulta fondamentale indagare il ruolo che la caccia ebbe nel periodo preso in analisi, ovvero nel periodo medievale, soffermandosi anche sugli aspetti simbolici che l'arte venatoria porta con sé in questo preciso periodo storico.

Durante il periodo medievale in Europa la caccia era una delle attività più diffuse, sia a scopo di nutrimento sia a scopo ludico. Particolarmente diffusa era la caccia al cavallo selvaggio, al cinghiale e al bisonte. Il cavallo selvaggio era solito vivere in Europa centrale e centro-orientale. Il bisonte era, invece, molto presente all'interno delle foreste dell'Europa centro-settentrionale. Il cinghiale era presente in quasi tutta l'Europa e veniva cacciato sia a piedi che a cavallo.

Un documento interessante sulla caccia nel periodo medievale è il *Livre du roy Modus et de la royne Racio* in cui è anche contenuta una classificazione della selvaggina in specie nobile (definita *Doulces*) e ignobile (definita *Puans*). Gli animali facenti parte della specie nobile erano il capriolo, il cervo, il daino, l'alce e la lepre mentre gli animali appartenenti alla categoria degli ignobili erano il cinghiale, il lupo, la volpe e il gatto selvatico. Come è stato visto, però il cinghiale era uno degli animali più cacciati nel periodo medievale e, dunque, tale distinzione non influiva sull'effettiva caccia di questi animali. Esisteva, inoltre, un altro tipo di caccia, ovvero la caccia ai volatili, la quale però era destinata essenzialmente ai contadini, poiché non particolarmente apprezzata dai nobili.⁵²

Il ruolo della caccia nel medioevo non è facilmente riassumibile poiché ricco di numerose sfaccettature e ciò lo si può notare dal fatto che essa ben presto non fu più solo una mera abitudine e necessità del tempo, ma assunse un vero e proprio significato simbolico intrinseco. Paolo Galloni esplica in modo esaustivo e significativo tale concetto affermando che *la caccia è certamente prima una pratica che un modello culturale. È stata però, e in qualche misura rimane, fonte e*

⁵² Perosino, *La caccia, cit*, Novara, p.129-135.

magazzino di modelli. Infatti la caccia si è rivelata essere una delle attività umane maggiormente in grado di rappresentare simbolicamente e di drammatizzare l'ordine sociale, i suoi conflitti, le sue contraddizioni e i suoi sistemi di solidarietà.⁵³ Egli con tale riflessione mostra la portata simbolica, il ruolo e l'importanza che l'attività venatoria assunse nel Medioevo.

Una stretta connessione, in tale periodo, è soprattutto quella esistente tra caccia e guerra. L'arte del cacciare, si collegava inevitabilmente ad un predominante istinto guerriero ed era, così, connessa all'educazione dei giovani nobili, i quali venivano istruiti a cacciare e a combattere non appena avessero raggiunto l'età necessaria per farlo. Numerosi sono i documenti che testimoniano tale consuetudine, ne sono un esempio la *Vita Karoli* in cui Eginardo narra di come Carlomagno educasse i figli adolescenti a cacciare o la *Vita Ansberti*, dove il futuro re Teodorico, giovane adolescente, viene descritto mentre caccia.

Per capire la portata del ruolo della caccia medievale, soprattutto in ambito Franco, e della sua connessione all'arte guerriera è necessaria una riflessione in termini sociali ed educativi. Ogni società, antica o moderna, primitiva o evoluta, è caratterizzata da un sistema di credenze, di valori e di ideologie che vengono trasmesse alle nuove generazioni al fine di tramandare il sapere e far sì che la società non venga dimenticata e progredisca nel tempo.

Tale fenomeno, da un punto di vista antropologico, è definito processo di inculturazione, il quale fa sì che i membri di una data società possiedano delle lenti culturali tali che gli facciano vedere, capire e vivere il mondo da una prospettiva non neutrale ma bensì frutto della cultura alla quale si appartiene.

Se si pensa ai riti di passaggio delle società sciamaniche si potrà riflettere su come tali eventi abbiano una portata culturale immensa per i soggetti che ne fanno parte e segnino il momento in cui il soggetto non è più passivo nella società, ma può entrare a farne parte in maniera attiva e partecipe, poiché vengono schiusi i segreti

⁵³ Paolo Galloni, *Il cervo e il lupo, Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza, 1993, p. VII.

culturali fino ad allora celati e il soggetto adolescente diventa membro effettivo della società che lo ha, così, inculturato.

Tale riflessione permette ora un nuovo approccio al ruolo della caccia nel periodo medievale come un fenomeno frutto dell'inculturazione del tempo. Istruire i giovani alla caccia significava istruirli alla nobile arte della guerra, al fine di creare una società aristocratica basata su una ideologia e morale bellica.

Tra il XII e XIV secolo era prediletta la caccia al cinghiale durante il periodo autunnale e invernale; tale dato non è banale o trascurabile poiché, paradossalmente, cacciare in tali periodi dell'anno era molto più pericoloso e difficile rispetto al cacciare in estate o in primavera a causa del terreno più scivoloso e delle condizioni climatiche quasi sempre sfavorevoli.

Tuttavia in inverno i cinghiali maschi sono notevolmente più aggressivi e irrequieti, essendo per loro il periodo degli amori. Se la caccia fosse stata, allora, una semplice attività a scopo nutritivo o anche ludico, sarebbe stato preferibile cacciare in estate con più agio e semplicità, ma ciò non avviene proprio in virtù del fatto che la caccia invernale permette uno scontro istruttivo quasi bellico, un'esercitazione guerriera con un avversario temibile.



Fig.4 – *Caccia al cinghiale*, dal *Livre des Chasse*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms.Fr.616, fol.94 (inizio XV secolo).

I pericoli erano, ovviamente, notevoli e non mancavano numerose vittime durante le battute di caccia, le quali dimostrano quanto la caccia fosse, durante il medioevo, simbolo e simulazione di un incontro bellico, nei quali i guerrieri affrontavano i pericoli più insidiosi. Tra le numerose vittime decedute durante incontri di caccia si possono ricordare Carlo il Fanciullo (morto nell'864) e figlio di Carlo il Calvo, Carlomagno III (morto nell'884) e Bonifacio di Canossa (morto nel 1053), così come numerosi altri sono i nomi fatti dalle cronache anglo-normanne del XII secolo.

Un altro aspetto interessante e degno di nota è la modalità con la quale avvenivano effettivamente le battute di caccia nel medioevo, evidenziando come tale schema non fosse poi così diverso dallo scontro bellico, descritto ad esempio nella letteratura. Essa, infatti, avveniva con uno scontro ravvicinato e fisico verso l'avversario, con un combattimento vero e proprio il cui obiettivo era quello di intrappolare la vittima.

Sin dall'anno 1000 In Francia tali battute di caccia nobiliare erano molto frequenti e causavano numerose lamentele da parte dei contadini a causa dei danni provocati alla selvaggina.

Tuttavia non sempre l'arte della caccia fu considerata lecita, essa infatti non fu ben accettata in tutti i periodi storici e subì numerosi cambiamenti a livello giudiziario e legislativo. Durante il periodo medievale la caccia veniva considerata come un diritto libero per tutti fino al XIII secolo in cui in Francia, Italia e Inghilterra iniziarono ad esservi una serie di riserve nei confronti dell'arte venatoria.

È un esempio di ciò, lo statuto di Parma del 1255, il quale prevedeva che la caccia fosse libera ovunque e per tutti, tranne che nei dintorni della città. Nel caso in cui tale regola non venisse rispettata, era previsto il pagamento di una multa di quaranta soldi. Inoltre, la libertà di caccia di cui parlava lo statuto era subordinata al pagamento di una licenza di caccia.

In Francia, inoltre, fino al XIV secolo la caccia era concessa nei territori liberi a tutti i proprietari terrieri, mentre era vietata ai contadini.⁵⁴

L'arte venatoria subì, dunque, una serie di cambiamenti a livello simbolico e giuridico nel periodo medievale, assumendo però, sempre un ruolo determinante e predominante nella società, fondendosi con l'ideale bellico del tempo.

Un esempio, più recente, ma notevolmente interessante di come caccia e guerra siano interconnesse arriva dal Kenya, dove negli anni settanta, durante un rito di conferma dei giovani Tharaka veniva ripetuta costantemente la frase *il cacciatore è una guerra*, portando ad una collimazione ed identificazione non più solo simbolica ma anche reale e concreta del ruolo del cacciatore con quello del guerriero.⁵⁵

⁵⁴ Perosino, *La caccia, cit*, Novara, p. 125.

⁵⁵ Galloni, *Il cervo e il lupo, cit*, Bari, pp. 3-15

2.3 La caccia con l'arco e la spada

Durante il medioevo cacciare non era un'attività univoca, uguale per tutti. Anche all'interno della stessa attività vi erano, infatti, delle differenze notevoli. Una di queste differenze era quella esistente tra la caccia dell'aristocrazia e la caccia effettuata dal popolo, in modo particolare dai contadini, ovvero dai *pauperes*. Questi ultimi erano soliti cacciare a piedi e con l'ausilio di reti. A tal proposito Paolo Galloni elabora un'interessante riflessione, evidenziando come spesso i contadini venissero descritti dai nobili nell'atto di cacciare, muniti solo di bastoni, come accade ad esempio da Marie de France, poiché l'attribuzione di tale strumento serviva essenzialmente per sottolineare il divario tra ceto umile e aristocrazia, essendo il bastone l'arma del selvaggio.⁵⁶

A una tale distinzione se ne accompagnano molte altre, tra cui le motivazioni che spingevano gli aristocratici a cacciare. I nobili disdegnavano, infatti, la caccia per motivi meramente economici, avvalorando e sostenendo, invece, la motivazione di sfida, di simulazione bellica e di distinzione sociale.

Come già enunciato, i giovani nobili preferivano cacciare in periodi dell'anno più ardui dal punto di vista climatico e sfruttavano il combattimento corpo a corpo per mettersi alla prova dal punto di vista fisico. I contadini, al contrario, cacciavano per lo più piccola selvaggina a scopi alimentari, senza dare grande importanza al periodo dell'anno o a intrinseci scopi guerreschi.

A differenza, però, di quanto spesso riportato dai nobili del tempo, i contadini non cacciavano solo con l'ausilio di un bastone, ma utilizzavano frecce, lance e pugnali, ma al contrario dei nobili non andavano a cavallo e non utilizzavano la spada. Quest'ultima riflessione è molto significativa, poiché la spada ha alle spalle la nobile storia dell'arma prediletta per il combattimento. In latino il termine *sphata* indicava in origine *quel largo e piatto strumento usato dai tessitori per battere e infittire i loro tessuti*⁵⁷ per poi passare ad indicare un'appuntita lama di acciaio utilizzata nei combattimenti e provvista di manico.

⁵⁶ Galloni, *Il cervo e il lupo*, cit, Bari, p. 10.

⁵⁷ Santi-Mazzini, *La macchina da guerra*, cit, Milano, p. 86.

La distinzione esistente tra spada e sciabola, infatti, è proprio quella tra la curva della lama prevista dalla sciabola, mentre la lama della spada è diritta. La spada era dunque l'arma dei nobili, quella del combattimento e dello scontro diretto.

Nel basso medioevo venne sempre più utilizzato l'arco come strumento di caccia, ma questo non impedì l'uso della spada che, al contrario, mantenne sempre il suo ruolo fondamentale. Per tali motivi, si può capire perché, tuttavia, la spada non venisse utilizzata dal ceto dei contadini, ma bensì solo dagli aristocratici.

Nel periodo alto medievale numerosi nobili franchi venivano seppelliti con le loro armi e questo è indizio di quanto le armi rivestissero nella società in questione una grande portata e un grande significato simbolico. Tra i corredi di armi ritrovati vi erano soprattutto spade, lance e asce e punte di frecce, le quali testimoniavano l'utilizzo dell'arco.

Quest'ultimo ebbe una storia diversificata rispetto alla spada. Come già detto, esso ebbe notevole fortuna nel periodo basso medievale nell'uso della caccia, ma il suo impiego dovette subire numerose vicissitudini. Esso ebbe per lungo tempo una posizione secondaria seppur vantasse di una ricca tradizione. In india l'arco era l'arma degli eroi, così come tra le popolazioni turco-mongole esso rappresentava l'arma del perfetto guerriero. L'iniziale poca fortuna dell'arco lo si doveva soprattutto all'influsso di un'altra civiltà, ovvero quella germanica. Secondo tale popolo, infatti, era poco valoroso e onorevole un combattimento con l'arco, in quanto prevedeva distanza e non uno scontro diretto con l'avversario, segno, invece, di eroismo e virtù.

Per tale motivo, però, esso venne sempre più utilizzato per cacciare, acquisendo sempre più fortuna come strumento di caccia piuttosto che di combattimento. Per il medioevo europeo la spada era il simbolo dell'investitura feudale e del mondo della corte mentre l'arco divenne sempre più il simbolo della caccia e del cacciatore.

2.4 Tristano e Ivano: cacciatori e arcieri nella foresta

Yvain, le Chevalier du Lion è uno dei cinque romanzi di Chrétien de Troyes giunti fino a noi. Tale opera è stata a lungo messa in relazione ad un altro romanzo di Chrétien, ovvero *Erec et Enide*, per i temi trattati e le relative corrispondenze e differenze. Centro focale dei due romanzi è il rapporto esistente tra amore e cavalleria, seppur in una dimensione diversa l'uno dall'altro. L'*Yvain* non è, infatti, solo un romanzo d'amore coniugale, poiché è differente l'amore che lega Ivano e Laudine da quello che lega Erec ed Enide. Questi ultimi sono caratterizzati entrambi da un amore puro, veritiero e sono parimenti nobili d'animo e cortesi. La complicità della loro coppia aumenterà in seguito alle prove che affronteranno insieme in un itinerario di iniziazione e redenzione. Il loro è un amore paritario e non subordinato, mentre è diverso il sentimento che lega Laudine e Ivano. Innanzitutto quest'ultimo è l'uccisore del marito di Laudine, la quale accetta di sposarlo più per voler salvaguardare il proprio feudo che per un vero amore, ponendo l'accento sulla volubilità femminile, di cui già Petronio aveva parlato nel celebre episodio della matrona di Efeso ed inoltre Ivano non compie una serie di avventure in virtù dell'amore che prova per la sposa attraverso un percorso di redenzione e purificazione, ma è colui che, invece, dimentica del patto fatto con la consorte e nel momento in cui viene ripudiato, impazzisce. Ed è qui il fulcro centrale della vicenda narrata da Chrétien, poiché l'amore e la cavalleria devono trovare il giusto spazio a livello sociale. Nel momento in cui uno dei due elementi viene meno e l'altro diviene preponderante, non resta più spazio al cavaliere nella società e finisce per impazzire. Quando Ivano guarirà il suo percorso di redenzione sarà completo e il suo ruolo nella società ristabilito. La follia è, così, il simbolo dell'esclusione sociale e dell'emarginazione a cui sono costretti. In questo senso Tristano e Ivano sono simili e dissimili allo stesso tempo. Entrambi i cavalieri si trovano, ad un certo punto, nella foresta. Tristano è succube d'amore, un *fole amor*, che non gli permette di vivere nella società di cui dovrebbe far parte, poiché a sua volta essa non gli consentirebbe di vivere fino in fondo e pienamente questo amore. In Ivano, invece, non è l'amore ad essere preponderante nel rapporto amore-cavalleria, ma il suo ruolo di cavaliere. Come Tristano, seppur per diversi motivi, la marginalità dalla società lo porta nella foresta, in cui impazzisce tornando ad uno stato animale

dell'esistenza e solo grazie all'intervento di una dama si salverà. Anche il centro dell'*Yvain* è, dunque, selvaggio, essendo occupato dal soggiorno del protagonista nel bosco, simbolo di marginalità e di confine. Fino all'XI secolo circa era proprio questa la connotazione che assumeva la foresta medievale. Il bosco si distingueva, infatti, in un bosco *familiare* e in un bosco *ostile*. Quest'ultimo era il bosco di coloro che per varie motivazioni erano costretti a fuggire dalla società, ed era dunque il luogo di banditi, eremiti, ladri e briganti. La valenza simbolica della foresta in quanto luogo misterioso, avverso, mistico lo si ebbe dal XII secolo in poi. La foresta dell'*Yvain* è, in questo senso, una foresta iniziatica, familiare e ostile allo stesso tempo. Essa è il luogo che si trova al confine tra la civiltà e l'inciviltà, allo stesso modo della maggiore attività che avviene al suo interno, ovvero la caccia. Ma è proprio in virtù di questa sua ambiguità di fondo che la foresta diviene il luogo in cui Ivano sperimenta il limite tra coscienza e incoscienza, tra follia e realtà. *In questa foresta Yvain non sarà più un cavaliere, ma un cacciatore predatore, egli si è spogliato di entrambi gli abiti, quello del corpo e quello dello spirito, il vestito e la memoria. È nudo, ha dimenticato tutto.*⁵⁸ La follia di Ivano ha inizio nel momento in cui egli si spoglia delle sue vesti e si rifugia nel bosco. Interessante è notare come il primo gesto che Ivano compie, dopo essersi spogliato, è prendere arco e frecce da un ragazzo.

Yvains s'en va jusqu'au garçon

Cui il voloit tolir l'arçon

Et les saietes qu'il tenoit;

Por qant mes li sovenoit

De rien que onques eüst feite.

Les bestes par le bois agueite,

Si les ocit; et se manjue

*La venison trestote crue.*⁵⁹

Ivain si avvicinò al ragazzo

per prendergli l'arco

e le frecce che aveva;

tuttavia non ricordava

nulla di quanto avesse fatto.

Faceva la posta alle bestie nel bosco

le uccideva e divorava

La selvaggina tutta cruda.

⁵⁸ Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, cit, Roma, pp. 108-109.

⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di Francesca Gambino, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2011, p. 271, vv. 2820-2828.

Egli si spoglia, dunque, metaforicamente del suo ruolo di cavaliere e assume un altro ruolo: diviene un selvaggio e un cacciatore, come si nota dal gesto di cibarsi di carne cruda, segno chiave del suo nuovo status di predatore e di cacciatore. Ivano rimane connesso alla civiltà solo grazie al ruolo di un eremita, figura sia di contrapposizione che di simbiosi con l'uomo selvaggio poiché è colui che come il cacciatore-predatore vive nella foresta e ha uno stretto legame con essa, ma allo stesso tempo, seppur lontano dalla civiltà, non è selvaggio ed è proprio l'eremita, infatti, a cuocere la carne di Ivano che prima mangiava cruda.⁶⁰

Questo rapporto, esistente nell'*Yvain* tra cacciatore ed eremita è molto interessante e nella riflessione filosofica medioevale assumeva un ruolo rilevante. L'eremita e il cacciatore, infatti, venivano visti come i due poli della stessa natura umana, l'aspetto sacro, devoto e quello selvaggio e istintuale presente nell'uomo.

A tal proposito è interessante la leggenda di Sant'Albano in cui viene narrato di un re che andò a caccia con sua figlia nella foresta, la quale si cimentò nell'inseguimento di un cervo. Tuttavia con l'arrivo del buio notturno si perse nel bosco e giunse alla capanna di un eremita. Quest'ultimo aveva sempre vissuto la sua vita in meditazione, rifiutando la lussuria e le cose mondane. Alla vista della fanciulla, egli venne però ben presto tentato e nonostante la non volontà della fanciulla, ebbe un rapporto carnale con lei e per paura di venire poi scoperto, la uccise, seppellendo lei e il cavallo nel bosco. Tuttavia il senso di colpa pervase l'animo dell'eremita, il quale si impose una serie di penitenze e confessò al re la sua colpa. Egli dissotterrò la figlia e le preghiere dell'eremita la riportarono in vita. Questa storia è interessante perché si nota come avvenga nella figura dell'eremita una sorta di fusione tra l'uomo sacro e l'uomo selvaggio, entrambi ospiti della foresta la quale è capace di far emergere le caratteristiche di chi vi entra e di chi vi soggiorna. In questo caso la duplice natura umana è stata metaforicamente rappresentata in un'unica figura, quella dell'eremita-selvatico.⁶¹

Tornando al percorso compiuto da Ivano e Tristano esso è sovrapponibile poiché entrambi hanno varcato il confine dell'equilibrio esistente tra cuore e cavalleria

⁶⁰ Andreolli, Montanari, *Il bosco nel medioevo*, cit, Bologna, p. 88.

⁶¹ *Ibidem*.

provocando in tal modo disordine sociale e la necessità di ritrovare un equilibrio nuovo e più stabile. Tuttavia questo disordine è in un qualche modo necessario in entrambe le storie, così come ad entrambi gli eroi è necessario entrare nella foresta ed uscirne. La vicenda non è poi così differente rispetto a quella vissuta da Rinaldo nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, in cui il cavaliere valoroso dimentica i suoi doveri di cavaliere poiché succube di un amore fatale e artificiale, quello impostogli dalla maga Armida.

Nell'articolo *Béroul e il suo Tristan* Valeria Bertolucci Pizzorusso afferma che *la storia d'amore degli amanti diventa soprattutto un caso socio-politico e i suoi oscuri retroscena devono essere illuminati in tutta la loro grottesca tragicità. Ciò che all'autore sembra premere è la dimostrazione di una giustizia insita nella necessaria menzogna dei due amanti, quale unica arma di difesa.*⁶²

Béroul avrebbe, dunque, mostrato la necessità dei due amanti di comportarsi in un determinato modo poiché costretti a difendersi a causa dei sistemi vigenti nella corte di Re Marco, e quindi, nella corte in senso più ampio. L'episodio del Morrois diventa, così, uno spartiacque in cui i due protagonisti perdono il loro ruolo sociale fino ad allora definito e attraverso un percorso "iniziatico" rinascono, escono dalla bufera della passione più consapevoli e perspicaci, ora nuovamente in grado di inserirsi nella società da cui si erano esclusi. Come sottolinea sempre Valeria Pizzorusso, Béroul ha accentuato solo alcuni tratti che rivestivano la mitica figura di Tristano, egli ha eliminato il ruolo del musico, mentre ha accentuato il suo aspetto puramente mirato all'azione, il suo ruolo di guerriero, in quanto unico difensore del regno, di abilissimo cacciatore e addestratore del cane Husdent.

Anche Ivano, come Tristano, deve "rinascere" e Chrétien de Troyes descrive questa risurrezione immergendo l'eroe nel fitto della foresta. Ivano, così, si spoglia delle sue vesti e ritorna ad uno stato primitivo sia a livello sociale che a livello umano. Nel momento in cui riprende le sue facoltà, in seguito all'intervento di una dama,

⁶² Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Béroul e il suo Tristan*, in *Le Roman de Tristan, le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona 14-15 maggio 2001, a cura di Rosanna Brusegan, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 214.

Ivano non riesce a stare in piedi e a camminare, il suo stato si rivela come quello di un bambino che apprende le principali funzioni umane.

Anche qui la foresta segna un momento decisivo in cui l'eroe acquista un nuovo ruolo con il quale mettersi alla prova, divenendo arciere di sé stesso, non più cavaliere ma cacciatore e l'entrare ed uscire dalla foresta diviene, così, la condizione necessaria per il ristabilirsi di un equilibrio perduto. La foresta segna un rito di passaggio necessario per l'eroe e ciò lo si capisce anche da un altro romanzo di Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*. Perceval non torna ad uno stato selvaggio e primitivo dell'esistenza, ma tuttavia compie una serie di peregrinazioni e prove nella foresta necessari al compimento del suo viaggio. Egli si addentra nel fitto del bosco e affronta avventure che gli permetteranno di trovare risposte e raggiungere la verità. Interessante è notare come nella letteratura francese sia quasi sempre il cavaliere ad entrare da solo o al massimo con l'amata, come nel caso di Tristano, nella foresta per poi ritrovarsi a cacciare e ad affrontare una serie di prove o avventure. In verità nella realtà non ci si addentrava quasi mai nella foresta da soli e la caccia non avveniva in solitudine, ma bensì in gruppo, seppur lo scontro si svolgesse di solito corpo a corpo, cavaliere contro la preda. Perché, invece, nella letteratura il cavaliere è solito cacciare e avventurarsi da solo nella foresta? La risposta è che essa sembra rappresentare un luogo mistico in cui il cavaliere è inerme e solo di fronte alla natura poiché egli compie un rito di passaggio che lo porterà poi ad acquisire nuove verità, nuove realtà e consapevolezze, proprio come avviene nei riti di iniziazione e di passaggio. La foresta è un luogo iniziatico e allo stesso modo la caccia, che come la definisce Paolo Galloni è *fulcro di un immaginario iniziatico*.⁶³

⁶³ Galloni, *Il cervo e il lupo, cit*, Bari, p. 29.

Capitolo 3- La foresta come rito di passaggio

3.1 Il caso del *Lancelot* e il cavaliere sciamano

Nella letteratura la foresta ha assunto vasti significati. Essa è stata il simbolo della confusione mentale, del caos, dell'inquietudine, della passione segreta e del misticismo. Ma essa ha rappresentato anche il luogo della perdizione e del ritrovamento, della morte e della rinascita di sé stessi, andando ad assumere un significato surreale ed iniziatico. In molte opere della letteratura francese nel momento cruciale della vicenda svoltasi all'interno della foresta, il protagonista viene lasciato da solo e la solitudine diventa elemento essenziale per fa sì che il soggetto entri in un'atmosfera mistica, come tesa tra sogno e realtà. Nei racconti melusiniani, spesso, il protagonista è lasciato solo poiché perde i compagni di avventura o di caccia o semplicemente si smarrisce. In tal modo inizia la sua avventura, incontrando quella che diverrà la sua sposa ultraterrena. Anche il *Mabinogion* si rivela essere un punto di riferimento interessante. Esso è costituito da una serie di manoscritti gallesi databili tra il 1110 e il 1150 circa e suddiviso in quattro sottocategorie: il Mabinogi di Pwill, il Mabinogi di Branwen, il Mabinogi di Manawydan e il Mabinogi di Math fab Mathonwy. Nel Mabinogi di Pwill, il protagonista si trova impegnato in una battuta di caccia, ma improvvisamente perde i compagni. Ritrovatosi solo incontra un cavaliere, il quale gli dirà poi di essere il re dell'oltretomba, permettendo a Pwill di iniziare un'avventura oltremondana.⁶⁴

Quest'ultimo punto offre uno spunto di riflessione significativo sull'interpretazione della solitudine. Essa, com'è stato sottolineato, è importante se non necessaria all'eroe al fine di iniziare la sua avventura che spesso coincide con l'incontro con un essere soprannaturale o un mondo oltremondano. Egli è come se attraversasse una sorta di passaggio, così come lo attraversa il neofita che, lasciato solo nella natura, aspetta un segno che lo metta in relazione con l'aldilà e gli comunichi di essere stato scelto. Presso gli sciamani dell'America del nord il futuro sciamano si

⁶⁴ *Ibidem.*

isola dalla realtà sociale che lo circonda al fine di ricevere un segno, infliggendosi anche delle torture a tal scopo.⁶⁵

Nel momento, dunque, in cui lo sciamano ottiene la visione o il segno sperato entra in un'altra realtà, assumendo una sorta di aria trasognante, entrando in contatto con l'oltremondo. Trasognante è l'espressione che, spesso, assume il cavaliere quando si trova nel bosco, isolandosi dalla realtà che lo circonda. Un esempio significativo è un episodio tratto dal *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, romanzo di Chrétien de Troyes, in cui il protagonista alla ricerca della regina Ginevra trova in un sentiero un pettine con ancora dei capelli biondi, la cui dama in viaggio con il cavaliere identificherà essere appartenuti alla regina Ginevra.

La fontaine est enmi uns prez,

Et s'avoit un perron delez.

Sor le perron qui erti qui

Avoit obliié ne sai qui

Un peigne d'ivoire doré.⁶⁶

La sorgente era in mezzo a un prato,

e aveva un pietrone di lato.

Sopra il pietrone ch'era lì

lasciato aveva non so chi

un pettine d'avorio e d'oro

Il cavaliere è come se venisse catapultato in un'altra realtà, lontana e magica. Ancora prima di ritrovare il pettine di Ginevra, Chrétien descrive l'atteggiamento del protagonista, il quale è avvezzo a parlare poco e pensare tanto, egli si isola da ciò che lo circonda ed è poi inevitabilmente attratto verso il pettine e in questo episodio come in molti altri del romanzo si trova come in una sorta di trans sciamanica in cui è l'amore per la regina a guidare il cavaliere.

⁶⁵ Mircea Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni mediterranee, 1995, p. 130.

⁶⁶ Chrétien de Troyes- Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 113, vv. 1355-1359.

*Et cele dit: « Par ma foi, sire,
De la fame le roi Artu »
Quant vil l'ot, n'a tant de vertu
Que tot nel coveigne ploier;
par force l'estut apoier
devant a l'arçon de la sele.⁶⁷*

*«In fede mia-dice lei-sire,
della moglie di re Artù».
Quando l'ode, non ha virtù
che lo salvi dal vacillare;
per forza si deve appoggiare
sopra l'arcione della sella.*

Lancillotto supera, mosso da tale impeto superiore, una serie di prove in una sorta di rito iniziatico per poi raggiungere la sua meta, ovvero ritrovare, e così salvare, la regina. Quest'ultima è stata, infatti, rapita da un ignoto cavaliere, con il quale sparisce nella foresta. Galvano parte alla ricerca della regina, ma incontra un altro cavaliere impegnato nella sua stessa missione. Il nome del cavaliere, che si scoprirà essere poi Lancillotto viene detto solo al verso 3668⁶⁸ ed è pronunciato dalla Regina stessa, la quale così lo identifica ai lettori. Fino a quel momento il protagonista del romanzo è identificato come *il cavaliere* o *il cavaliere della carretta*. Quest'ultimo nome è dovuto ad un episodio di notevole importanza, Lancillotto, infatti, a causa della morte del suo cavallo rimane appiedato nella foresta. Egli incontra Galvano che gli fornisce un altro cavallo, ma ben presto il cavaliere rimane di nuovo senza destriero. Lancillotto giunge, così, davanti ad una carretta, dove salivano i condannati a pubblica umiliazione. Essa è guidata da un nano, il quale pretende che il cavaliere salga sulla carretta per fornirgli delle informazioni sulla regina. Il cavaliere è combattuto tra amore e ragione, ma alla fine sceglie di disonorarsi pur di trovare la Regina. In questo passaggio sta la grandezza dell'eroe. Egli disonora sé stesso per amore e, a differenza di Galvano, Lancillotto è il cavaliere eletto, è stato scelto per compiere questo viaggio come il futuro sciamano viene scelto attraverso la visione. Egli è prescelto, l'episodio della carretta lo testimonia e lo spirito d'amore lo guida.

⁶⁷ *Ivi*, p. 117, vv. 1430-1435.

⁶⁸ Edizione di riferimento: *Il cavaliere della carretta*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2004.

Lancillotto è come spinto da una forza superiore e trascendente che lo indirizza e lo conduce sulla strada corretta da seguire. Tale atteggiamento dell'eroe non può non ricordare ciò che avviene ai futuri sciamani durante la ricerca della visione. Con tale termine si intende la ricerca, attraverso un sogno, un periodo di malattia o una sorta di trans, di un incontro con uno spirito, il quale farà comprendere al soggetto di essere stato scelto per divenire sciamano e poter accedere, così, al mondo degli spiriti e dell'aldilà. Inoltre gli sciamani ottengono spesso l'ausilio di uno spirito protettore, che talvolta è rappresentato sotto forma di sposa o sposo celeste, il quale guiderà lo sciamano e lo proteggerà. Tale spirito guida ricorda la figura di Ginevra, che guida l'eroe e con la forza che gli infonde gli permette di superare ostacoli altrimenti impossibili.

Presso la popolazione dei Goldi, si distingue lo spirito protettore (*àyami*) dallo spirito ausiliare (*sywén*). Questi ultimi sono in una situazione di subordinazione rispetto agli sciamani, mentre il rapporto esistente tra l'*àyami* e lo sciamano è un rapporto emotivo e sessuale. Uno sciamano Golde afferma che *quando l'àyami è in me, è essa che parla a mezzo della mia bocca e che dirige tutto. E perfino quando mangio i sukdu e bevo sangue di maiale non sono io che mangio e bevo ma soltanto la mia àyami.*⁶⁹

L'eroe è, quindi, colui che deve dare prova di sé, delle sue capacità e qualità singolari, superando sfide e ostacoli che spesso si verificano nella foresta. Essa, infatti, mette alla prova il cavaliere, lo spinge oltre le sue possibilità e i suoi limiti. Una delle prove più difficili per Lancillotto riguarda il ponte della spada. Una damigella, infatti, informa i due cavalieri che Meleagant è il rapitore della regina e per raggiungerlo bisogna passare attraverso il ponte sott'acqua o attraverso il ponte della spada. Lancillotto a differenza di Galvano sceglie il ponte della spada, più pericoloso e difficile da affrontare del primo.

⁶⁹ Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, cit, Roma, p.95.



Fig.5 – *Lancillotto attraversa il ponte della spada*, Miniatura di un manoscritto del 1475 circa, realizzato per Jacques d'Armagnac..

Anche questo è un episodio fondamentale ai fini della nostra trattazione, poiché esso porta alla luce, ancora una volta, la predestinazione del cavaliere. Egli sceglie il passaggio più arduo proprio in virtù del fatto che il superamento di questa prova segnerà una svolta, esso è un momento di passaggio dell'eroe, alla fine del quale sarà elevato ad un nuovo stato di consapevolezza e virtù, in un trinomio di amore, morte e rinascita. Mircea Eliade scrive a tal proposito che: *Le leggende medievali riferiscono di un 'ponte nascosto sotto le acque' e di un ponte-sciabola sul quale l'eroe (Lancillotto) deve passare con mani e piedi nudi. Questo ponte è 'tagliante più di una falce' e il passaggio avviene 'con sofferenza ed agonia'. Il carattere iniziatico della traversata del ponte-sciabola è confermato da un ulteriore punto: Lancillotto scorge sull'altra riva due leoni" ma una volta giunto non trova più che una lucertola. Il 'pericolo' scompare per il fatto che la prova iniziatica è stata superata.*⁷⁰ Lancillotto attraversa il ponte a mani e piedi nudi, eppure sembra non sentire male. Le ferite che subisce sono placate dallo spirito d'amore che lo guida.

*Bien s'iert sor l'espee tenuz
 Qui plus estoit tranchanz que fauz,
 As mains nues et si deschauz
 Que il ne s'est lessiez an pié
 Souler, ne chauce, n'avanpié.
 De ce gueres ne s'esmaioit*

*Bene alla spada si terrà
 che più d'una falce è tagliante
 a mani nude e ai piedi niente,
 perché non si è lasciato ai piedi
 Scarpe né calze né avampiedi.
 Ma niente affatto si turbava*

⁷⁰ Ivi, p. 514.

<i>S'es mains et es piez se plaioit;</i>	<i>se mani e piedi si piagava</i>
<i>Mialz se voloit il mahaignier</i>	<i>preferiva molto storpiarsi</i>
<i>Que cheoir del pont et baignier</i>	<i>che andar giù dal ponte e bagnarsi</i>
<i>An l'eve don jam es n'issist.</i>	<i>senza scampo alcuno nelle acque</i>
<i>A gran dolor, si con li sist,</i>	<i>Con gran pena, come gli piacque,</i>
<i>S'an passe outre et a grant destrece;</i>	<i>e con gran dolore oltre passa;</i>
<i>Mains et genolz et piez se blece,</i>	<i>mani e ginocchia e piedi squassa,</i>
<i>Mes tot le rasoage et sainne</i>	<i>ma lo risana e lo conforta</i>
<i>Amors qui le conduist et mainne,</i>	<i>Amore che lo guida e lo porta</i>
<i>Si li estoit a sofrir dolz.⁷¹</i>	<i>e soffrire dolce gli pare.</i>

Queste ferite ricordano quelle che il futuro sciamano, sottoposto ad iniziazione, si infligge ricercando un contatto con gli spiriti, provocandosi mutilazioni dolorose. Il neofita è sottoposto, infatti, nella ricerca della visione estatica che confermerà il suo ruolo sociale di sciamano, ad una triade tipica di passione-morte-resurrezione. Egli deve soffrire, sia fisicamente che psicologicamente, isolandosi dalla comunità, deve simbolicamente morire per poi rinascere e questo avviene attraverso degli stati di trans dovuti alle sofferenze o alla malattia in cui il neofita sogna di morire sbranato, per poi risorgere da questo stato ad uno nuovo, di consapevolezza del suo ruolo sociale finalmente definito, avendo ora accesso ai segreti oltremondani. Galvano sceglie il ponte sott'acqua proprio in virtù del fatto che non è lui l'eletto, il prescelto per la missione e allo stesso modo è per tale motivo che non riesce a mettere da parte l'orgoglio personale e salire sulla carretta. Egli è un cavaliere esperto, ma comune e ordinario, non è vocato ad entrare in contatto con un mondo superiore. Se Lancillotto si toglie calze e scarpe, Galvano indossa, invece, *calze di ferro, per il sudore arrugginite*⁷².

Quest'ultimo, a differenza di Lancillotto, viene descritto sempre in maniera razionale, non lo si trova mai in una situazione di sonno-veglia accompagnato da una mistica visione. Proprio questo invece è ciò che accade a Lancillotto-sciamano,

⁷¹ *Il cavaliere della carretta*, p. 205, vv. 3108-3123.

⁷² Chrétien de Troyes- Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta*, p. 311, Vv 5128-5130.

che cavalca in uno stato onirico il suo cavallo e improvvisamente si perde nella visione estatica della regina Ginevra.

*Li chevaliers de la fenestre
Conut que c'estoit la reïne;
De l'esgarder onques ne fine
Molt antentis, et molt li plot,
Au plus longuemant que il pot.
Et quant plus ne la pot veoir,
Si se vost jus lessier cheoir
Et trebuchier a val son cors;
Et ja estoit demis defors,
Quant mes sire Gauvains le vit;
Sel trait arrieres⁷³*

*Il cavaliere alla finestra
la regina in lei ravvisò
di contemplarla non cessò
tutto assorto e con gran piacere,
per quanto la poté vedere.
E quando non la vide più,
fu sul punto di cader giù
e precipitare di là;
ed era fuori a mezzo già,
quando Galvano se ne accorse
e a trascinarlo indietro corse*

Galvano non scorge l'immagine della regina, ma soccorre Lancillotto che rispetto a lui sembra sempre essere più debole, fragile, in una condizione di perenne instabilità. Egli non ha bisogno di ritrovare sé stesso, cosa che invece è necessaria a Lancillotto, il quale ritrovando la regina recupera una parte di sé che l'ha eletto a vocato alla missione.

Un rovesciamento interessante di questa prospettiva sulla figura di Lancillotto-sciamano può essere condotto sulla base di un'altra storia mitica, ovvero quella della ricerca del sacro Graal. Chrétien de Troyes, intorno al 1180, scrive l'opera che collocherà per la prima volta la figura di Perceval all'interno del mondo arturiano, ovvero *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal*. La vicenda di questo selvaggio e puro cavaliere influenzerà moltissimo l'occidente medievale e numerose furono, infatti, le riprese della vicenda introdotta da Chrétien, tra cui *Il Parzival*, di Wolfram von Eschenbach, scritto circa verso il 1208.

È stato mostrato, nel corso della trattazione, come Lancillotto, alla ricerca della regina Ginevra, sia il cavaliere eletto e lo sciamano prescelto al fine di ritrovare la sua amata. Egli ha visioni estatiche, rinuncia all'onore per la regina, attraversa

⁷³ *Ivi*, p. 68, vv. 562-572.

mutilandosi il ponte della spada. Moltissimi sono gli elementi che rendono Lancillotto uno sciamano vero e concreto, egli è guidato da una forza superiore, da uno spirito guida che lo ha eletto, a differenza di Galvano e alla fine riesce nella sua impresa.

Lancillotto rimane, invece uno sciamano *potenziale* in quella che è la ricerca del sacro Graal. Solo Perceval, di spirito puro, riuscirà nell'impresa, mentre la figura di Lancillotto è impura e inadatta al suo raggiungimento, in quanto costantemente immerso nel pensiero carnale d'amore per Ginevra. Perceval diventa uno sciamano compiendo un percorso di espiazione e di purificazione, attraverso la metafora del viaggio. Egli è un selvaggio, orfano di padre, è stato cresciuto e accudito dalla madre nella foresta. Perceval non conosce le regole della cavalleria, è semplice, selvatico, quasi folle. Tale epiteto è particolarmente adatto per lui, in quanto collima con l'idea del perfetto sciamano. Essi, infatti, venivano spesso riconosciuti in quanto stravaganti, privi di logica nelle loro azioni e nei loro comportamenti, poiché eletti a conoscere un mondo superiore ed estraneo alle persone comuni.⁷⁴

⁷⁴ Tom Cowan, *Il fuoco nella testa: Uno studio sullo sciamanismo celtico*, a cura di C. Fiorentini, Latina, Crisalide editore, 2006, pp. 50-65

3.2 La foresta, l'iniziazione e le fate

Nei secoli XII-XIII, in Francia, il panorama letterario popolare o folclorico, o come meglio lo definisce Jacques Le Goff, *lo strato profondo di cultura tradizionale soggiacente in ogni società storica*⁷⁵ è intriso di aspetti legati all'ambito del meraviglioso, del sovraumano e del soprannaturale. Il meraviglioso nel Medioevo pone la sua attenzione su tre aspetti in particolare ed esso si riferisce, infatti, ad un soprannaturale cristiano (relativo, quindi, all'ambito del miracoloso), ad un soprannaturale magico e ad un soprannaturale meraviglioso, di sfera e di tradizione slegate dal cristianesimo, in cui le fate hanno un ruolo predominante. Esse sono legate all'idea del *mirabilis*, la loro apparizione in genere avviene nel profondo della foresta, luogo che esse abitano e in cui il meraviglioso si manifesta.

Tali creature non si presentano nel panorama letterario medievale in modo univoco. Esse presentano caratteristiche, spesso, differenti e talvolta opposte. Nel *Roman de Thèbes*, vi sono tre dame, le quali donano a Tideo una spada magica e vengono definite come *fate*. Allo stesso modo però sono definite fate anche delle fanciulle, figlie del re di Adrasto, poiché dotate di estrema bellezza. Particolarmente importante e degno di nota è il *Lai di Guingamor*, in cui il protagonista, da cui il lai prende il nome e nipote del re di Bretagna, non corrisponde e quindi respinge l'amore provato per lui dalla regina. Quest'ultima, ferita nell'orgoglio, decide di vendicarsi di Guingamor e indice la caccia al cinghiale bianco.⁷⁶

Tale sfida, esemplificata come si vede in una caccia all'interno della foresta, rappresenta per il protagonista una prova ed una sorta di rito di passaggio che lo porterà poi ad incontrare una donna magica, che sembra essere una fata ma non viene mai definita in quanto tale, la quale lo farà entrare in contatto con il suo regno.

Harf-Lancner definisce la sfida che Guingamor deve affrontare come una *prova d'elezione*⁷⁷, sottolineando il ruolo specifico dell'eroe e il carattere iniziatico della sua predestinazione. L'eroe, infatti, affronta la sfida da solo e questo accade per

⁷⁵ Jacques Le Goff, *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, p.198.

⁷⁶ Cesare Segre, *Lanval, Graelent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 756-770.

⁷⁷ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, La nascita delle fate nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, p.287.

sottolineare il notevole valore della prova a cui il cavaliere va incontro e in cui deve dimostrare la sua bravura e la sua virtù, ma la solitudine è anche emblema dell'elezione del cavaliere. Egli, a differenza degli altri, è prescelto per affrontare una tale sfida, ed è per questo che è lasciato solo. Nel momento in cui sopraggiunge la solitudine dell'eroe sopraggiunge anche il suo essere pronto per affrontare il passaggio che lo porterà poi ad entrare in un altro mondo, in un'altra realtà per cui solo lui è pronto, in quanto è eletto. Per raggiungere questa nuova realtà l'eroe deve avventurarsi nel profondo regno selvaggio della foresta. Nel *lai di Guingamor*, anche il cane dell'eroe assume un ruolo importante. Esso è un altro inviato dall'altro mondo che guida il cavaliere presso la fata. Prima di Guingamor, infatti, altri dieci cavalieri avevano provato a compiere l'impresa di cacciare il cinghiale bianco e riportare la sua testa a corte, ma avevano fallito in quanto non avevano il cane a guidarli e condurli all'inseguimento dell'animale bianco. La fata che il cavaliere incontra grazie ai due mandanti dall'altro mondo, il cane e il cinghiale, permettono a Guingamor di vincere la sfida, come dimostrano le parole che la fata pronuncia nei confronti dell'eroe:

Amico, tutti quelli che son sul monte

Non potranno oggi trovarli

Per tanto che possano penare

Se non avranno il mio aiuto.

Lasciate stare la vostra follia,

Venite con me a questa condizione

E vi prometto che lealmente

Vi renderò il cinghiale rapito

E il bracco vi consegnerò

E lo potrete portare nel vostro paese

Fra tre giorni; ve lo garantisco.⁷⁸

⁷⁸ *Ivi*, p. 290

Oltre alla caccia al cinghiale è di notevole importanza anche l'inseguimento del cervo bianco da parte dell'eroe nella foresta. Esso è un elemento fondamentale poiché l'incontro con una di queste creature segna un momento di svolta per l'eroe. A tal proposito, secondo Jean Frappier *l'animale bianco cacciato nella foresta avventurosa dall'eroe o dal cavaliere è un'esca inviata dalla fata per attirare nell'Altro mondo la persona da cui desidera essere amata*.⁷⁹ Egli, dapprima, si avventura nella foresta, luogo reale e concreto, in cui presto però irrompe il meraviglioso.

La foresta rivela, così, tutto il suo simbolismo e da luogo reale diviene luogo magico, di cui il cervo bianco è una rappresentazione. L'eroe è inevitabilmente attratto da questo animale fantastico e per questo lo insegue ritrovandosi ben presto in un altro mondo, mistico e soprannaturale. Il cavaliere entra, così, a contatto con un mondo magico, di cui non conosceva l'esistenza. Egli è catapultato in un'altra realtà e ne scopre i segreti.

L'elemento di simbolica iniziazione di questo avvenimento appare evidente, il cavaliere sciamano, infatti, compie simbolicamente un rito di passaggio, entra in contatto con degli spiriti superiori per conoscere una realtà oltremondana, il cervo infatti condurrà l'eroe da una fata. Anche in numerosi *lais* l'eroe, cacciando nella foresta, si imbatte improvvisamente in una creatura ferica che si rivelerà essere poi l'inviato di una fata. Talvolta l'eroe desidera e cerca di cacciare proprio il cervo stesso, che non nasconde il suo carattere soprannaturale.

Bisogna inoltre tenere conto che le fate presenti nei racconti meravigliosi possono essere di due tipi: le fate madrine e le fate-amanti. Le prime fanno parte di un ramo cospicuo dei racconti di fate, riunendo in sé gli episodi in cui alla nascita di un bambino, le fate madrine vengono accolte con un banchetto e si accingono a decidere il futuro e il destino del neonato. Esse sono eredi delle parche e hanno, dunque, in mano il destino degli uomini. Tali fate, tuttavia, non agiscono sulla vita del bambino solo al momento della nascita, ma sono, invece, presenti durante il corso della sua vita per assicurarsi che le loro predizioni si realizzino.

⁷⁹ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1968, pp. 90-91.

Talvolta le fate possono agire con malefici contro i quali i futuri eroi si troveranno poi a dover combattere. Nelle *Merveilles de Rigomer*, sia Lancillotto che Galvano dovranno combattere Rigomer e i suoi incantesimi, causati da una fata. Il tema delle fate madrine porta a riflettere sul ruolo della predestinazione degli eroi. Essi al momento della nascita sono prescelti per compiere determinate imprese, diventano degli eletti e portatori di verità superiori. Spesso gli eroi incontrano le fate nel momento in cui si perdono nella foresta, altre volte l'incontro con una di queste creature segna l'inizio del vero viaggio dell'eroe, al quale viene svelata la sua predestinazione. Le fate fanno, così, anche parte di quelli che vengono definiti racconti iniziatici, ovvero racconti meravigliosi, in cui il fantastico entra nella scena con preponderanza. In tali racconti, il più delle volte, l'eroe incontra una fata nella foresta di cui si innamora o che gli indica la via corretta da seguire. Spesso il meraviglioso all'interno di questi racconti è rappresentativo del mondo dell'aldilà con il quale il protagonista entra in contatto. Si noti come spesso le fate che si incontrano in tali racconti iniziatici vengano rappresentate con il colore bianco che è tipico colore per indicare l'aldilà, regno con il quale tali cavalieri entrano in contatto per poi ritornare nel loro mondo più forti e consapevoli di prima. Importanti, a tal proposito, sono i racconti melusiniani, definiti così dal nome di una fata, Melusina appunto, in cui una donna soprannaturale si innamora di un uomo mortale e lo sposa senza rivelargli la sua identità. Il nome Melusina viene utilizzato per la prima volta da Jean d'Arras nel *Roman de Mélusine* in cui la fata protagonista, ogni sabato, si trasforma in un serpente nella parte inferiore del suo corpo.⁸⁰

⁸⁰ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, La nascita delle fate nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 70-110.



Fig.6 – *Melusine, Thuring von Ringoltingen, 1456.*

L'autore riprende la storia di Melusina ricercando le sue fonti nel folclore popolare, nelle storie della tradizione orale e nei testi antichi di letteratura scritta. In tali racconti la donna-fata è solita imporre un divieto al marito, per non fargli scoprire la sua natura ma nel momento in cui egli lo infrange, la donna scompare. Momento cruciale è l'incontro tra i due, poiché è in quel preciso momento che avviene il primo contatto tra il mondo terreno e l'aldilà. Il luogo di tale incontro è la foresta che, com'è stato ampiamente e precedentemente illustrato, è il mistico spazio di confine tra reale e irreal.

Luogo di passaggio, la foresta segna per colui che vi entra lo spartiacque tra ciò che egli era prima di entrarvi e ciò che sarà una volta uscito da essa. L'eroe è colui che si addentra al suo interno, abbandonando i luoghi a lui conosciuti, civili e sicuri, per immettersi in un fitto mondo selvaggio e oscuro, sconfinato e surreale. Oltre alla foresta l'incontro tra un uomo mortale e una creatura ferica può avvenire anche vicino ad un fiume o comunque nei pressi di una fonte d'acqua. Quando l'eroe si addentra nella foresta è di solito spinto dalla passione per la caccia, la quale lo porta a lasciare dietro di sé i compagni più timorosi per poi inoltrarsi tra i sentieri più oscuri e i luoghi più fitti e selvaggi.

All'interno di tali luoghi avviene l'apparizione della fata, ovvero di una donna bellissima, così bella da non sembrare reale ma soprannaturale. Tali donne vengono in genere, descritte con un velo bianco o con un cavallo bianco, simbolo di purezza e colore tipico per indicare l'aldilà. Altra caratteristica dei racconti melusiniani è il nome delle donne fatate, ovvero il fatto che esse non vengono mai nominate né

generalmente in quanto *fate* né con un nome proprio che le contraddistingue. Questo avviene perché le fate dei racconti melusiniani desiderano mantenere la loro identità anonima ed è anche in virtù di ciò che impongono all'eroe un divieto da rispettare, pena la scomparsa della fata stessa. Spesso il divieto imposto dalla fata corrisponde proprio al nome stesso che il marito non deve svelare, oppure può riguardare una determinata abilità o caratteristica. Alla felicità degli sposi subentra, così, la trasgressione del divieto imposto, la scoperta da parte del marito della natura fatata della moglie, la quale causerà la sua scomparsa.

Una testimonianza importante circa i racconti melusiniani la si deve a Gualtiero Map, il quale, nell'opera *Le Sornettes des Courtisans* raccoglie e mette per iscritto racconti orali che ascoltò in Galles, suo paese d'origine. Significativo è il racconto di Henno dai grandi denti, poiché riprende le caratteristiche tipiche di tali racconti, tra cui l'incontro con la fata che avviene all'interno di una foresta fitta e oscura. Opposta alla fata Melusina, invece, è la fata Morgana.

Ella, infatti, non appare ad un uomo per poi raggiungerlo nel mondo dei mortali e sposarlo, ma cerca di trattenere l'eroe nel suo mondo oltremondano. La figura di Morgana è rappresentativa della fata tentatrice che cerca di far scomparire l'eroe nel mondo terreno per far sì che egli rimanga con lei in quello ultraterreno.

In tali racconti non c'è solo il contatto e la comunicazione tra due mondi, con la foresta come luogo limite, ma il vero e proprio soggiorno dell'eroe nell'aldilà. Durante tale periodo egli perde coscienza del tempo, trovandosi così a supporre di aver trascorso in quel luogo pochi giorni, quando in realtà sono anni. Spesso, anche in tali racconti l'eroe deve rispettare un divieto impostogli dalla fata, talvolta esso è rappresentato da una porta che non deve essere aperta. Tale porta, infatti, conduce l'eroe nel mondo degli uomini mortali, facendogli tornare alla mente la sua vita reale, spezzando l'incantesimo in cui era piombato. Anche qui, però, l'infrazione del divieto porta l'eroe a perdere la fata.⁸¹

Da tutto ciò si evince come le fate nel medioevo fossero rappresentate per lo più come delle donne dotate di poteri soprannaturali, creature magiche appartenenti ad

⁸¹ Harf-Lancner, *Morgana e Melusina*, cit, Torino, pp. 94-171.

un altro mondo, abitanti delle foreste, amanti segrete, custodi dei destini dell'uomo. Numerose sono le donne-fate presenti nella letteratura francese, Melusina, Morgana, le Parche, la dama del lago e seppur ognuna di loro possiede caratteristiche specifiche e differenti, vi sono numerosi tratti comuni, tra cui il ruolo specifico che esse hanno nel rendere possibile la comunicazione tra mondo terreno e mondo ultraterreno.

3.3- I racconti di fate

Durante il periodo medievale, a differenza di quando si possa credere, lo spazio che la letteratura ha riservato al meraviglioso e al fantastico non è stato preponderante rispetto ad altri temi, come quelli di carattere religioso, miracoloso ed ecclesiastico. Il patrimonio letterario medievale era per lo più in latino, le citazioni erano bibliche e numerosi erano anche i riferimenti al mondo classico. Una letteratura di questo tipo era essenzialmente dedicata ad un gruppo di élite, costituito per la maggior parte da uomini di chiesa, la quale costituiva, comunque, una minoranza della popolazione. La cultura, tuttavia, non è costituita solo dal grande patrimonio letterario latino scritto, ma essa è anche rappresentata da un insieme di storie popolari, per lo più orali, ma trasmesse da coloro che, sentendole narrare, le hanno trascritte e tramandate. In questi racconti la componente fantastica riveste una notevole importanza e seppur non tutti siano ascrivibili al genere della fiaba, molti di essi possono rientrare in tale categoria. Per fiaba si intende, come la definisce Alberto Varvaro, *un racconto, diffuso oralmente, i cui avvenimenti non sono condizionati dalle restrizioni della realtà e non si riferiscono a luoghi o persone identificate con precisione.*⁸² Come egli stesso specifica, la fiaba può, in realtà, anche fornire delle indicazioni precise a livello storico o geografico, ma ciò che interessa è che esse non sono comunque determinanti al fine della storia stessa poiché la fiaba è svincolata dalla concretezza del reale.

Tuttavia un'altra precisazione interessante riguarda la concezione di fantastico, infatti esso non si riferisce solo a ciò che è magico o impossibile. Il concetto di fantastico va immerso nella realtà storica di riferimento poiché nel medioevo poteva apparire fantastico o impossibile, qualcosa che invece non apparirebbe oggi. Anche la produzione letteraria romanzesca, nel XII secolo, ha preso buona parte delle sue vicissitudini e della sua struttura dalle fiabe popolari. Chrétien de Troyes ha, molto probabilmente, ripreso in modo intenzionale numerosi aspetti fiabeschi per dar luce ai suoi romanzi così come li hanno ripresi anche altri autori, quali Bérout o Thomas.

⁸² Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, a cura di Laura Minervini e Giovanni Palumbo, Bologna, Il Mulino, 2016, cit. p. 9.

La vicenda tristaniana offre numerosi spunti a tal proposito, in quanto presenta aspetti spiccatamente fiabeschi al suo interno, come ad esempio la figura di Tristano, eroe e cavaliere invidiato a corte dai malevoli baroni. Riprendendo la versione di Eilhart von Oberg, Tristano va alla ricerca della donna a cui appartengono i capelli portati dalla rondine sulla finestra del re e che egli vuole sposare. L'eroe, giunto in Irlanda, si imbatte però in un drago che sputa fuoco e, tramortito, viene soccorso da Isotta che riconosce in lui l'eroe del drago grazie ad un frammento di spada. Il motivo del riconoscimento mediante un piccolo dettaglio è un altro elemento tipico della fiaba, così come è interessante la vicenda del drago che sputa fuoco. I folcloristi hanno individuato, infatti, uno schema ricorrente nelle fiabe in cui l'eroe deve sconfiggere un drago per salvare la principessa che gli verrà promessa in sposa. Tale schema ricorrente è stato chiamato con il nome *Ammazzadraghi* o *The dragon-slayer* e seppur con elementi differenti la vicenda di Tristano e Isotta riprende questo motivo fiabesco.

Delle fiabe aventi caratteristiche peculiari, invece, sono i racconti di fate. Esse, infatti, presentano uno schema piuttosto simile in cui gli avvenimenti sono dettati da un iniziale trauma, rapimento o distacco, con il quale il protagonista si allontana dalla sua casa paterna. Vladimir Propp si occupò a lungo di tali racconti, analizzandoli nel dettaglio e portando avanti l'idea che la maggior parte degli elementi che costituiscono le fiabe risalgano a riti, a miti primitivi e ad un ciclo di iniziazione e di *rappresentazione della morte*, trovando, così, una profonda connessione tra le fiabe, mondo primitivo e riti iniziatici. All'interno dei racconti di fate, infatti, il protagonista, in seguito all'iniziale distacco, dovrà superare e affrontare una serie di prove che lo condurranno poi al successo finale.

Tali racconti, inoltre, per essere analizzati e capiti in modo esaustivo devono venire inseriti all'interno di quella che è la realtà storico-sociale a cui fanno riferimento. Un esempio concreto è la forte presenza e imposizione del ruolo patriarcale all'interno delle fiabe di fate. È in genere il padre a dare inizio ai racconti portando, ad esempio, il fanciullo nella foresta per abbandonarlo. In mancanza di esso, l'accompagnatore è rappresentato dal fratello maggiore o da uno zio, tuttavia non è mai una donna a svolgere tale ruolo. L'abbandono del fanciullo viene, in genere, giustificato e spiegato con la nullafacenza del bambino o con la cattiveria della

matrigna, la quale convince il marito a disfarsi dei figli. Nei racconti di fate, infatti, si possono individuare due elementi frequenti: il bambino atteso e amato dalla famiglia oppure il bambino non voluto e abbandonato, il quale viene portato nella foresta e in essa viene abbandonato. A questo punto sta al bambino imparare ad acquisire abilità nuove, cavandosela in condizioni avverse. Un altro modo in cui i bambini vengono portati nella foresta è mediante un rapimento, il quale può avvenire grazie alla figura intermediaria di uno spirito rapitore. Probabilmente tali fiabe venivano narrate dai genitori ai figli per incitarli ad un giusto comportamento oppure per imporgli il rispetto di determinate regole. L'abbandono o il ratto dei bambini nella foresta ricordano i riti di iniziazione a cui vengono sottoposti i fanciulli al raggiungimento dell'età puberale. La capacità di sopravvivenza e l'acquisizione di nuove abilità rappresentano le prove che essi devono superare, mentre l'incontro con le fate segna il finale contatto con il mondo oltremondano al momento del superamento delle prove stesse. L'iniziazione è connessa con la formazione dei Clan e mediante essa i ragazzi in età adolescenziale devono superare determinate prove fisiche che porteranno poi alla loro entrata nella società e nel mondo degli adulti. Nei racconti di fate il protagonista si ritrova in una foresta buia e fitta, in cui di solito incontra una maga. Il legame esistente tra la foresta in cui capita l'eroe e la foresta dei riti di iniziazione è, dunque, molto forte ed essa è per l'eroe come una gabbia che lo rinchiude e in cui deve saper dimostrare le proprie abilità.

Tutto ciò risulta essere particolarmente interessante poiché evidenzia il ruolo che i riti, le usanze e le credenze rivestono all'interno delle fiabe. Essi occupano un posto di rilievo e determinano le fiabe stesse, divenendo un riflesso della società di appartenenza. Ovviamente le fiabe non sono delle cronache storiche, per cui il riflesso che esse forniscono è un riflesso distorto, in quanto spesso rituali, tradizioni e credenze vengono semplificati all'interno della storia al fine di renderla chiara e più comprensibile a tutti coloro che la leggono.

Le fiabe di fate iniziano, comunque, con il distacco dei futuri protagonisti dalla casa di appartenenza e il loro allontanamento determinerà l'inizio dell'avventura e della storia. Non sono solo i bambini ad allontanarsi nel bosco, nelle fiabe di fate si possono trovare, infatti, anche principi che si avventurano per andare a cacciare,

principesse che escono per passeggiare o mercanti che intraprendono un viaggio d'affari. Talvolta l'allontanamento può avvenire in seguito alla disobbedienza e all'infrazione di una regola, quale quella di uscire o avvicinarsi alla foresta. Talvolta i divieti rappresentano quelli vigenti e diffusi nella società, in numerose fiabe di fate russe, della Georgia o anche dell'Abcasia i figli dei re non possono mai uscire, vedere la luce o toccare la terra. Ciò riflette quelli che erano i divieti imposti dalla società alla famiglia reale, la quale doveva condurre una vita distaccata e differente dal popolo.⁸³

Elemento fondamentale dei racconti di fate è la foresta, anche in questo caso come luogo limite tra due mondi paralleli e frontiera di confine tra reale e irreale, essa segna il momento della svolta. Alla sventura e al superamento delle prove del protagonista segue, infatti, il momento di cambiamento e ritrovamento di sé grazie all'intervento magico di un mezzo fatato, che gli arriva nella foresta, in cui avviene il contatto tra mondo reale e oltremondano. Tale strumento viene fornito a colui che si trova nella foresta mediante la figura di un donatore o di una donatrice, spesso rappresentata da una maga, la quale si presenta al protagonista sotto forma di vecchietta o di animale. La maga è colei che rappresenta il mondo ultraterreno, l'aldilà immaginario che improvvisamente diventa reale, ed è, dunque, connessa al regno dei morti.

Tale aspetto collima e si collega ai riti iniziatici, nei quali è fondamentale il contatto con l'aldilà. Esso è ricercato mediante vari espedienti, come una visione, un simbolo, un contatto mediante la sofferenza, la mutilazione di sé e una morte momentanea, che catapulta nel mondo dei morti per poi far ritornare il soggetto in vita. La foresta, assume, ancora una volta il simbolo di ciò che circonda l'aldilà per divenire, talvolta, rappresentazione stessa del mondo oltremondano. Sin dall'antichità classica l'ingresso per il regno dei morti veniva descritto come circondato da una foresta e allo stesso modo Dante prima di entrare nell'inferno si trova in una selva oscura, luogo limite, vasto spazio del nulla e di qualcosa che è

⁸³ Vladimir Propp, *Radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1985, pp. 57-69.

oltre la realtà umana. Virgilio nell'Eneide descrive la discesa di Enea agli Inferi e per farlo usa queste parole:

Spelunca alta fuit vastoque immanis *C'era una grotta profonda e immensa*
hiatu, *per la sua vasta apertura, rocciosa,*
scrupea, tuta lacu nigro nemoromque *protetta da un nero lago e dalle tenebre dei*
tenebris ⁸⁴ *boschi*

Virgilio, dunque, descrive l'entrata per l'aldilà come circondata da boschi, scuri e profondi.

Tornando alla foresta delle fiabe di fate, colui che si trova nella foresta si imbatte, in modo ricorrente, in una piccola capanna. Essa, tuttavia, non è una semplice capanna in legno, ma assume delle caratteristiche particolari, poiché può volare in aria o ruotare, ma ciò non crea ansia o sorpresa nel protagonista, che invece vi si avvicina. Egli deve cercare, usando parole adatte, di far girare la capanna verso di sé e spesso a guardia di essa è posta la donatrice o il donatore che assumono, così, il ruolo di custodi dell'aldilà. La capanna nella foresta non è estranea nemmeno ai riti iniziatici poiché i giovani che vengono accompagnati e lasciati in essa, devono costruirsi una capanna di rami e foglie per proteggersi e per poi accogliere gli spiriti donatori.

Interessante, inoltre, è evidenziare come anche i protagonisti dei racconti di fate siano gli eroi eletti per svolgere e superare le prove a cui sono sottoposti, spesso dalla maga stessa. Essi non si sorprendono, non temono più del dovuto e sanno già che parole utilizzare e come destreggiarsi poiché eroi eletti ad incontrare un altro mondo, volti ad un qualcosa di superiore. Una delle prove che talvolta si devono superare è la prova del sonno. L'eroe non deve addormentarsi nella foresta incantata o sopraggiungerà per lui la morte. La prova del sonno è interessante perché permette al protagonista di dimostrare di essere degno di entrare nel regno dei morti, in quanto dormire è una caratteristica biologica tipica di colui che è vivo e non

⁸⁴ Virgilio, *Eneide*, a cura di Luca Canali, Torino, Oscar Mondadori, 2015, libro VI, vv. 236-238.

addormentarsi è segno di superiorità per colui che deve conoscere una realtà oltremondana.

La prova del sonno la si trova anche in alcuni riti di iniziazione come quelli che avvengono presso la popolazione dei Cafri, in cui i ragazzi in età puberale vengono circoncisi e non devono dormire fino a quando la ferita non sarà guarita e rimarginata. La notte prima della circoncisione, invece, per gli Ebrei era una notte particolare e di veglia, poiché vigeva l'idea per la quale se i ragazzi si fossero addormentati gli spiriti li avrebbero rapiti. La predestinazione dell'eroe è, dunque, un elemento portante anche dei racconti di fate ed essa si realizza nella concretezza della foresta, come luogo limite e rappresentazione di ciò che circonda l'aldilà.⁸⁵

⁸⁵ Per queste riflessioni, Cfr. Ernesto De Martino, *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 35-50.

Capitolo 4- La foresta come luogo proibito

La foresta, nel panorama letterario, non è generalmente un luogo d'amore. Si è visto, nel corso della trattazione, di come essa sia uno *spatium* vasto, incolto, selvaggio. La foresta è spesso associata ai riti iniziatici, ad un luogo di passaggio in cui mettersi alla prova e zona di confine tra realtà differenti. Non è, dunque, il classico rifugio d'amore in cui gli innamorati possono concretizzare il loro sogno, quest'ultimo, infatti, è rappresentato per lo più dal giardino come armonioso *locus amoenus* e spazio di isolamento amoroso degli amanti. Numerosi sono, infatti, i giardini d'amore presenti nella letteratura, soprattutto rinascimentale, proprio grazie alla grande capacità descrittiva che essi offrono e al loro poter divenire lirico sfondo per eccellenza. Esso è, genericamente, un prodotto umano e quindi imitazione dell'arte. Per tale motivo il giardino è geometrico, regolare ed ordinato ed esso trasmette un senso di sicurezza e stabilità, la quale è indicata dalla stessa possibile origine del sostantivo *giardino*, traslato dal gallo-romano *hortus gardenus*, il quale significa *giardino recintato*.⁸⁶ Il giardino in quanto luogo idilliaco è strettamente legato alla primavera, stagione simbolo di rinascita e di scoperta amorosa. Nel *Roman de la rose* poema allegorico della conquista amorosa, il poeta, in piena stagione primaverile, si avventura in un meraviglioso giardino, il giardino del diletto, in cui l'amore colpisce con la sua freccia facendo innamorare il protagonista di un bocciolo di rosa, simbolo della donna. In opposizione al giardino vi è la foresta, luogo vasto e indefinito, spazio del selvaggio, del selvatico, dei fuggitivi e dei banditi. Ciò non vuol dire che all'interno di essa non avvengano incontri d'amore, ma che non è lo spazio rappresentativo dell'amore idilliaco. Nella leggenda tristaniana i due amanti, fuggitivi e banditi da corte, si rifugiano nella foresta del Morrois e qui vivono il loro amore, che è però un amore sbagliato, proibito. Essi sono dei fuorilegge ricercati dal re e dai suoi felloni ed è proprio in quanto tali che il loro amore diventa possibile solo nello spazio della foresta. Per capire meglio questo concetto sarà necessario indagare l'amore degli amanti e in relazione ad esso il ruolo del filtro e della corte.

⁸⁶ Atti del XXXVII Convegno interuniversitario, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, Padova, Esedra editrice, 2011, p. 264.

4.1 L'amore degli amanti a corte

Il primo episodio con cui si apre il *Tristan* di Bérout è l'appuntamento spiato degli amanti, avvenimento rivelatore della notevole abilità e astuzia di Isotta e della prontezza di spirito e acume di Tristano, i quali riescono a non farsi scoprire dal re, nascosto su un albero per trovare conferma o smentita riguardo al sospetto che i felloni gli hanno messo su Tristano. Questo episodio rivela subito al lettore un elemento fondamentale, fulcro di tutta la futura trattazione: l'amore tra i due protagonisti è sbagliato, il loro è un amore proibito, tanto da doversi incontrare di nascosto e per poco non venire scoperti. La messinscena dei due amanti viene, così, rivelata attraverso le parole della regina alla fedele Brangania:

Ele respont: «Bele magistre,

bien doi estre pensive et triste.*

Brengain, ne vos vel pas mentir:

ne sai qui hui nos vout traïr,

mais li rois Marc estoit en l'arbre,

ou li perrons estoit de marbre.

Je vi son onbre en la fontaine.

Deus ne fis parler premeraine!

Onques de ce que je i quis

n'i out mot dit, ce vos plevis,

mais mervellos conplainement

et mervellos gemissement! [...] »⁸⁷

Isotta risponde: «Cara Istitutrice,

sì che devo essere pensosa e triste.

*Brangania, non vi voglio tenere nascosto
nulla:*

non so chi oggi ci ha voluto tradire,

ma il re Marco era sull'albero,

dove il bordo della fonte è di marmo.

Ho visto la sua ombra riflessa sull'acqua.

Dio mi fece parlare per prima!

Di quello che cercavo lì

non ho fatto parola, ve lo assicuro,

ma grandi gemiti di pena

e pianti eccezionali!»

⁸⁷ Bérout, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp. 92-93, vv. 345-356.



Fig.7 – *L'Appuntamento spiato*, particolare di un pannello in avorio, Parigi, 1340-1350.

L'amore che lega i due protagonisti della vicenda è un amore adultero e per tale motivo è vivibile nel luogo della corte solo attraverso l'inganno e la menzogna. La passione da cui i due amanti sono legati è tale da provocare una vera e propria sofferenza fisica nel momento in cui essa non può essere soddisfatta e ciò è dovuto, nella realtà del romanzo, al ruolo svolto dal filtro d'amore, destinato inizialmente ad Isotta e Marco e bevuto per errore da Tristano, il quale porta così gli amanti ad una *fole amor*.

Si è parlato a lungo del filtro come di un espediente narrativo e morale di Béroul per cercare di disculpare gli amanti e il loro amore. La sua posizione di narratore esterno gli permette di mostrare il suo pensiero in relazione agli eventi e ai personaggi e dalla narrazione si evince il suo favorire gli amanti, i quali invocano spesso Dio che li salvi e nel momento in cui ciò avviene, sembra che la giustizia divina abbia svolto adeguatamente il suo dovere, così come accade nel passo sopracitato in quanto Isotta ritiene Dio responsabile della loro salvezza.

Tuttavia tutto ciò non toglie a Béroul la consapevolezza dei ruoli sociali e dei doveri ad essi correlati. L'amore che lega i protagonisti non è realizzabile all'interno della corte e dell'ordine feudale e per questo Tristano è e rimane un emarginato dalla società e diviene così un eroe selvaggio.

I passaggi del romanzo, che vengono sapientemente orchestrati da Béroul in una crescente emozionalità fanno sì che gli amanti passino da una *fole amor* proibita e segreta nello spazio della corte ad una *fole amor* concreta e selvaggia nell'unico

luogo in cui è possibile che ciò si realizzi, ovvero all'interno della foresta, per poi approdare ad una finale *fin amor*, accompagnata dalla presa di coscienza dell'importanza della società e della corte con l'attenuazione dell'effetto del filtro.

La passione degli amanti prima di raggiungere lo spazio proibito della foresta è determinata, dunque, da una preponderante irrazionalità. Ciò è dimostrato da una serie di episodi i quali portano alla luce tale folle e passionale irrazionalità dei protagonisti.

Un esempio di ciò è dato dal ruolo svolto nella vicenda del salto. Tristano, infatti, compie spesso il gesto di saltare per lanciarsi al di là di qualcosa e il salto in sé è rappresentante di un *furor* e di una passione che va al di là della logica.

Il primo salto che Tristano compie è quello per entrare nel letto della regina e sarà proprio tale salto a determinare la futura sorte degli amanti e la loro fuga nel Morrois.

<i>Dedenz la chanbre n'out clartez,</i>	<i>Dentro la camera non c'era nessun</i>
	<i>chiarore,</i>
<i>cirge ne lanpë alumez.</i>	<i>cero o lampada accesa.</i>
<i>Tristran se fu sus piez levez.</i>	<i>Tristano si alzò in piedi.</i>
<i>Deus! Porqoi fist? Or escoutez!</i>	<i>Dio! Perché lo fece? Ascoltate!</i>
<i>Les piez a joinz, esme, si saut,</i>	<i>Unisce i piedi, calcola la distanza, salta,</i>
<i>el lit le roi chaî de haut.</i>	<i>nel letto del re cade dall'alto.</i>
<i>Sa plaie escrive, forment saine,</i>	<i>La ferita si apre, sanguina tanto</i>
<i>le sanc qui (en)n'ist les dras ensaigne:</i>	<i>il sangue che ne esce lascia il segno sulle</i>
	<i>lenzuola:</i>
<i>la plaie saigne, ne la sent,</i>	<i>la ferita sanguina, non la sente,</i>
<i>qar trop a son delit entent;</i>	<i>perché è tutto intento al suo piacere:</i>
<i>en plusors leus li sanc aüine.⁸⁸</i>	<i>Il sangue si raccoglie in più punti.</i>

⁸⁸ Bérroul, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp. 122-123, vv. 727-737.

Il gesto di Tristano è dettato dalla pulsione e dalla passione che egli prova nei confronti della regina. I suoi gesti non sono portati avanti da un pensiero accorto e riflessivo. Egli si accorge della farina, sparsa abilmente dal nano Frocin, ma nel momento in cui si trova con Isotta non si rende conto del sangue che cola dalla sua ferita alla gamba. Il dolore è, così, attenuato dall'amore e dall'ardore, opposizione questa che sarà presente, come si vedrà, anche nella foresta e che cambierà inclinazione nel momento in cui il potere del filtro verrà meno. Il dolore di Tristano è, dunque, attenuato dall'amore per la regina, tale aspetto ricorda l'insieme di sofferenze fisiche patite da Lancillotto per raggiungere la regina e il dolore provocato dalle ferite causate dal ponte della spada, dolore dimenticato grazie allo spirito guida d'amore di Ginevra. Allo stesso modo il sangue di Tristano sul letto della regina riporta alla mente il sangue che cola dalle dita di Lancillotto nel momento in cui cerca di avvicinarsi al letto della regina, rompendo le sbarre di ferro della finestra e tagliandosi quasi del tutto la prima falange.⁸⁹

Nel momento in cui gli amanti vengono scoperti Bérout invoca Dio (*Dex! Porqoi fuit?*) (v. 728) rifacendosi così sempre ad una giustizia divina che gli amanti attendono fino alla fine e che il popolo stesso, favorevole al loro amore, invoca al fine di salvarli.

<i>Yseut est de la sale issue.</i>	<i>Isotta è uscita dalla sala.</i>
<i>La noise live par la rue.</i>	<i>In strada cresce il clamore.</i>
<i>Qant la dame liée virent</i>	<i>Quando vedono la dama legata</i>
<i>-a laidor ert!- molt s'esfroïrent.*</i>	<i>-che oltraggio a vedersi!-molti sono sconvolti.</i>
<i>Qui ot le duel qu'il font por li,</i>	<i>chi sente le grida di dolore che fanno pe lei,</i>
<i>com il crïent a Deu merci!⁹⁰</i>	<i>Implora pietà a Dio!</i>

A tal proposito è importante sottolineare come vi siano numerosi effetti di drammatizzazione presenti nell'opera ed il popolo invocante nella cappella e in strada al momento in cui la regina viene portata al rogo ne è un esempio lampante

⁸⁹ *Ivi*, pp. 5-46.

⁹⁰ Bérout, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp. 146-147, vv. 1073-1078.

in quanto sembra riportare alla mente il coro delle tragedie classiche, aumentando il senso di coinvolgimento del lettore e la pietas provata per gli innamorati, uniformando il proprio sentimento a quello del popolo invocante.

Ciò porta l'attenzione sul secondo momento in cui Tristano salta, ovvero nell'episodio del salto dalla cappella. Tale gesto è l'estremo e ultimo tentativo dell'amante e risulta possibile proprio in virtù dell'ardore dal quale egli è mosso, è la passione, la spinta emotiva ed emozionale a rendere possibile il salto, che per chiunque altro non sarebbe stato possibile realizzare.

<i>Seignors, une grant pierre lee</i>	<i>Signori una grande roccia levigata</i>
<i>out u mileu de cel rochier:</i>	<i>spuntava nel mezzo di una pendenza.</i>
<i>Trstran i saut molt de legier.</i>	<i>Tristano ci salta su, agilmente.</i>
<i>Li vens le fiert entre les dras,</i>	<i>Il vento gli gonfia il vestito,</i>
<i>quil defent qu'il ne chie a tas.</i>	<i>e non lo fa cadere pesantemente.</i>
<i>Encor claiment Corneualan</i>	<i>i Cornovesi ancora chiamano</i>
<i>cele pierre le Saut Tristran.</i>	<i>quella scogliera il salto di Tristano.</i>
<i>La chapele ert plaine de peuple.</i>	<i>La cappella era piena di gente.</i>
<i>Tristran saut sus: l'araine ert moble,</i>	<i>Tristano salta giù: la rena è molle.</i>
<i>toz a genoz font en la glise.*</i>	<i>sprofonda nella sabbia fino alle ginocchia.</i>
<i>Cil l'atendent defors l'iglise,</i>	<i>Fuori lo aspettano i suoi carcerieri,</i>
<i>mais por noient: Tristran s'en vet.</i>	<i>ma invano: Tristano se ne va.</i>
<i>Bele merci Deus li a fait!⁹¹</i>	<i>Dio ha avuto pietà di lui!</i>

La passionalità di Tristano è insieme la sua condanna e la sua grazia, così come dimostrano i due passi analizzati. Ma è proprio tale passione ardente che rende gli amanti favorevoli agli occhi del popolo. Tristano appare come colui che lotta in virtù della libertà e ogni suo gesto ne è dimostrazione, a partire dalla vittoria che ha avuto su Morholt.

⁹¹ *Ivi*, p. 138-139, vv. 950-962.

Il popolo dà, dunque, voce ai sentimenti di Béroul, il quale gioisce dell'aiuto che esso vuole fornire agli amanti, i quali appaiono come due giusti, ostacolati dalla crudeltà che li circonda. Tale condizione appare determinante al fine di capire il rapporto esistente con il mondo feudale e cortese. L'amore tra Tristano e Isotta non può esistere innanzitutto a causa dei ruoli sociali che essi si trovano a ricoprire, in quanto nipote e moglie de re.

La passione degli amanti minaccia, quindi, un ordine superiore, che è l'ordine sociale e per quanto Béroul stia dalla parte degli amanti egli ne è consapevole. Per tale motivo subentra il ruolo del filtro d'amore che scagiona gli amanti dal senso di colpa verso Dio e verso Marco e Béroul verso la religione, la quale non permette l'esistenza di un amore adultero. Esso permette, dunque, di spezzare le catene che impone la corte, andando così inevitabilmente ad ancorare nello spazio selvatico della foresta che tuttavia, nel momento in cui gli amanti ritrovano la razionalità, si scopre essere inadeguata e Tristano e Isotta divengono nostalgici dell'ambiente sociale da cui derivano e dei privilegi che ne conseguono. Bédier riteneva, a tal proposito, che gli amanti rappresentassero coloro che vanno oltre le regole sociali, violandole e provocandosi così numerose sofferenze. Ciò portava lo studioso a considerare vera l'origine celtica della leggenda ma a ritenere fondamentali soprattutto i numerosi substrati appartenenti all'area anglo-normanna e francese, da cui deriverebbe dunque la lotta sociale presente nella storia.⁹²

Il rapporto tra la corte e l'amore non deve sbilanciarsi troppo, dunque, a favore di una o dell'altro. L'amore di Tristano e Isotta è un amore sofferto e rispetto a Béroul questo elemento di forte tristezza e frustrazione è esemplificato da Thomas, per il quale il filtro non ha una scadenza triennale come in Béroul ma il suo effetto è eterno.

Da un punto di vista simbolico l'espedito del filtro per Thomas è rappresentativo di un amore passionale e travolgente inevitabilmente tragico nello spazio della corte, a differenza di Béroul che conferendo al filtro una scadenza, permette agli amanti di ritornare in società, seppur l'incompletezza dell'opera non permetta di

⁹² Bruno Panvini, studio critico, *La leggenda di Tristano e Isotta*, Firenze, Olschki, 1951, p. 19.

capire come l'autore avrebbe descritto il riavvicinamento degli amanti una volta rientrati all'interno di essa.

Béroul descrive la condizione degli amanti a corte come quella di coloro che sono sottoposti ad una furia irrazionale, la quale li spinge a ricercare il contatto carnale con l'amante anche in situazioni estremamente rischiose. La corte però non è il luogo in cui sprigionare tale *fole amore*, per cui gli amanti non possono starvi fino a quando non ritroveranno la razionalità perduta e approderanno ad una nuova *fin amor*, fino a tale momento il loro posto è la foresta, dove come dei banditi possono dar sfogo alle loro passioni.

Ciò che preme sottolineare, dunque, è l'importanza che riveste per Béroul la corte e l'ordine sociale, offrendo però allo stesso tempo agli amanti una sorta di parentesi selvaggia in cui potersi concedere una pausa dalla vita della corte, dalle sue imposizioni e dai suoi dettami. In questo modo Béroul si distacca dalla logica comune del suo tempo per poi ritornarvi facendo sì che gli amanti ritrovino la ragione alla fine dell'effetto del filtro.

Il centro selvaggio può essere letto, quindi, in un'ottica di pausa dalla corte che però non porta gli amanti a vivere una vita priva di preoccupazioni in un *locus amoenus*, poiché la foresta non è un giardino paradisiaco o un luogo in cui vige l'età dell'oro, ma è un rifugio protettivo ma anche portatore di sfide. La pausa dalla corte porta gli amanti a vivere di stenti, ma allo stesso tempo a dare sfogo ai propri sentimenti, senza regole scritte e senza dettami preimpostati. La corte nel medioevo era caratterizzata, infatti, da una struttura piuttosto rigida e definita. Al vertice di questa struttura vi erano gli *Oratores*, ovvero i chierici, sotto di essi vi si trovavano i *Bellatores*, guerrieri difensori della patria e della fede ed infine i *laboratores*, ovvero tutti coloro che svolgevano lavori manuali.

Evento importante connesso alla nascita della corte fu lo sviluppo della cavalleria, intesa come un insieme di valori rappresentanti il ceto aristocratico, rappresentanti così di forza, coraggio, virtù, fedeltà e onore. A partire dall' XI-XII secolo a tali valori si andarono ad aggiungere quelli della gentilezza, del coraggio, della cortesia e dell'eleganza. I ruoli sociali andavano rispettati e così erano definiti i comportamenti ad essi connessi.

Il ruolo del cavaliere, tuttavia, non era nella realtà concreta esattamente come quello rappresentato nella letteratura cortese. La cavalleria rappresentava una casta militare che si evolveva e si adeguava ai mutamenti sociali. Determinante per lo sviluppo della cavalleria fu la disgregazione dell'impero carolingio. Alla morte di Carlo Magno, infatti, l'impero iniziò a dare i primi segni di debolezza e la spartizione dell'impero tra i tre figli di Ludovico il Pio fu determinante. Alla crisi e alla successiva fine dell'Impero carolingio, la società rurale dovette rivedere la propria struttura e a partire dall'XI secolo essi si strinsero intorno ai *milites*, cavalieri a cavallo, che a loro volta offrivano protezione ai grandi signori terrieri, dando vita alla nascita del sistema feudale. L'addestramento per divenire cavalieri era piuttosto rigido e essi venivano preparati sin da bambini a svolgere questo ruolo. Intorno ai quattordici anni i futuri cavaliere diventavano scudieri di un cavaliere adulto e intorno ai ventuno anni vi era la cerimonia di investitura. Il cavaliere che entrava alla corte di un signore, doveva esercitare il suo ruolo di difensore e protettore e allo stesso tempo mostrare i valori di cortesia e nobiltà d'animo. A corte le donne non godevano di molti diritti e i loro matrimoni erano essenzialmente combinati dalla famiglia. Se un cavaliere si invaghiva di una dama egli era tenuto a rispettare e a comportarsi secondo le regole imposte dalla corte e dal concetto di amor cortese.⁹³

In virtù di queste riflessioni potrebbe, quindi, essere interessante collegare la fuga di Tristano e Isotta nel Morrois come la volontà di creare una pausa dalla corte da parte di Béroul. Essa sarebbe una fuga giustificata dall'azione del filtro, necessaria poiché causata da un amore adultero, che però permette a Tristano e ad Isotta di dar sfogo al loro animo più represso e nascosto a causa delle imposizioni sociali a cui sono sottoposti. Una pausa dalla corte che ben presto rivelerà le sue mancanze e le sue sofferenze, le quali, vengono sublimare grazie all'amore reciproco, ma ben presto con la cessazione dell'effetto del filtro, porteranno gli amanti a rimpiangere la vita precedente e gli stessi i ruoli sociali che rivestivano.

⁹³ Linda Paterson, *Nel mondo dei trovatori, Storia e cultura di una società medievale*, Roma, Viella, 2007, pp. 73-133.

<i>«Ha! Deus», fait il, «tant ai travail!»</i>	<i>«Ah, Dio mio!» dice «che tormento!»</i>
<i>.III. anz a hui que riens n'i fal,</i>	<i>Oggi sono tre anni tutti finiti</i>
<i>onques ne me falli pus paine,</i>	<i>durante i quali ho sofferto sempre,</i>
<i>ne a foirié n'en sorsemaine.</i>	<i>La domenica e tutta la settimana.</i>
<i>Oublié ai chevalerie,</i>	<i>Ho dimenticato la cavalleria,</i>
<i>a seure cort et baronie.</i>	<i>la corte sicura e l'essere nobile.</i>
<i>Ge sui essilié du païs.</i>	<i>Sono esiliato dal paese.</i>
<i>Tot m'est failli et vair et gris.</i>	<i>Non ho più pellicce di vaio e di grigio.</i>
<i>Ne suis a cort a chevaliers.</i>	<i>Non sono a corte come cavaliere.</i>
<i>Deus! Tant m'amast mes oncles chiers,</i>	<i>Dio! Mi vorrebbe tanto bene il mio caro zio</i>
<i>se tant ne fuse a lui mesfez!</i>	<i>se non fossi in torto con lui!</i>
<i>Ha! Deus, tant foiblement me vet!</i>	<i>Ah, Signore, mi va proprio male!</i>
<i>Or deüse estre a cort a roi</i>	<i>ora dovrei essere alla corte del re</i>
<i>et cent danzeaus avoques moi,</i>	<i>e avere con me cento baccellieri</i>
<i>qui servisent por armes prendre</i>	<i>che servono per diventare cavalieri</i>
<i>et a moi lor servise rendre.⁹⁴</i>	<i>e offrono a me il loro servizio.</i>

Gli amanti sono dunque fuggitivi perché stanno al di là della corte, in una sorte di limbo, in cui possono sperimentare cosa vuol dire trovarsi al di fuori della società di appartenenza, fare esperienza del selvatico, avendo la possibilità di rimpiangere ciò che talvolta poteva divenire soffocante.

La foresta diventa, così, una possibilità, per permettere il nascere di una nuova consapevolezza negli amanti fuggitivi, ormai lontani e banditi. Il filtro, l'allontanamento dalla corte e dalla società sono degli espedienti grazie ai quali innescare una riflessione di rinuncia e di perdita.

La pausa è in un qualche modo necessaria a Tristano e Isotta, così come lo è il loro isolamento selvaggio, il loro acquisire nuove capacità e assumere nuovi ruoli, tra cui quello di cacciatore e arciera, come si è già visto, ma tale pausa li porta ad una nuova e lucida consapevolezza sul ruolo della corte, attraverso l'espedito

⁹⁴ Bérroul, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp. 226-227, vv. 2163-2178.

narrativo del filtro d'amore. La foresta, infatti, non permette solo agli amanti di vivere un amore libero, essa permette loro anche di *parler vrai*, di mostrare davvero sé stessi, nel pieno delle loro facoltà e predisposizioni personali.

La foresta è, dunque, spazio della verità, in essa è possibile portare alla luce il proprio istinto sia in senso positivo che negativo, mentre la corte è lo spazio della velatura, del silenzio e della menzogna.⁹⁵ Nonostante tutto ciò la corte è necessaria e gli amanti ne sentono la mancanza, essa assume il ruolo di polo negativo e positivo allo stesso tempo poiché gli amanti non dimenticano mai la loro vita a corte, ma la tengono come punto di riferimento sia nel bene che nel male. Bérουλ opera, dunque, una sorta di riflessione sociale nel suo *Tristan*. Riflessione, quest'ultima che assume anche un aspetto giocoso e parodistico, come accade nell'episodio del giuramento di Isotta, per il quale si è parlato di un ribaltamento in senso parodico dei giuramenti feudali e cavallereschi, portando il re ad assumere una luce ridicola. Tale giuramento, condotto con acume e astuzia, porta però gli amanti a riinserirsi nella società di appartenenza e a riprendere i loro ruoli sociali. La corte vincola ma è anche necessaria e allo stesso modo di Tristano e Isotta anche i protagonisti di *Cligès* sono costretti a ricorrere alla menzogna e all'inganno per poter vivere il loro amore, reso impossibile nello spazio della corte, senza però voler rinunciare ai loro ruoli sociali, poiché sicuri del loro amore. Fenice e Cligès rispettano le norme e le convenzioni sociali, sono due personaggi molto diversi da Tristano e Isotta e agiscono proprio per rimanere nello spazio della corte e far vincere il valore della giustizia, di cui sono portatori.

Proprio in virtù del loro agire in maniera corretta, Cligès e Fenice possono realizzare la loro storia, in quanto il compromesso è possibile nel momento in cui gli amanti non si oppongono alle norme sociali ma le rispettano, così come allo stesso tempo rivendicano il loro amore e la giustizia sociale. Chrétien de Troyes riporta nel *Cligès* la possibilità di una convivenza, quella tra corte, giustizia e libertà personale che forse per Bérουλ non era ancora del tutto realizzabile

⁹⁵ *Ivi*, Introduzione, pp. 18-20.

4.2 La foresta, luogo di amanti-banditi.

Il periodo Medievale è caratterizzato da una sorta di doppia faccia poiché da un lato vi è il casto, puro e sentito sentimento di devozione a Dio, dall'altro l'idea dell'amore cortese, vissuto come un insieme di sguardi, di lettere, poesie e doni scambiati. A tutto ciò si contrappone l'amore folle, la *fole amor*, ovvero un amore carnale, a tratti esagerato e totalizzante che porta gli amanti a perdere la ragione e insieme ad essa a non rispettare più le consuete norme sociali. L'amore cortese, esemplificato nel concetto della *fin amor*, può esistere nello spazio della corte poiché rappresenta e riprende in sé numerosi aspetti del rapporto feudale, racchiudendo un piccolo spazio di società, a differenza della *fole amor*, sentito come peccaminoso e minaccioso.

Tristano e Isotta vivono nella *fole amor*, la loro passionalità è tale da fargli dimenticare i rispettivi doveri sociali e a causa di questo amore totalizzante sono costretti a fuggire nella foresta del Morrois, nella quale inizia la loro avventura da fuggitivi. Lo spazio naturale che li circonda con il suo essere caotico e selvaggio, rispecchia gli amanti nella loro iniziale condizione. Il Morrois nel racconto di Bérout ha una vera e propria anima, la quale cambia aspetto così come mutano i sentimenti degli amanti. Inizialmente essa, infatti, protegge i due fuggitivi, diventando un luogo sicuro e accogliente.

Or est Tristran si a seür

Ora Tristano si sente al sicuro

*con s'il fust en chastel o mur.*⁹⁶

come se fosse in un castello fortificato.

La foresta diviene come una sorta di nuova casa e rappresentante di una nuova realtà sociale. Gli amanti, inoltre, non sono colpevoli agli occhi di Dio poiché il loro amore è giustificato da una potenza superiore, quella del filtro, a cui sono succubi. Tuttavia essi sono colpevoli agli occhi di coloro che vogliono ristabilire l'ordine sociale e feudale poiché il loro amore peccaminoso porta ad un forte squilibrio all'interno di esso.

Come sottolinea Paolo Golinelli in un articolo sulla realtà del bosco nel medioevo, esso non compare con un grande frequenza all'interno dei testi antichi e questo

⁹⁶ Bérout, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp.160-161, vv. 1279-1280.

probabilmente proprio in virtù del fatto che essendo una realtà quotidiana per l'uomo medievale, egli la desse fino ad un certo punto quasi per scontata. Tuttavia quando il bosco fa la sua comparsa letteraria assume un ruolo preponderante nella narrazione, diventando quasi il protagonista della vicenda.⁹⁷

Ciò che preme sottolineare è come Tristano ed Isotta nella foresta sono sì amanti, ma essi vengono rappresentati soprattutto come dei banditi. La foresta non è più solo un luogo d'amore passionale poiché ben presto diventerà per gli amanti la loro salvezza ma insieme a ciò anche la loro condanna.

<i>Sol une nuit sont en un leu</i>	<i>Una sola notte stanno fermi in un posto.</i>
<i>Seisegnors, oiez con por Tristran</i>	<i>Signori, ascoltate come per prendere Tristano</i>
<i>out fait li rois crïer son ban!</i>	<i>il re ha fatto gridare ovunque un bando!</i>
<i>En cornoualle n'a parroise</i>	<i>In Cornovaglia non c'è parrocchia</i>
<i>ou la novelle n'en angoise,</i>	<i>dove la notizia non angosci la gente,</i>
<i>que qui porroit Tristran trover</i>	<i>perché chi troverà Tristano</i>
<i>qu'il en feïst le cri lever.</i> ⁹⁸	<i>dovrà dare l'allerta.</i>

A corte è indetto, quindi, un bando per trovare gli amanti e così giustiziarli, a causa di ciò si sentono sempre più insicuri e per quanto le loro sofferenze fisiche siano sublimite dalla forza dell'amore, essi deperiscono lentamente, si inselvaticiscono, iniziando ad assumere i tratti della foresta stessa.

<i>Molt sont el bois del pain destroit</i>	<i>Nella foresta soffrono per la mancanza di</i>
	<i>pane</i>
<i>-de char vivent-, el ne mengüent.</i>	<i>-vivono di carne-: non ne mangiano.</i>
<i>Que püent il, se color müent?</i>	<i>Che possono farci se diventano sempre più</i>
	<i>pallidi?</i>
<i>Lor dras ronpent, rains les decirent.</i>	<i>I loro abiti si lacerano, li strappano i rami</i>
	<i>del bosco.</i>

⁹⁷ Paolo Golinelli, *Tra realtà e metafora: il bosco nell'immaginario letterario medievale*, in *Il bosco nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1995, pp.79-88.

⁹⁸ Bérout, *Tristano e Isotta, cit.*, Alessandria, pp. 170-171, vv. 1432-1437.

*Longuement par Morrois fuïrent. Per tanto tempo rimasero fuggiaschi nel
Morrois.*

*Chascun d'eus soffre paine elgal, Ciascuno sopporta le privazioni con lo stesso
animo,*

*qar l'un por l'autre ne sent mal*⁹⁹. *Perché l'uno per l'altro non sente che bene.*

La foresta nasconde, dunque, gli amanti e questa è una sua caratteristica tipica e decisamente ricorrente. Nella foresta si trova protezione e smarrimento allo stesso tempo ed è all'interno di essa che vi si nascondono gli antagonisti delle fiabe per compiere agguati, i banditi da corte, gli eremiti, i ladri e i fuggitivi. Essa è il limite della società sia fisicamente, nel senso che è al suo margine, sia simbolicamente perché racchiude gli *emarginati*, ovvero coloro che letteralmente stanno ai margini di qualcosa, in questo caso ai margini della corte.

*La selva è il luogo più proprio per l'esplosione dei sentimenti, buoni o cattivi che siano, senza la mediazione della civiltà.*¹⁰⁰

Questa affermazione racchiude una grande ed acuta verità, visibile sia in *Tristano e Isotta* che in altri testi medievali in cui la foresta accoglie e insieme tradisce chi vi si rifugia e all'interno di essa i personaggi che vi si trovano danno sfogo alla loro vera natura. Come si nota, infatti, dall'analisi dell'opera di Bérout, Tristano nella foresta dimostra la sua naturale vena e dote di cacciatore, così come Isotta porta ancora più alla luce il suo acume e la sua furbizia, divenendo ottima ed abile consigliera di Tristano, ne è un esempio l'acuto suggerimento di addestrare il cane Husdent a cacciare silenziosamente.

*Amis, Tristran, grant joie fust Amico mio, Tristano, sarebbe una grande gioia
por metre peine qui peüst sforzarsi per trovare il modo
faire Hudent le cri laisier, per far smettere di abbaiare Husdent,
sa beste ataindre et chacier.*¹⁰¹ *mentre prende la selvaggina e va a caccia.*

⁹⁹ *Ivi*, pp. 184-187, vv. 1646-1652.

¹⁰⁰ Andreolli, Montanari, *Il bosco nel Medioevo*, cit, Bologna, p. 82.

¹⁰¹ Bérout, *Tristano e Isotta*, cit, Alessandria, pp. 182-185.

Tristano, più impulsivo della regina, avrebbe voluto uccidere il fidato cane poiché convinto che il suo costante abbaiare li avrebbe fatti scoprire. Il consiglio di Isotta, invece, si rivelerà essere estremamente utile per i due amanti, poiché Husdent diventa un ottimo aiuto nella caccia:

<i>Or lor a grant mestier li chiens:</i>	<i>Ora il cane gli è davvero utile:</i>
<i>a mervelles lor fait grans biens.</i>	<i>Gli offre vantaggi straordinari.</i>
<i>S'il prent el bois chevrel ne dai[n]s,</i>	<i>Se prende nel bosco caprioli e daini,</i>
<i>bien l'enbusche, cuevre de rains.</i>	<i>Li nasconde, coprendoli di rami.</i>
<i>Et s'il enmi lande l'ataint,</i>	<i>E se lo raggiunge in mezzo a una radura,</i>
<i>com il s'avient en i prent maint,</i>	<i>quando capita che ne prenda più di uno,</i>
<i>de l'erbe gete asez desor,</i>	<i>li ricopre di erba,</i>
<i>arire torne a son seignor,</i>	<i>poi torna indietro dal suo padrone,</i>
<i>la le maine ou sa beste a prise.</i>	<i>Lo porta lì dove ha preso la preda,</i>
<i>Molt sont li chien de grant servise!</i> ¹⁰²	<i>I cani sono veramente utili!</i>

Il bosco è, dunque, il luogo in cui poter dimostrare le proprie abilità, dando prova di sé stessi ma esso è anche il luogo in cui approfittare dell'intrico dei rami, del buio notturno e della penombra giornaliera.

Nel *Cantare del Cid* è proprio in un bosco che le figlie del Cid vengono lasciate dai loro nuovi mariti poiché essi approfittano del suo buio e del suo essere particolarmente fitto, dimostrando così tutta la loro viltà.

S'inoltrano gli infanti nel querceto di Corpes.

Il bosco è grande, e i rami fino alle nubi s'alzano;

*animali feroci girano tutto intorno.*¹⁰³

¹⁰² *Ivi*, pp. 184-185, vv. 1629-1638.

¹⁰³ *Il cantare del Cid*, a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1986, p. 165.

È interessante, inoltre, notare come nel cantare venga data una precisa indicazione della foresta di riferimento, svelando un'idea e una riflessione nei confronti del bosco non solo di tipo simbolico ma anche reale e concreto. La foresta è, dunque, anche il luogo della viltà e dell'inganno, ecco perché spesso si teme l'entrata all'interno di essa, non solo in quanto è un luogo carico di simboli ma anche perché concretamente e realmente intricata e pericolosa. Talvolta la naturale confusione della foresta diviene simbolo della confusione mentale di chi vi entra, come accade nell'*Yvain*.

La foresta che nasconde, però, non è solo quella presente in Béroutl ma anche in altre opere della letteratura francese, a partire da *Erec et Enide* per arrivare ad alcuni *lais* di Maria di Francia. A tal proposito è importante la vicenda del *lai* di *Eliduc*, in cui il bosco ricopre un ruolo interessante e lo si ritrova di nuovo come in Tristano ed Isotta, un luogo di rifugio per gli amanti. Eliduc è un guerriero osteggiato dall'invidia di altri guerrieri e per tale motivo è costretto ad allontanarsi dalla propria patria. Arrivato in un altro paese difende il signore di tale luogo da coloro che vogliono attaccarlo e fa innamorare di sé la figlia di costui. Tuttavia Eliduc, pur cedendo all'amore per Guilliador, ritorna in patria per aiutare il suo re in pericolo. Qui ritrova sua moglie ma, accorgendosi di non amarla più, si rimette presto in viaggio per riprendere Guilliador, la quale durante il viaggio di ritorno scopre che Eliduc è già sposato e per il dispiacere sviene, senza dar segni di riprendersi. Per tale motivo egli porta l'amata in un bosco con l'intenzione di consegnarla ad un eremita.

Eliduc, scoprendo però della morte dell'eremita, depone l'amata sull'altare di una chiesetta e torna dalla moglie, la quale non capendo le stranezze del marito, lo segue nel bosco dove egli spesso si reca, trovandovi una donna addormentata, che si sveglia grazie ad un magico fiore portato sulla sua bocca.

La moglie di Eliduc scopre così la verità ma accetta l'amore dei due amanti.¹⁰⁴ *Comincia allora a piangere e lamentare la morte della fanciulla. Si sedette in lacrime davanti al letto. Arrivò correndo una donnola, era uscita da sotto l'altare, e il valletto la colpì, perché era passata su quel corpo, la uccise con un bastone che*

¹⁰⁴ Golinelli, *Tra realtà e metafora, cit*, Bologna, pp. 86-87.

aveva. La gettò in mezzo alla navata. In un attimo, accorse una sua compagna, vide dov'era distesa. Le girò attorno al capo e più volte la pestò con la zampa. Poiché non riuscì a farla alzare, cominciò, così pareva, a disperarsi. Uscì dalla cappella, corse fra le erbe del bosco, coi denti prese un fiore tutto di color vermiglio. Tornò velocemente indietro; lo mise in bocca alla sua compagna che il valletto aveva ucciso e subito eccola tornata in vita. La dama l'ha scorta, e grida al valletto: "Tienila, colpisci, da bravo, non deve scappare!" E l'altro tirò, la colpì facendole cascare il fiorellino. La dama si alza e lo prende, torna rapidamente indietro, dentro la bocca della fanciulla mette quel fiore tanto prezioso. Trascorse un po' di tempo, e quella rinvenne e sospirò. Poi parlò e aprì gli occhi: "Dio mio", dice, quanto ho dormito!"¹⁰⁵

In questo particolare *lais*, la foresta è il luogo sicuro che accoglie due amanti in un momento di difficoltà, proteggendo la donna ferita e riportandola alla vita. Eliduc e Guilliador sono anche essi dei fuggitivi, poiché il loro è un amore adultero, protetto dalla foresta che li accoglie. Il bosco diviene, come per Tristano e Isotta, unico rifugio possibile, ma in questo caso esso è una realtà amichevole, sicura, compassionevole verso colui che ama e che per amore compie degli sbagli. La foresta come luogo d'incontro amoroso la si trova anche in un poemetto di Huon Le Roi, ovvero quello del *Cavallo leardo* in cui la parte centrale della vicenda si svolge nel bosco, ancora luogo-rifugio che permette ai due innamorati protagonisti di incontrarsi di nascosto grazie all'aiuto del cavallo che conduce, così, l'amata dal suo amante.¹⁰⁶ Attraverso questi altri esempi letterari si è voluto evidenziare il ruolo di Tristano e Isotta nella foresta da un altro punto di vista. Non più, infatti, solo gli amanti allontanati dalla civiltà che possono vivere il loro amore *folle* nell'ambito del selvaggio, aspetto sicuramente presente e già analizzato, ma si è voluto porre l'accento anche al ruolo ricoperto da Tristano e Isotta in quanto banditi e ricercati e la foresta come luogo di transito per coloro che fuggono e vi si rifugiano poiché essa non è il classico luogo d'amore idilliaco, ma protegge gli amanti-ricercati, pur non risparmiandogli avversità e sofferenze e rivelando la vera natura di chi vi entra.

¹⁰⁵ Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano, Carocci, 1983, *Eliduc*: pp. 274-339.

¹⁰⁶ Golinelli, *Tra realtà e metafora, cit*, Bologna, pp. 79-94.

Capitolo 5- La follia e la foresta

Il cavaliere non è solo l'eroe capace di imprese straordinarie, non è solo il salvatore delle fanciulle in difficoltà o l'amante innamorato e devoto alla dama. Egli ha anche un'altra faccia, irrazionale ed imprevedibile: quella del folle. Spesso il cavaliere si ritrova, infatti, in uno stato di momentanea incoscienza, di follia selvaggia e distruttrice.

Tale follia propria dei cavalieri è un tema particolarmente interessante ed è stato oggetto di una vasta gamma di studi critici. Nel corso della suddetta trattazione si è parlato della pazzia di *Yvain* e della sua regressione ad uno stato selvaggio e animale. Tale episodio è solo uno dei tanti presenti all'interno del panorama letterario e rappresentante dell'improvvisa follia del cavaliere. Due sono i punti iniziali da mettere in luce: nella maggior parte dei casi la follia del cavaliere avviene in seguito ad uno shock emotivo, ad un evento improvviso e traumatico dovuto ad una delusione o ad una ferita amorosa e nel momento in cui l'eroe è sopraffatto da questa carica di emozioni, la sua lucidità viene sopraffatta, portandolo a comportarsi come un folle.

Nella *vita Merlini* di Geoffrey de Monmouth, il protagonista diviene folle in seguito ad un trauma emotivo, non di carattere amoroso, ma comunque fonte di profondo dolore, ovvero la morte dei suoi fratelli. Egli ricerca, così, un luogo selvaggio, boschivo, isolato e lontano dalla civiltà per dar sfogo alle proprie pulsioni istintuali e alla propria perdita di senno. Di stampo amoroso è la follia di Amadas, causato dalle nozze di Ydoine con un altro uomo, così come quella di *Yvain*, dovuta al rifiuto di Laudine, da lui trascurata a causa dei doveri cavallereschi.¹⁰⁷

La foresta ha sempre avuto, in ambito letterario, una serie di sfaccettature, molte delle quali sono già state prese in esame. Una di queste è sicuramente la foresta come luogo degli emarginati. Un tipo di emarginato sociale, oltre ai banditi, agli eremiti o ai ladri è il folle. Il folle è colui che non è più nel pieno possesso delle sue facoltà mentali e tale condizione, come si vedrà, può essere permanente o temporanea. Per quanto riguarda il cavaliere la follia è, nella maggior parte dei casi,

¹⁰⁷ Patrizia Serra, *Il sen della follia*, Cagliari, CUEC, 2002, p.19.

temporanea. La foresta è il luogo dell'intrico mentale e della confusione naturale ed infatti la natura, nella foresta, esprime sé stessa. Questo è un concetto simbolicamente interessante.

La natura tipica della foresta è selvaggia, non dominabile, implacabile e delle volte spietata. Essa non è regolata da convenzioni esterne, non è disciplinata o curata. In questo senso la natura boschiva dà piena espressione di sé stessa, della sua indole. Cresce dove vuole, segue il suo istinto e le leggi naturali ed è proprio così che si comporta il cavaliere folle che entra all'interno di essa. Egli non segue più regole definite, non è più vincolato dalla società di appartenenza, si sveste simbolicamente e concretamente della realtà che fino ad allora era stata sua e si vedrà infatti quanto è importante il ruolo della nudità per il cavaliere in preda ad istinti folli e furiosi. Per lo stesso motivo la foresta è il luogo degli emarginati, perché è all'interno di essa che le primordiali pulsioni, le caratteristiche proprie dell'uomo e i suoi istinti reconditi vengono alla luce.

L'emarginato è, dunque, colui che per scelta, per necessità o istinto si rifugia nel luogo rivelatore della sua natura. L'eremita si ritrova nella foresta per scelta, perché solo all'interno di essa può essere ciò che egli ha scelto di voler essere, ovvero un diverso dalla comunità, dalla società alla quale egli appartiene. Il bandito, com'è stato analizzato nel capitolo precedente, è colui che sceglie la foresta per necessità, poiché luogo in cui le pulsioni possono svelarsi e l'intrico boschivo diviene fonte di protezione. Il folle è colui che sceglie la foresta in modo istintivo, nel momento in cui la furia collerica prende possesso di lui, egli volta le spalle alla società e al vivere civile e si inoltra all'interno della foresta. Questo avviene proprio perché la foresta è luogo dell'istinto e delle pulsioni naturali.

Tuttavia il cavaliere ricerca la foresta sia quando la follia prende il sopravvento, sia quando è nel pieno delle sue facoltà mentali. La foresta, infatti, è anche il luogo in cui poter dimostrare le proprie abilità di caccia e di combattimento, dar prova di sé e dar sfogo a quella parte istintuale presente in ogni essere umano, la quale, nel momento in cui egli perde senno e lucidità, diventa ancora più visibile. Yvain impazzisce a causa della rottura da parte di Laudine del loro patto d'amore, così, allo stesso modo, Orlando nell'*Orlando furioso* di Ariosto, perde la razionalità

cadendo in uno stato di follia improvvisa, dopo aver scoperto l'innamoramento di Angelica e Medoro.

È interessante notare come gli eroi che perdono la lucidità cadano in un momentaneo stato di incoscienza e incapacità di dominio e dunque in uno stato di follia che non si rivela essere permanente quanto in realtà temporaneo, poiché essi riprendono, passato un po' di tempo, le loro facoltà mentali. La follia degli eroi appare come una sorta di momentaneo rito iniziatico, al termine del quale essi ritornano in sé e in tal senso la follia viene vista come una delle tante prove a cui l'eroe è sottoposto, che deve affrontare e superare per poter poi ritornare a pieno sé stesso.¹⁰⁸

Nei confronti della follia vi è stato, dunque, per lungo tempo un atteggiamento ambivalente, oscillante tra l'interesse e il rifiuto, che si è svelato in ambito strettamente letterario. Soprattutto in tale campo, infatti, vi sono state numerose interpretazioni allegoriche circa la follia ed il ruolo del folle come soggetto emarginato e ai bordi della società. Per tale motivo esso è andato identificandosi sempre di più con il selvaggio, in quanto *con il suo comportamento irrazionale, con la sua empietà, rinvia chiaramente ad uno stato primordiale, dominato dal caos, in cui le forze della natura e le passioni umane si scatenano prive di ogni controllo.*¹⁰⁹

La società cortese interpreta, dunque, questi elementi accostando il folle all'uomo selvatico e abitante dei boschi, poiché la follia diviene quella di coloro che grazie ad un improvviso trauma emotivo riportano alla luce la parte più recondita ed istintuale dell'animo umano, ovvero la parte animale di essa, che si scatena con tutta la sua furia devastatrice all'interno della foresta, ai margini della società e della civiltà.

¹⁰⁸ Barbieri, *Eroi furiosi, cit*, Verona, pp. 69-75.

¹⁰⁹ Serra, *Il sen della follia, cit*, Cagliari, p. 32.

5.1 Follia popolare e follia cavalleresca

Numerosi sono gli studi condotti sulla follia medievale e rinascimentale, Pio Rajna, Paul Michel Foucault e Philippe Ménard hanno fornito una ricca indagine e analisi circa le fonti e la storia della follia. A tal proposito Patrizia Serra afferma come le trattazioni e i relativi studi sulla follia medievale vennero riducendosi per lungo tempo, fino agli anni novanta circa, per dare poi luogo ad una nuova ed ingente riscoperta della follia letteraria medievale ed infatti *dalla Vita Merlini del gallese Geoffrey di Monmouth all'irlandese anonima Buile Suibhne, dall'Yvain di Chrétien de Troyes alle Folies Tristan fino all'Amadas, al Robert le Diable e all'agiografia francescana, si designa così un percorso che colloca la follia al punto d'incontro tra cultura d'élite e cultura popolare, tra dannazione ed elezione, tra realtà e finizione, e che apre, attraverso la metaforizzazione di tale concetto, nuovi spazi al linguaggio letterario.*¹¹⁰

Questo concetto, così designato, è essenziale per capire ed interpretare il ruolo della follia medievale, poiché essa ricorre in tale periodo come una costante letteraria e, dunque, fondamentale al fine della sua interpretazione è il suo essere un anello di congiunzione, come allo stesso tempo anche elemento divisorio, tra mondo aristocratico e mondo popolare.

In una sua celebre opera, *Fuori del mondo*, Cesare Segre fornisce una sistemazione organica circa il ruolo della follia nel medioevo ed una prima distinzione che egli attua è quella esistente tra follia popolare e follia cavalleresca.¹¹¹

Per follia popolare si intende l'insieme dei comportamenti ritenuti frutto di un'insania mentale e quindi sottoposti ad una serie di norme e regolamenti che prevedevano l'esclusione, sia reale che simbolica, dei plebei folli dalla società di appartenenza. A tal proposito Michel Foucault descrive, riportando alla luce cronache del tempo, la folla che a colpi di frusta tentava di cacciare i suddetti folli dalla città.¹¹²

¹¹⁰ Serra, *Il sen della follia, cit*, Cagliari, p. 12.

¹¹¹ Cesare Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, in *Fuori del mondo, i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 89-100.

¹¹² Michel Foucault, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 33-34.

Un'altra modalità con la quale i folli venivano allontanati era attraverso delle navi, sulle quali venivano posti e trasportati al di fuori della città e della società. L'esclusione dei folli non era, tuttavia, sempre e solo di carattere fisico, poiché essa poteva essere anche di carattere simbolico e avvenire attraverso l'allontanamento morale e sociale dei soggetti portando, così, alla loro esclusione dalla vita pubblica e ad un costante distacco nei loro confronti.¹¹³

Il folle è, dunque, il diverso, colui che porta alla creazione di un'opposizione noi-loro. Com'è già stato visto a proposito dei riti iniziatici, spesso lo sciamano veniva identificato con il folle, colui che era sopra le righe e non si conformava a degli standard. Tuttavia, nel caso della realtà sciamanica, la follia era ben vista e quasi ricercata perché solo attraverso di essa si capiva di essere portati per qualcosa di diverso e di superiore rispetto alle persone normali.

La follia popolare medievale, invece, è vissuta in un'ottica di esclusione e di emarginazione da parte di coloro che sono ritenuti sani verso coloro che invece vengono percepiti come folli e privi di senno. In epoca medievale la follia era spesso associata ad una sorta di punizione divina, per la quale un soggetto diventava folle in quanto peccatore e dunque sottoposto dall'ira di Dio. La Bibbia forniva spunti per diffondere tale credenza, a partire dalla figura di Nabucodonosor, presente nel libro di Daniele, figura orgogliosa e per questo peccatrice egli diviene folle e regredisce ad uno stato animale e primordiale.¹¹⁴

È interessante, inoltre, porre l'accento sull'immagine riportata da Foucault, rappresentante i folli cacciati dai cittadini a colpi di frusta, poiché mostra come i folli vengano spinti al di fuori della società, via dalla città, verso il margine, il confine e l'esterno.

Questo avvicina la condizione del plebeo folle a quella del cavaliere folle, poiché entrambi nel momento in cui si trovano al di fuori delle loro normali condizioni psichiche, uscendo dagli scemi prestabiliti, non possono più rimanere in un contesto civile e sociale, ma o sono spinti da altri o spontaneamente si allontanano da una tale realtà per avvicinarsi e addentrarsi in uno spazio al di fuori dell'ambito cittadino

¹¹³ Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, cit, Torino, pp. 89-91.

¹¹⁴ Serra, *Il sen della follia*, cit, Cagliari, pp. 28-30.

circoscritto che, come si è visto, si identifica nella maggior parte dei casi con la foresta.



Fig.8 – *L'estrazione della pietra della follia*, Hieronymus Bosch ,1484, Madrid, Museo del Prado.¹¹⁵

Un tipo particolare di follia popolare è quella che rimanda ad una sorta di finta pazzia collettiva, ovvero quella della *festa stultorum*, o anche follia carnevalesca.¹¹⁶ Durante il periodo di carnevale venivano superati i limiti prestabiliti dalla società, la finzione e lo scherzo tipico della festa permettevano di riconsiderare i concetti gerarchici e istituzionali. Il popolo in festa poteva compiere un ironico rovesciamento di tutto ciò che normalmente era sacro, serio ed intoccabile.

Bachtin, in un'opera dedicata alla cultura popolare, sostiene come in tutti gli uomini sia presente un piccolo gene di follia ed è necessario che tale impeto folle possa, anche per poco, vedere la luce, risalire a galla nell'animo umano che invece tende normalmente a reprimerlo. Egli, infatti, usa tali parole: *La follia che è la nostra seconda natura e sembra innata nell'uomo, possa almeno una volta l'anno, manifestarsi liberamente.*¹¹⁷

¹¹⁵ Nella concezione popolare medievale la follia poteva essere causata da una pietra, situata nel cervello. Attraverso la rimozione di tale pietra si riteneva che il folle sarebbe guarito. Questa credenza popolare veniva spesso utilizzata da falsi medici o ciarlatani, che imbrogliavano, così, la malcapitata vittima. Probabilmente Bosch nella sua rappresentazione, voleva proprio porre in evidenza questo aspetto.

¹¹⁶ Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, cit, Torino, pp. 93-99.

¹¹⁷ Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979, cit. p. 85. Citato anche in Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, pp. 93-94.

La follia carnevalesca non rinnega la società, non porta ad un isolamento o ad un'emarginazione di coloro che diventano, momentaneamente, folli ma porta ad un ribaltamento radicale di ogni schema, definizione o ruolo sociale. La *festa stultorum* è la festa di coloro che vogliono diventare folli insieme, collettivamente, per poter dare sfogo ad una parte dell'animo umano che generalmente viene repressa, portando ad un'inversione della società di appartenenza, giocando con ciò che è serio e prestabilito. Se la follia cavalleresca porta ad un'autoesclusione e ad un'emarginazione dalla società, la follia carnevalesca porta ad un ribaltamento interno della società stessa.

Per cui al cavaliere che si spoglia delle sue vesti si contrappone il popolo che si traveste, alla solitudine del cavaliere si contrappone il momento di festa e al digiuno i banchetti tipici del carnevale. Se la follia del cavaliere non è ricercata, ma causata da un evento traumatico e dunque accidentale, la follia carnevalesca è invece ricercata una volta l'anno in nome della libertà d'espressione e non della solitudine tipica dell'eroe furioso.¹¹⁸ Nella letteratura francese medievale la follia ha avuto un ruolo da protagonista, tuttavia i folli che entravano a far parte del mondo letterario non potevano essere di estrazione popolare, ma aristocratica. Se dei folli di ceto plebeo sono presenti, infatti, non assumono un ruolo principale, rimanendo sullo sfondo della vicenda.

Un aspetto interessante è la diversa durata della follia in relazione all'estrazione sociale. I folli plebei rimangono sempre tali, la loro follia non si verifica come uno stato transitorio o una realtà di passaggio, a differenza di quanto accade ai cavalieri, per i quali la follia si manifesta in seguito ad un trauma, spesso di natura amorosa e ha una durata breve e circoscritta. I cavalieri in preda alla follia diventano furiosi, privi di controllo, animaleschi e distruttori. Ivano come Orlando, entrambi gli eroi, si strappano le vesti, regrediscono ad uno stato di inciviltà e perdono i più basilari tratti di umanità. Orlando viene descritto come *forsennato e furioso* mentre Tristano appare *esragiés*.¹¹⁹ Va evidenziato, inoltre, come i folli all'interno delle città venissero cacciati, perseguitati ed emarginati, mentre i cavalieri folli riescano

¹¹⁸ Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, cit, Torino, pp. 94-95.

¹¹⁹ Barbieri, *Eroi furiosi*, cit, Verona, Cfr. pp 74-75.

sempre a ritrovare sé stessi e la loro lucidità mentale grazie agli interventi esterni, della civiltà a cui appartengono, che li portano, così, ad ottenere una ritrovata lucidità. La follia, quindi, non è mai accettata in quanto tale, ma rifiutata in entrambi i casi, seppur in due modalità diverse, a seconda che si tratti di follia popolare o follia cavalleresca.

Nel momento in cui, comunque, gli eroi furiosi sono in preda alla cecità della ragione, sfogano la loro insensatezza nello spazio simbolo della confusione reale e mentale: la foresta. È interessante notare come il dolore di Orlando venga descritto come totalizzante. Egli è in preda ad una furia dolente e incontrollabile, causata dalla ferita più terribile di tutte, quella che fa dimenticare ogni altro tipo di dolore, ovvero la ferita d'amore.

112

*Fu allora per uscir del sentimento,
sì tutto in preda del dolor si lassa.
Credete a chi n'ha fatto esperimento,
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.*

113

*L'impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggian restar l'acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.*

*Di pianger mai, mai di gridar non resta;
né la notte né 'l dì si dà mai pace.
Fugge cittadi e borghi, e alla foresta
sul terren duro al scoperto giace.
Di sé si meraviglia ch'abbia in testa
una fontana d'acqua sì vivace,
e come sospirar possa mai tanto;*¹²⁰

Gli eroi folli non sono, dunque, affetti da una patologia mentale, non sono dei *pazzi* che entrano in scena in quanto tali bensì essi *diventano* folli, regrediscono e subiscono un declassamento, per poi ritornare alla normalità e al loro ruolo di cavaliere.

Tristano, nella *Tavola ritonda*, viene descritto in uno stato di furore improvviso, derivato dall'immenso dispiacere provocatogli dalla lettura della lettera di Isotta per Ghedino, che lo porta ad allontanarsi dalla civiltà e dalla realtà circostante, per rifugiarsi nell'incolto e nel selvaggio e dar sfogo ai suoi sentimenti e ai suoi istinti collerici:

*E allora lascia andare suo cavallo, e gitta via sue armi, e stracciasi sua roba, e pelasi suoi biondi capelli e squarciasi suo bello viso; e sempre, per lo grande dolore, sì facea lo maggiore pianto del mondo. E sìe andava ignudo e scalzo, e non beveva e non mangiava; e, per le molte lagrime e per lo molto digiuno, la sustanzia della natura gli mancava fortemente, e in tutto egli perde suo senno e conoscimento: e a tale si condusse e venne, ch'egli pasceva l'erba. E alcuna fiata, egli prendeva alcuna fiera con mano per qualche avventura: della quale egli così e cruda sì ne mangiava.*¹²¹

¹²⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Vicenza, Mondadori, 1976, pp. 593,596.

¹²¹ *La Tavola Ritonda*, a cura di Marie-José Heijkant, Milano, Luni, 1997, cit. p. 288.

L'atteggiamento di Tristano è quello tipico del cavaliere in preda ad un istinto furioso di follia amorosa ed egli ne rispecchia tutti i tratti principali. Tristano si spoglia, si raso i capelli, mangia erba e quando può carne, ovviamente, cruda. Tutto ciò porta l'eroe ad essere declassato dal punto di vista sociale, ad auto-escludersi dalla società proprio perché il folle in quanto tale non può farne parte.

È interessante porre l'accento su questo elemento poiché, come si è visto, ogni volta che un eroe, che sia Ivano, Tristano o Orlando, cade in uno stato di follia si allontana dalla società creando il famoso binomio natura-cultura. Questo avviene in quanto il folle non può essere parte della società e della realtà di corte.

L'autoesclusione del cavaliere deriva dal suo istinto naturale che lo indirizza verso la foresta, sito primario in cui le pulsioni possono manifestarsi e dalla sopravvivenza in lui di un briccolo di autocoscienza, la quale gli permette di capire che il folle e la società non possono andare d'accordo, per cui nel momento in cui egli declassa ad un tale stato, è solo la foresta e l'ambiente naturale, luogo principe dello sfogo istintuale, a poterlo accogliere.

In tale concetto vi è la distinzione capitale tra follia popolare e follia cavalleresca: il folle plebeo nasce folle e non torna quasi mai ad uno stato di sanità psichica, egli è dunque escluso ed emarginato dalla società. Il cavaliere folle, invece, è colui che cade in uno stato di momentanea follia, causata il più delle volte da un doloroso mal d'amore ma è anche colui che è in grado di rinsavire e di ritornare ad acquisire il suo ruolo nella società.

La follia cavalleresca ha, dunque, dei tratti ricorrenti che si possono ritrovare e rintracciare.

Il cavaliere furioso, infatti, nel momento in cui impazzisce compie una serie di gesti rituali: egli si spoglia sia dei vestiti che delle armi cavalleresche andando ad assumerne delle altre tra cui, come si è già precedentemente visto, l'arco.

Dopo essersi spogliato il cavaliere si autoesclude dalla società attraverso la fuga nella foresta, dove inizia ad assumere i tratti animaleschi di coloro che la abitano, mangiando per lo più erba e carne cruda degli animali da lui cacciati. Interessante è notare come anche fisicamente gli eroi nella foresta inizino ad assumere tratti

animaleschi, dimagrendo, diventano scuri, lividi in volto. Tristano nella *Tavola Ritonda*, infatti, viene descritto proprio secondo questi tratti: *Egli era divenuto nero, livido, magro; e a tale era condotto, che la madre che lo portò ne altri nullo poriano mai avere riconosciuto.*¹²²

L'eroe folle perde, dunque, i tratti tipicamente umani, avvicinandosi a sembianze animali ed infatti viene precisato come neanche la madre sarebbe stata in grado di riconoscerlo, in virtù del fatto che la follia porta ad un annullamento di ciò che si era prima, essa sfigura, avvicina l'eroe ad una morte momentanea, prima di condurre ad una nuova nascita.

Un caso particolare di follia, che esula da ciò, è quella inscenata da Tristano all'interno del *Tristan en prose* e nelle *Folies Tristan*. In questo caso, infatti, il cavaliere non cade in uno stato di momentanea perdita di controllo e razionalità, diventando folle, ma inscena la sua follia per potersi avvicinare di nuovo ad Isotta.

La follia, in questo caso, non porta ad emarginazione quanto invece ad una possibilità di avvicinamento, tuttavia bisogna porre l'attenzione sul fatto che la follia in questo caso è fittizia e non reale ed è per tale motivo che le modalità di esclusione del soggetto cambiano, seppur egli riesca nel suo piano puntando proprio sul fatto che i folli non venivano ascoltati, quanto invece ignorati e allontanati. Il travestimento da folle era, dunque, il più sicuro per l'amante poiché grazie ad esso nessuno gli avrebbe prestato la dovuta attenzione.

Risulta di notevole interesse evidenziare le modalità con cui Tristano mette in scena la sua finta follia, riportando alla luce caratteristiche tipiche del *folle* ed avvicinandosi ad una follia tipicamente cavalleresca poiché, con il suo travestimento, compie una regressione sociale verso uno stato primitivo. Egli indossa una gonnella, si taglia i capelli, si colora di nero il volto e indossa una clava intorno a collo, la quale veniva spesso posta indosso ai pazzi al fine di impedirgli numerosi movimenti, rendendo tali soggetti meno pericolosi.¹²³

¹²² *La Tavola Ritonda, cit*, Milano, p.289.

¹²³ Segre, *Quattro tipi di follia medievale, cit*, Torino, pp. 90-91.

Tristano, inoltre, parla in modo sconnesso con frasi che appaiono senza alcuna logica. In realtà il linguaggio di Tristano è allusivo e simbolico ed egli esprime la verità attraverso l'uso di metafore a cui nessuno dà importanza, poiché colui che parla è un folle e quindi non merita attenzione.

Segre pone attenzione al linguaggio utilizzato da Tristano poiché evidenzia come sia una particolarità quella del linguaggio allusivo usato dal cavaliere, in quanto nel *medioevo non è ancora sviluppato il procedimento della dissociazione linguistica a specchio di quella mentale*¹²⁴

Tristano quindi, dice la verità sottoforma di frasi simboliche e metaforiche, frasi a cui nessuno bada solo in quanto dette da un presunto folle. Inoltre il modo di parlare di Tristano-folle è sostanzialmente diverso dal modo di parlare di una persona *sana* e dunque egli si distingue anche dal punto di vista linguistico, ponendo un margine tra il modo di parlare del Tristano cavaliere e quella del Tristano-folle. Grazie ai gesti rituali che il cavaliere compie nel momento in cui è acceso dall'ira e dalla follia, autoescludendosi ed isolandosi nel fitto della foresta, l'uomo dei boschi, l'uomo selvatico e il cavaliere folle vanno creando un'unica figura ed una sola personalità.

È importante porre l'accento sulla ritualità dei gesti del cavaliere in preda alla follia. Com'è già stato detto, il cavaliere impazzisce per poi rinsavire e ritornare ad uno stato di coscienza e di consapevolezza anche maggiore della precedente. La follia del cavaliere non è una malattia così come non è un destino, ma è una prova.

Nel corso delle sue imprese un cavaliere deve superare numerose sfide e prove per poter raggiungere un obiettivo finale, per conquistare una dama o per vincere un duello. In quest'ottica la follia è una prova che egli deve poter superare per potersi elevare a qualcosa di superiore, per poter divenire eletto e migliore ed ecco il perché della ritualità dei gesti compiuti dal cavaliere nel momento in cui diviene folle. I suoi gesti e i suoi atteggiamenti sembrano rispecchiare un vero e proprio rituale iniziatico caratterizzato da un'iniziale forma di malattia, che viene ricercata dai soggetti poiché solo attraverso di essa è possibile elevarsi al di là dell'umano.

¹²⁴ Ivi, p. 90.

Ecco allora la ritualità del cavaliere esemplificata nel trinomio, già esaminato, separazione/malattia/ rinascita, tipico, ad esempio, delle società aborigene nord-americane. All'interno di esse i ragazzi con età compresa tra i dodici e quattordici anni si isolano nella foresta, praticando il digiuno, compiendo purificazioni e danze rituali e ricercando la visione dello spirito protettore.¹²⁵

Mircea Eliade a questo proposito afferma come *la nota distintiva di tutte queste iniziazioni nord-americane è la credenza che lo spirito tutelare possa essere acquisito mediante uno sforzo ascetico nella solitudine. [...] La solitudine nelle regioni selvagge equivale a una scoperta personale nella sacralità del Cosmo e della vita animale.*¹²⁶

Elemento chiave è, dunque, la solitudine del novizio così come la solitudine ricercata del cavaliere di cui è rappresentatrice anche il suo gesto di togliersi le vesti e le armi. Egli, in tal modo sancisce una crisi della propria identità non solo sociale ma anche individuale e personale. Per tale motivo il cavaliere sembra regredire ad uno stato animale, in quanto ritorna ad una fase iniziale dell'esistenza, perde le facoltà principali per poi riacquisirle migliorate e potenziate. Il cavaliere si spoglia di un ruolo e ne acquisisce uno nuovo, passando da cavaliere a uomo selvaggio della foresta. Egli si emargina fisicamente e simbolicamente, nel momento in cui realizza l'opposizione nudo-vestito e armato-disarmato.¹²⁷

Il cavaliere non ha più le sue armi per difendersi, ma non resta inerme prendendo, invece, con sé armi nuove e rappresentative della sua condizione. Lo spogliarsi delle vesti è, dunque, simbolo di una autoesclusione sociale, di una frammentazione del ruolo definito del cavaliere, egli necessita di ritrovare sé stesso ma senza avere un'identità già prestabilita con cui confrontarsi. Il cavaliere, infatti, non solo si spoglia ma lacera le proprie vesti, distruggendole:

*E continuo egli andava ignudo; perché, com'egli aveva i vestimenti, così subito egli tutti gli squarciava, e' pezzi gittava via e ancora cogli denti gli guastava.*¹²⁸

¹²⁵ Mircea Eliade, *La nascita mistica, Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974, pp. 98-100.

¹²⁶ *Ivi*, p. 99.

¹²⁷ Barbieri, *Eroi furiosi, cit*, Verona, p.84.

¹²⁸ *La Tavola Ritonda, cit*, Milano, p. 291.

Tale gesto è rappresentativo dell'animo del cavaliere che rifiuta con una furia predominante il suo status e le norme vigenti che regolarizzavano il modo in cui vestirsi, andando a rappresentare, dunque, una sua crisi sociale. Allo stesso modo del cavaliere, il neofita è senza vesti durante la cerimonia che sancisce l'avvenuto rito di passaggio, in quanto è fondamentale per lui non avere elementi che possano contraddistinguerlo dal punto di vista sociale, essendo tale momento come una sorta di rinascita.¹²⁹

Il momento in cui l'eroe furioso rinsavisce è, dunque, il momento in cui ritrova sé stesso e da un punto di vista rituale, rappresenta il superamento della prova iniziatica, andando a sancire l'avvenuto passaggio, per cui egli rinasce ad una vita nuova.

¹²⁹ Barbieri, *Eroi furiosi, cit*, Verona, pp. 86-87.

5.2-Il cavaliere e la follia amorosa

Il tema della follia cavalleresca può essere affrontato ed esaminato attraverso più sfaccettature. Una di queste, indagata precedentemente, riguarda l'aspetto rituale e simbolico celato dietro i gesti del cavaliere nel momento in cui impazzisce, divenendo furioso. Gesti che riportano alla mente una sorta di iniziazione del cavaliere grazie alla quale egli rinasce e riacquisisce sé stesso e il suo ruolo sociale, a seguito di un momento di crisi e di declassamento. È stato accennato al perché il cavaliere entra in uno stato di follia, ma ora si vorrà indagare con più precisione e attenzione il ruolo di tale agente scatenante della follia cavalleresca, ovvero l'amore.

Sia durante il periodo medievale che rinascimentale la follia amorosa ha avuto un ruolo di spicco in ambito letterario. Il cavaliere geloso o non corrisposto cade in una cieca e furiosa disperazione mediante la quale perde il senno, sprofondando in un'incontrollabile follia. Il passaggio degno di interesse è quello che riguarda il momento in cui l'eroe passa da essere un cavaliere errante, valoroso e forte ad un folle in preda ad istinti animaleschi. L'anello mancante che collega questi due opposti atteggiamenti è l'amore. La domanda a cui si vuole trovare risposta è perché in età medievale e rinascimentale, numerose opere avessero come fulcro, o comunque svolgesse un ruolo importante all'interno di esse, la follia dell'eroe a seguito di un trauma amoroso.

A partire dal medioevo per poi approdare alle nuove consapevolezze rinascimentali, la medicina subì numerose fasi di sviluppo. Oggetto di studi medici fu anche l'amore, o meglio, la malinconia erotica. Per lungo tempo durante il medioevo la religione influenzò molto sul perché della follia, ritenendo che essa, la melanconia e altri stati di alterazione psichica fossero dovuti all'influsso negativo del diavolo che influenzava i soggetti, i quali venivano così affetti da tali vizi. Un'altra teoria, di influsso Greco, legata soprattutto alla figura di Ippocrate e molto diffusa in ambito medico era quella dei quattro umori, ovvero bile nera, bile gialla, flegma e sangue. La bile nera, secondo tale concezione, risiederebbe nella milza e da essa deriverebbe la melanconia, la quale prenderebbe il nome dal greco *melàine chole*, che starebbe, appunto, per bile nera. La bile gialla si troverebbe nel fegato, il sangue nel cuore e

il flegma nella testa. Tali umori, inoltre, erano correlati con le diverse fasi della vita delle persone e le stagioni dell'anno.¹³⁰

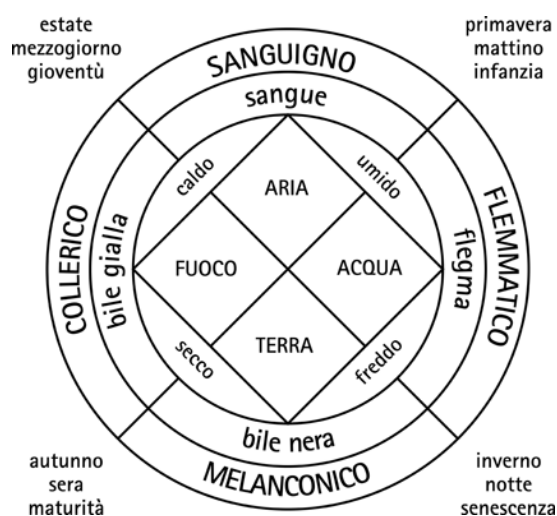


Fig.9 – Schema della teoria degli umori di Ippocrate.

Tale teoria individuerebbe, così, la presenza di soggetti sanguigni, melanconici, flemmatici e biliosi, in base alla prevalenza di un determinato umore, permettendo l'identificazione schematica delle persone e delle loro alterazioni psichiche. Essenzialmente di indole positiva era il soggetto sanguigno, per il quale si soleva parlare di *complexio temperata*, mentre le altre tre indoli erano considerate come degradazioni di esso.¹³¹

Il soggetto melanconico, in particolare, veniva visto per lo più come timido, incline alla solitudine e alla depressione, ma fu proprio in virtù di ciò che il ruolo della melanconia ebbe un grande successo in ambito letterario e filosofico. Aristotele riteneva che la melanconia fosse un elemento predominante e decisivo nei soggetti che avevano numerose potenzialità e notevoli possibilità di divenire uomini grandi ed eccelsi. Durante il periodo Rinascimentale la melanconia andò a sovrapporsi al concetto di genialità e di follia ed infatti essa non veniva più considerata come una

¹³⁰ Serra, *Il sen della follia*, cit, Cagliari, pp. 15-19.

¹³¹ *Ivi*, p. 16.

patologia mentale causata dalla predominanza di un fluido corporeo, ma una predisposizione dell'anima, come inclinazione riflessiva e nostalgica.¹³²

Spesso la melanconia veniva associata all'amore poiché l'amante innamorato era colui che in preda agli spasmi d'amore si ritrovava pensieroso e sospirante per la donna amata.

Jacques Ferrand nel 1610, pubblicò un saggio sulla malinconia erotica, *Traicte de l'essence et guerison de l'amour ou de la melancholie erotique*, in cui indagava le cause e le sedi della malattia amorosa, le conseguenze di tale condizione e le possibilità di guarigione, riprendendo anche la teoria degli umori. Il suo pensiero combaciava con quello che già Cicerone espresse nelle *Tuscolanae disputationes*:

*La cosa più importante è richiamare l'attenzione sul carattere di follia che è proprio della passione amorosa. Fra tutte le passioni essa è la più prepotente; anche a non volere tirare in campo le violenze, le seduzioni, gli adulteri, gli incesti [...] resta sempre condannabile di per sé stesso il disordine che l'amore produce nell'anima.*¹³³

La concezione dell'amore di Ferrand non era così lontana da quella di Cicerone, preoccupato per la degradazione morale del suo tempo, la quale secondo lui era dovuta alla follia amorosa che colpiva gli amanti. Lo stesso Ferrand, infatti, alla fine del suo saggio augura, riprendendo Ippocrate, a tutti gli innamorati malinconici *il refinimento e il perfezionamento della saggezza.*¹³⁴

Tuttavia la malinconia non è solo quella dell'amante triste, lontano o preso da pensieri fuggevoli, poiché essa può avvicinarsi anche ai tratti che assume l'eroe furioso nel momento in cui impazzisce. Tale tipo di malinconia viene definita *malinconia lupesca* e deriva da un'incapacità dell'innamorato di affrontare la gelosia o la delusione amorosa iniziando a comportarsi in modo felino e animalesco. Affetto da tale tipo di malinconia è Archimbaut, protagonista del *Roman de Flamenca*, romanzo provenzale, probabilmente datato intorno al XIII secolo.¹³⁵

¹³² Serra, *Il sen della follia*, cit, Cagliari, pp. 18-19.

¹³³ Jacques Ferrand, *Malinconia Erotica*, Cfr. introduzione a cura di Massimo Ciavolella, Venezia, Marsilio, 1991, cit. p. X.

¹³⁴ *Ivi* p. 133.

¹³⁵ Barbieri, *Eroi furiosi*, cit, Verona, p. 89.

Archimbaut, a causa dell'incontrollata gelosia che prova nei confronti della moglie, perde ogni tipo di razionalità e lucidità mentale, cadendo in uno stato di follia amorosa, per la quale regredisce in modo disumano, perdendo qualsiasi tratto tipico di un uomo cortese e avvicinandosi inesorabilmente a sembrare un lupo o un leopardo. Egli, completamente al di fuori di ogni logica, incarna perfettamente la figura del malato alle prese con un amore folle e portato alla devianza e all'incapacità di dominio. Allo stesso modo, *Amadas*, quando viene colto da improvvisa follia e acceso furore, viene descritto come pervaso da caldi vapori che partono dal cuore e raggiungono il cervello, portandolo ad una perdita di controllo di sé, rimandando così alla teoria umorale e all'eccesso di bile nera.¹³⁶

Il cavaliere folle per amore non è, dunque, malinconico nel senso stretto del termine, bensì nella sua accezione più ampia, quella della malinconia lupesca che lo avvicina, così, ad un animale. Gli eroi furiosi colpiti dalla malattia d'amore sono particolarmente temuti, essi infatti non possiedono giudizio e ragione, ma con il sopraggiungere della follia, sopraggiunge anche una furia devastatrice accompagnata da una grande potenza fisica. Questo è dovuto probabilmente alla furia interiore che si rispecchia e si riversa esternamente. Nel momento in cui l'eremita incontra Ivano nella foresta, rimane interdetto e spaventato, cercando rifugio.

<i>Quant vit celui qui nuz estoit</i>	<i>Quando vide quell'uomo nudo</i>
<i>Bien pot savoir, sanz nul redot,</i>	<i>si rese subito facilmente conto</i>
<i>Qu'il n'ert mie an son san del tot;</i>	<i>che non aveva le rotelle a posto;</i>
<i>Et si fist il, tres bien le sot,</i>	<i>ne fu ben presto persuaso:</i>
<i>De la peor que il en ot</i>	<i>per la paura che provò,</i>
<i>Se feri an sa meisonete,¹³⁷</i>	<i>si precipitò nella sua casetta;</i>

¹³⁶ Serra, *Il sen della follia*, cit, pp. 20-21.

¹³⁷ Chrétien de Troyes, *Yvain, le Chevalier du Lion*, cit, Alessandria, pp. 270-271, vv. 2833-2839.

Tale reazione è dovuta al fatto che i folli per amore erano considerati i più pericolosi tra tutti, poiché essi sono in grado di amare tanto quanto poi sono in grado di distruggere ciò che li circonda. La furia d'amore diventa furia distruttrice nel momento in cui l'amore è in grado di offuscare la realtà e far sì che gli amanti perdano ogni capacità ragionativa.

È già stato esaminato come, nei romanzi cortesi, a partire da Chrétien de Troyes, si ponesse in evidenza il ruolo dell'amore in relazione alla corte alla capacità di mantenere un giusto equilibrio. I cavalieri innamorati devono saper stare nel giusto mezzo tra amore e corte, tra amore e ragione e tra amore e cavalleria.

Nel momento in cui l'amore diventa predominante può scattare la devianza e l'incapacità di controllo, portando alla follia o alla perdita di sé stessi. Erec nel momento in cui dimentica i suoi doveri cavallereschi non perde il senno, in quanto non subisce un trauma amoroso e non cade in uno stato di melanconia lupesca, ma d'altra parte la sua psiche subisce un'alterazione, poiché egli dimentica il suo ruolo da cavaliere e gli impegni ad esso correlati. Ivano, invece, diviene appieno un eroe furioso, poiché subisce uno shock emotivo che lo porterà ad affrontare una prova iniziatica decisiva. Anche il percorso di Erec può essere definito un percorso di prove e di iniziazione, prove che egli supererà grazie anche all'aiuto di Enide, riuscendo ad uscire dal velo di nebbia amorosa che non gli permetteva di ragionare, ritrovando il suo spazio nella società.

Tristano, nel romanzo di Béroul, non diviene improvvisamente folle, ma si ritroverà nello spazio della foresta perché impossibilitato a vivere a corte ed anche la sua è una prova iniziatica poiché è accecato dalla *fole amor* che non gli permette la reintegrazione sociale, fino a quando non ritrova il giusto equilibrio.

Anche nel momento in cui l'eroe non diventa furioso a seguito di un trauma emotivo, ma è comunque accecato dall'amore, la sua melanconia erotica non gli permette un corretto uso della sua psiche, alterando il suo stato di coscienza ed isolandolo dalla società. Allo stesso modo però, Tristano, pur senza divenire furioso assume lo stesso, come già esaminato, tratti animaleschi e regredisce ad uno stato primitivo dell'esistenza.

Il ruolo dell'amore assume, dunque, una notevole importanza per il cavaliere furioso e a tratti animalesco e si è visto come durante il medioevo e il rinascimento l'indagine sulla follia, la melanconia e l'amore fosse centrale. L'eroe furioso è colui che passa dall'essere inerme ed incredulo ad essere aggressivo e brutale contro tutto ciò che gli capita a tiro.

Anche nel momento in cui l'amante non è colpito da una furia devastatrice a causa di uno shock emotivo o da un'accecante gelosia, è comunque preda della follia d'amore o, meglio, della malattia amorosa che lo porta alla dimenticanza di sé stesso. La malattia amorosa può, dunque, manifestarsi in modi e secondo sfaccettature differenti, ma essa porta comunque l'innamorato ad assumere una connotazione nuova e differente dalla precedente, dalla quale deve rinascere e rinsavire.

Un caso particolare di gelosia d'amore e di conseguente furia è quella tra Ginevra e Lancillotto, come raccontato nel *Lancelot en prose* e nel successivo *Le Morte d'Arthur* di Thomas Malory. La follia amorosa colpisce una donna, la regina Ginevra, che in preda alla furia per aver scoperto l'amato, ingannato, a giacere con la figlia del re pescatore, impazzirà di gelosia rinnegando il cavaliere. Quest'ultimo subirà un tale shock amoroso che verrà preso a sua volta da una furia amorosa devastante, che si rivelerà essere la tipica follia cavalleresca. Lancillotto si spoglia, infatti, delle vesti e si allontana in preda alla pazzia da Camelot, rifugiandosi nella foresta, dove la vita gli apparirà ardua e difficile. La follia che colpisce Lancillotto è dovuta al tradimento che egli compie nei confronti di Ginevra ed è dunque causata da una sua stessa azione, seppur avvenuta a causa di un imbroglio, così come la follia di Ivano è dovuta alla dimenticanza dei suoi doveri amorosi.

I cavalieri sono sottoposti alla follia come ad una momentanea perdita di coscienza che li rende inconsapevoli delle proprie azioni, ma li rende anche più forti e consapevoli nel momento in cui l'accesso di follia termina. Essa può essere dunque vista a guisa di una purificazione per il cavaliere che ritornando all'essenza istintuale dell'essere è poi in grado di saper utilizzare al meglio le sue facoltà e la sua mente.

Nel momento in cui Ivano guarisce subisce una sorta di rito di purificazione grazie all'intervento della dama, rappresentante dell'elemento magico e fatato che va incontro e in aiuto al cavaliere, ungendolo con un unguento magico il quale gli fa recuperare la ragione.

<i>Plus en i met qu'il ne covient,</i>	<i>Ne mise più del necessario,</i>
<i>Mout bien, ce li est vis, l'emploie:</i>	<i>ma le parve di averne fatto buon uso;</i>
<i>Les temples et le front l'en froie</i>	<i>gli frizionò le tempie e il viso</i>
<i>Trestot le cors jusqu'an l'artuel.</i>	<i>e tutto il corpo fino all'alluce.</i>
<i>Tant li froia au chaut soloil</i>	<i>Gli sfregò tanto sotto il sole caldo</i>
<i>Les temples et trestot le cors</i>	<i>le tempie e il resto del corpo,</i>
<i>Que de cervel li issi fors</i>	<i>che la follia e la malinconia</i>
<i>La rage et la melencolie;</i> ¹³⁸	<i>gli uscirono dal cervello;</i>

Attraverso l'unguento Ivano rinsavisce e ritrova le sue facoltà, egli non ricorda nulla di quanto accaduto e non ricorda nemmeno il perché si trovi nella foresta. Ivano rinasce a nuova vita, egli non riesce a camminare, riprende dall'inizio tutte le primarie capacità umane. Come un bambino ora egli è puro e non più afflitto dal peccato e dalla malattia. È interessante notare come Chrétien parli di malinconia, in particolare quella che affligge il cavaliere è una *melancholia nigra et canina et amore qui dicitur eros*¹³⁹, come definita da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum naturale* ed inoltre una conseguenza di tale malattia era proprio la trasformazione in un animale selvaggio.

Ivano guarisce, dunque, da tale malattia e melanconia amorosa grazie all'intervento della dama e al rito purificatorio e dopo aver riacquistato la ragione, egli attraversa insieme alla dama un ponte, simbolo dell'avvenuto rito di passaggio e del superamento della prova.

¹³⁸ Chrétien de Troyes, *Yvain, le Chevalier du Lion*, cit, Alessandria, pp. 282-283, vv. 3000-3007.

¹³⁹ *Ivi.* nota p. 283.

<i>Et cil qui ne demandoit el</i>	<i>E lui, che non chiedeva altro,</i>
<i>Le prant et monte, si s'an vont</i>	<i>lo prese e ci montò, e cavalcarono</i>
<i>Tant que il vindrent a un pont</i>	<i>fino a quando giunsero a un ponte</i>
<i>Don l'eve estoit roide et bruianz.</i> ¹⁴⁰	<i>sotto cui l'acqua era rapida e impetuosa.</i>

È lo stesso Chrétien a definire lo stato di Ivano come una malattia e una malinconia, ma al superamento della stessa il cavaliere ha acquisito potenza e virtù, segno che la prova è stata superata con successo. Anche l'incontro con il leone è segno delle riacquisite capacità di Ivano e delle sue nuove potenzialità come individuo e come cavaliere. Il leone è l'animale simbolicamente opposto al serpente, raffigurazione di Cristo e della giustizia.

Anche nelle tradizioni sciamaniche il rapporto con un animale ausiliario e protettivo ha un ruolo fondamentale. Il leone protegge Ivano proprio come lo spirito ricercato sotto forma animale. Probabilmente Chrétien riprese anche il pensiero della scuola di Chartres, secondo la quale il cosmo era una grande anima, in cui l'uomo doveva confrontarsi con ogni essere vivente e con la natura circostante.¹⁴¹ In questo senso potrebbe essere letta allora l'introduzione del tema della follia, con la quale l'uomo ritorna ad uno stato primitivo e selvaggio, a contatto con la natura, per ritrovare poi sé stesso ad un livello più elevato.

Anche il folle Tristano della *Tavola ritonda* nel momento in cui è nell'apice della sua follia viene descritto come estremamente forte, in grado di uccidere cinque leoni e far scappare i restanti tre. La sua guarigione avviene grazie all'intervento di una dama, Brandina, comandata da Isotta a prestare una costante assistenza al cavaliere malato, il quale in tal modo riprende pian piano coscienza di sé e di ciò che lo

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 288-289, vv. 3088-3091.

¹⁴¹ Lucilla Spetia, Introduzione al *Cavaliere del leone*, cit, Chrétien de Troyes, Alessandria, pp. 20-21.

circonda, poiché aveva dimenticato qualsiasi cosa, compreso chi fosse e chi fosse Isotta.

La perdita di coscienza e di memoria della propria vita è un tratto comune nei cavalieri folli in preda alla furia amorosa, i quali riacquistano le proprie capacità, rinascendo, grazie agli interventi esterni, i quali li portano ad una nuova vita in veste di purificazione.

Tornando al ruolo della follia in relazione alla melanconia si è visto come esso fosse un tema notevolmente trattato e al centro di disquisizioni medico-filosofiche traslatesi anche in ambito letterario. La follia è, infatti, strettamente collegata alla malattia amorosa e allo stesso tempo entrambe sono connesse alla melanconia. Gli eroi furiosi sono, dunque, eroi malinconici anche se in un'accezione più ampia, e d'altra parte più specifica, del termine. Ma dalla malattia d'amore si guarisce e i cavalieri folli ne escono più forti e consapevoli di prima.

Capitolo 6- La follia e la selvatichezza nel *Perceval ou le Conte du Graal*.

Il romanzo *Perceval ou le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, è un romanzo complesso, ricco di sfaccettature e di numerosi spunti di riflessione, dai quali è possibile compiere osservazioni differenti e talvolta anche contrastanti tra loro.

Questo accade poiché il *Perceval* è un romanzo eclettico, tanto quanto l'autore da cui è scaturito e numerosi sono stati gli studi e le analisi condotte su tale opera e sulle sue simbologie. Esso è stato definito sia un romanzo di formazione sia un romanzo iniziatico e mentre per alcuni studiosi una definizione escludeva l'altra, per altri esse potevano coesistere l'una accanto all'altra.

È stato, così, dato rilievo a diversi aspetti dell'opera, passando da quello religioso e cristiano a quello iniziatico ed inoltre, allo stesso tempo, è stata osservata l'inclinazione alla follia del protagonista e la sua purezza al limite del credibile.

Ciò che nella presente trattazione si vorrà sottolineare e approfondire è il ruolo della follia nel giovane protagonista dell'ultima opera di Chrétien, di quanto essa venga evidenziata nell'opera stessa e l'importanza che riveste per il raggiungimento del suo obiettivo. Il ruolo della foresta e dei luoghi presenti nel romanzo diventa, inoltre, elemento principale per lo svolgersi e il susseguirsi della formazione e iniziazione del giovane Perceval: ragazzo selvaggio e ignaro di raffinamenti cortesi, ma non furioso ed intrinsecamente puro, segnato dall'unico peccato nei confronti della madre.

Il *Perceval* potrebbe essere definito, dunque, un romanzo iniziatico, oltre che un romanzo di formazione, poiché basato su un percorso di crescita, ma anche di un nuovo e spontaneo approccio alla vita del personaggio, in cui la foresta diviene sfondo principale per lo svolgersi ed il susseguirsi della vicenda.

A differenza di altre opere di cui sono stati evidenziati gli aspetti iniziatici e selvaggi, il *Perceval* è un romanzo differente, poiché rispetto al *Lancelot*, così come rispetto al *Tristan*, è diversa la foresta che accompagna il cammino del protagonista, diversa è la sua indole e differente il suo percorso iniziatico. Maurizio Virdis

sottolinea a proposito del *Perceval* come sia determinante la paradigmaticità del protagonista, che contraddistingue tale cavaliere da tutti gli altri del mondo cortese.

All'interno di esso, infatti, *assistiamo proprio al generarsi progressivo di una volontà, al precipitare di una serie di eventi in una soggettualità, attraverso tutte le sue tappe e le sue contraddizioni, attraverso percorsi che sono certamente non lineari, ma anzi tortuosi.*¹⁴²

Perceval compie, infatti, nel corso della storia una serie di avventure, affrontando eventi decisivi per sé stesso e per la sua formazione. Tuttavia ogni tappa che il protagonista della vicenda affronta è traslato in un'ottica di primaria soggettività. Ed è anche in questo che sta la particolarità di Perceval, ovvero nel suo essere diverso, nel filtrare ogni evento da un punto di vista proprio, probabilmente distorto, ma sicuramente unico.

Ciò è evidente soprattutto all'inizio dell'opera, poiché a tale altezza il suo lato selvaggio, non ancora in parte mediato dalla ragione e dalla cortesia e ciò lo porta ad essere brusco e talvolta anche insensibile:

Li vaslez ne prise une cive

Quan que li rois li dit et conte,

Ne de son duel ne de la honte

La reine ne li chaut il.

«Feites moi chevalier, fet il,

*Sire rois, car aler m'an voel.»*¹⁴³

¹⁴² Maurizio Viridis, *Perceval, per un'estetica del poetico, fra immaginario, strutture linguistiche e azioni*, Oristano, Editrice S'Alvure Oristano, 1988, cit. p. 9.

¹⁴³ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal, Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994, p. 709, vv. 968-973.

Perceval è estremamente schietto nel suo affrontare le relazioni sociali e gli stessi rapporti umani, non teme di apparire poco empatico o insensibile e allo stesso modo non teme punizioni o risposte negative al suo agire istintivo, proprio perché è fondamentalmente puro, privo di malizia e allo stesso tempo selvatico. Il carattere selvaggio di Perceval e la sua mancanza di cortesia e di empatia diminuiranno nel corso del tempo, a seguito delle varie tappe che egli si troverà ad affrontare sul suo cammino. Il rimorso, il senso di colpa e il dispiacere lo affliggeranno, infatti, proprio nel momento in cui egli dovrebbe essere più felice, accanto a Blanchefleur:

*Et cil qui avoit desreniee
Vers lui la terre a la pucele,
Blancheflor s'amie la bele,
Delez li s'aeise et delite,
Et si fust soe tote quite,
Et la terre, s'il li pleust
Que son coraige aillors n'eüst.
Mes a autres choses li tint:
De sa mere li resovint
Que il vit pasmee cheoir,
Talent a qu'il l'aille veoir,
Plus grant que de nule autre chose.¹⁴⁴*

Perceval porta con sé il senso di colpa verso la madre abbandonata nella foresta, il richiamo delle sue origini e del suo non essere più *figlio caro*, non gli permettono di vivere in felicità con la sua dolce amica. Egli desidera porre rimedio al suo errore e già in questo si vede come il percorso formativo del giovane selvaggio inesperto, si stia compiendo.

¹⁴⁴ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal, Oeuvres complètes, cit*, Paris, p. 758, vv. 2912-2923.

6.1 - Perceval il folle

*Sono due i principali ostacoli alla conoscenza delle cose: la vergogna che offusca l'animo, e la paura che, alla vista del pericolo, distoglie dalle imprese. La follia libera da entrambe. Non vergognarsi mai e osare tutto: pochissimi sanno quale messi di vantaggi ne derivino.*¹⁴⁵

Questa celebre frase di Erasmo da Rotterdam introduce alla perfezione una tematica interessante in relazione ad un'opera centrale della letteratura francese, ovvero la follia ed il ruolo della foresta all'interno del *Perceval* di Chrétien de Troyes.

Nel suo *Elogio della follia* Erasmo porta avanti una tesi innovativa in veste ironica e provocatrice per i suoi tempi, mostrando un nuovo punto di vista su una tematica, la follia, che come esaminato precedentemente è stata a lungo al centro di numerose discussioni e speculazioni, oltre che fonte di preoccupazione e sdegno nella realtà concreta. Egli, infatti, esamina giocosamente la follia come una possibilità e non come un ostacolo, poiché essa può portare allo stupore, alla meraviglia delle cose per altri percepite come scontate o banali. La follia permette al soggetto di affrontare la realtà da una prospettiva nuova e diversa, andando al di là dei limiti e degli schemi predefiniti. Il folle, in questo senso, può anche essere imprudente, talvolta inopportuno, estremamente schietto e per questo, puro e semplice. Quest'ultima è una definizione di follia diversa da quella affrontata ed esaminata fino ad ora. In quest'ottica trasversale il folle non è l'eroe furioso e selvaggio in preda alla furia devastatrice ed istintuale che sfoga nel margine della foresta, ma è colui che è folle perché è al di là della normale ottica della ragione.

Un folle che si identifica in queste caratteristiche è Perceval. Egli è un ragazzo puro, nato e cresciuto nella foresta, al riparo da tutto, non conosce la cavalleria e le sue regole e allo stesso tempo non conosce malizia. A differenza degli eroi furiosi che dalla civiltà passano alla foresta ed in essa si addentrano, Perceval passa dalla foresta al mondo di corte ed il suo percorso è unico all'interno del panorama letterario francese.

¹⁴⁵ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, Milano, Paoline editoriale libri, 2004, cit. p. 182.

La follia di Perceval appare sin dall'inizio del romanzo ed insieme ad essa compare il suo stato primitivo e il suo sguardo nuovo sulle cose che lo circondano. Inizialmente egli appare come selvaggio, quasi brutale nei gesti che compie, anche quando in realtà la sua intenzione è quella di seguire che insegnamenti di sua madre, che ha cercato di impartirgli poco prima che della sua partenza. Ne è un esempio l'incontro nel bosco con la damigella accampata in una tenda, la quale è impaurita dai gesti e dalle parole del protagonista, poiché lo individua come un *fou*:

Et li vaslez, qui nices fu,

Dist: «Pucele, je vos salu

Si com ma mere le m'aprist.

Ma mere m'anseigna et dist

Quel es puceles saluasse

An quel leu quel es trovasse.»

La pucele de peor tranble

Por le vaslet qui fol li sanble ¹⁴⁶

Come si può vedere Perceval pensa di agire in bene mettendo in pratica le raccomandazioni della madre, fraintendendo ciò che in realtà gli era stato detto ed infatti il suo agire non segue nessuna regola, non solo cortese, ma anche civile. Egli dimostra in questo episodio il suo stato selvaggio, entrando in una tenda privata e mangiando cibo d'altri, ma le sue intenzioni non sono malevoli e il suo unico obiettivo è quello di agire in modo educato, non riuscendoci e seguendo l'istinto. Questa è la prima impressione che Perceval dà di sé agli altri poiché agisce di petto, non usando la ragione, ma se questo suo modo di comportarsi può essere per certi versi un impedimento, in realtà può divenire una possibilità.

¹⁴⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal, Oeuvres complètes, cit*, Paris, p.702, vv. 681-688.

Sempre citando Erasmo: *Il folle, affrontando di petto situazioni anche di un certo rischio, raggiunge, se non sbaglio, la saggezza autentica. È questo che sembra abbia visto Omero, nonostante fosse cieco, quando dice: «Il folle comprende i fatti.»*¹⁴⁷ La saggezza autentica alla quale Perceval si avvicinerà e raggiungerà, seppur nel romanzo di Chrétien numerosi quesiti rimarranno irrisolti a causa dell'incompletezza dell'opera, sarà la rivelazione del sacro Graal e la rivelazione di Cristo. Potrebbe risultare interessante una riflessione a proposito della rivelazione del Graal: Perceval, per buona parte del suo percorso agisce senza riflettere troppo sulle sue azioni e questo talvolta gli fa compiere degli errori, tuttavia nella maggior parte dei casi tale atteggiamento gli serve anche da sprono, da elemento motivante.

Nel momento in cui egli decide, infatti, di seguire le raccomandazioni di Gornemant, non ponendo le fatidiche domande al Re pescatore, segue la ragione e non l'istinto. A tal proposito Maurizio Viridis afferma come *l'atteggiamento che egli tiene di fronte al Graal è il nodo di tutta l'esperienza di Perceval e di tutte le sue contraddizioni, a metà fra passato e futuro; l'oscillare tra il desiderio di porre la domanda e l'imperativo di tacere è una via di mezzo fra un codice assunto ma non interiorizzato [...] e l'impulso ad afferrare e a mordere la realtà.*¹⁴⁸

L'atteggiamento dell'eroe oscilla, dunque, tra la volontà di agire in modo istintuale e quella di seguire delle regole che ancora non comprende fino in fondo e che ancora non fanno pienamente parte della sua persona. In questo senso l'atteggiamento di Perceval nei confronti della cavalleria e della società cortese è un rapporto ambivalente di destinazione-opposizione. Egli, infatti, è da un lato idealmente teso alla società cortese, alla quale ambisce e nella quale vuole entrare, mentre d'altra parte si oppone a tale società poiché non agisce pienamente secondo i codici cortesi in un'ottica di cavalleria ed è proprio questo che lo conduce ad essere diverso e portato, così, al raggiungimento di un obiettivo che, nonostante l'incompletezza del romanzo di Chrétien, si identifica nella sua *aventure*, in contrasto con quella di Gauvain.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, cit, Milano, p. 182

¹⁴⁸ Viridis, *Perceval, per un'estetica del poetico*, Oristano, cit. p.10.

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 19-22.

6.2 - L'iniziazione di Perceval: da selvaggio a cavaliere.

Chrétien de Troyes prima di dedicarsi alla stesura del *Perceval* aveva già pubblicato altri romanzi, quali *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier à la Charrette* e *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Il *Perceval* differisce rispetto a tali altri romanzi per alcune caratteristiche speculari. Nelle opere precedenti, infatti, l'autore ha descritto e si è concentrato sul ruolo della cavalleria in relazione all'amore e alla corte, ha affrontato il tema del cavaliere guidato dallo spirito d'amore per la lontana e sospirata donna amata, ricreando storie e vicende in cui un fulcro principale era il momento di crisi e di successivo ritrovamento del protagonista.

Le avventure di questi straordinari cavalieri vengono narrate da Chrétien nell'ottica di un'avventura delimitata, circoscritta che occupa *un* solo momento dell'intera vita del protagonista.

Il percorso di Perceval, cavaliere d'eccezione in senso stretto ed ampio, allo stesso tempo, del termine, è di struttura differente poiché *dopo avere tanto spesso dipinto in azione quei cavalieri avidi d'avventure, perfetti amanti o innamorati fedeli, è stato portato a meditare sulla formazione di questi esseri eletti.*¹⁵⁰

Chrétien cambia, dunque, direzione con il *Perceval* e lo fa in modo tale da permettere al pubblico di scoprire quel percorso di formazione e di scoperta di sé che il cavaliere compie non solo in un momento definito, in un'avventura circoscritta, ma durante un percorso più lungo e più intenso della vita stessa.

Ogni eroe presente nelle opere di Chrétien ha come obiettivo quello di uscire dal rango, di compiere imprese valedole e di capire sé stesso, trovando il proprio posto nella società cortese. In questo senso tutti i cavalieri sono, in un certo qual modo, *problematici*, poiché il loro cammino è un cammino di scoperta e di ritrovamento in cui hanno un problema, una questione in sospeso, un obiettivo da raggiungere. Ivano, Erec, Lancillotto, sono eroi che nel loro percorso hanno trovato, o meglio ritrovato, loro stessi ed è qui che si svela la potenza della loro iniziazione.

¹⁵⁰ Alex Micha, Introduzione al *Perceval ou le Conte du graal*, Chrétien de Troyes, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Trento, Mondadori, 1983, cit. p. XI.

Nel *Perceval Chrétien* spinge ancora più in là la capacità di evocazione iniziatica già presente nelle altre opere, attraverso uno svelamento progressivo dell'eroe e delle sue capacità potenziali. Perceval all'inizio del suo percorso non conosce le chiese, non sa chi siano i cavalieri, non ha idea di cosa sia il Graal e non conosce regole cortesi, ma egli apprende tutto ciò pian piano ed il lettore con lui, la sua iniziazione sta nella sua iniziale inconsapevolezza che man mano diminuisce quanto cresce il suo rendersi conto delle cose che gli accadono intorno: *Car jamais futur initié ne fut si bouché lui-même, et n'eut tant à faire et tant à apprendre. Mais si le caractère éducatif du Perceval masque, à première vue, son caractère initiatique, celui-ci n'en reste pas moins fondamental et, en dernier ressort, prédominant [...]*.¹⁵¹

La formazione di Perceval non è solo nei confronti della cavalleria, ma essa si realizza anche verso l'amore e la religione. Chrétien, infatti, comincia a raccontare la vicenda del giovane a partire dalla sua infanzia, vissuta all'oscuro di tutto ciò che accade nel mondo, nella Guasta Foresta, protetto dalla madre.

Già dall'inizio della vicenda si può vedere come il percorso di Perceval sia un percorso al contrario rispetto a quello degli altri cavalieri. Béroul, ad esempio, aveva ambientato il cuore della sua vicenda all'interno della foresta portando Tristano a regredire ad uno stato primario e selvaggio dell'esistenza attraverso il contatto con essa, sentendosi da un lato protetto e da un lato minacciato dal bosco stesso. Tuttavia, Tristano parte dalla corte e, come già è stato indagato, giunge nella foresta perché ha bisogno di entrarvi, sia in senso fisico che simbolico e dalla foresta egli ritornerà di nuovo alla civiltà. Perceval nasce e cresce nella foresta, non entra a far parte di essa successivamente, ma è comunque in essa che dovrà poi affrontare il suo cammino. Egli è un selvaggio, non regredisce come Tristano ma a differenza sua progredisce nello svolgersi della vicenda.

È dunque l'atipicità di Perceval a renderlo interessante e, soprattutto, vincente. A differenza di Galvano, egli è, infatti, inesperto, talvolta inadatto alle situazioni, capisce man mano come comportarsi e come destreggiarsi in contesti nuovi e diversi. Galvano, invece, è un cavaliere esperto, già *formato*, a differenza di

¹⁵¹ Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation*, Paris, éditions du Sirac, 1972, cit. p. 34.

Perceval (così come a differenza di Ivano o di Lancillotto) egli non deve ritrovare sé stesso. Ma è proprio in virtù di questa sua perfezione e assenza di problematicità, che Galvano non è l'eroe predestinato al raggiungimento del Sacro Graal. La sua funzione è quella di evidenziare il percorso di Perceval, mettendolo in luce e facendolo risaltare agli occhi di chi legge, permettendo l'autentica comprensione del viaggio del *folle* Perceval.¹⁵²

Come tutti coloro che superano il confine di ciò che è consueto e che rientra in canoni ben definiti, Perceval è fonte di stupore per gli altri cavalieri e anche di scherno a causa della sua ingenuità. Il suo essere semplice e puro provoca irritazione in coloro il cui è animo è segnato da malizia e malvagità, come nel caso di Keu, siniscalco malevolo e sempre pronto a prendersi gioco di Perceval, soprattutto all'inizio del suo percorso formativo. Tale percorso del cavaliere parte dalla foresta e in essa ritorna per cominciare e completare il suo percorso di iniziazione alla vita, alla fede e all'amore. Esempio di questo avvenimento è la visione, a tratti mistica, delle tre gocce di sangue sulla neve dalle quali Perceval rimane incantato, come se si trovasse di fronte ad una grande visione mistica.

La ou il ot veü le vol.

La gente fu ferue el col,

Si seinna trois gotes de sanc

Qui expandirent sor le blanc,

Si sanbla natural color.

La gente n'a mal ne dolor

Qu'ancontre terre la tenist

Tant que il a tans i venist;

Ele s'an fu ençois volee,

Et Percevox vit defolee

La noif qui soz la gente jut,

Et le sanc qui ancor parut.

¹⁵² Ivi, pp. 26-34.

*Si s'apoia desor sa lance
Por esgarder cele sanblance,
Que li sans et la nois ansanble
La fresche color li resanble
Qui est an la face s'amie
Et panse tant que il s'oblie.*¹⁵³

Innanzitutto è interessante notare come egli si trovi in un momento di solitudine boschiva nel quale vede uno stormo d'ocche. Tale evento non è distante da quello che avviene ai giovani delle società sciamaniche, i quali, da soli nella foresta, ritrovano nella natura circostante e molto spesso in animali che improvvisamente gli appaiono davanti, il segno mistico dello spirito ausiliario finalmente rivelatogli.

Gli spiriti ausiliari e familiari hanno, infatti, nella maggior parte dei casi, una forma animale e presso i Siberiani e gli Altaici essi si rivelano in particolar modo sotto forma di ocche, gufi o aquile.¹⁵⁴

Allo stesso modo di un giovane iniziato, Perceval rivede nelle simboliche tre gocce di sangue, il cui numero trinitario potrebbe ricondurre ad un significato religioso, un qualcosa di estremamente affascinante e ipnotizzante, che gli riporta alla mente il colore bianco e rosso delle guance dell'amata, perdendosi, così, nella visione estatica di quel ricordo. Tale atteggiamento non può non ricordare quello di Lancillotto, altro eroe-sciamano, chiamato e vocato a compiere l'impresa eroica di salvare la regina. Allo stesso modo che nel *Perceval*, il ruolo di Galvano nel *Chevalier à la charrette* permette di focalizzare l'attenzione sul cavaliere perso per la maggior parte in visioni estatiche, ma proprio per questo, prescelto a compiere una missione che va al di là dell'ordinario, a cui Galvano non può essere chiamato.

Altro dato interessante è il ricordo che le tre gocce di sangue richiamano al cavaliere, ancora non del tutto iniziato e formato e dunque ancora incapace di vedere pienamente ciò che gli si prospetta davanti. Egli ricorda le guance dell'amata, quando le tre gocce di sangue dovrebbero riportare alla sua mente un

¹⁵³ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal*, cit, Paris, p.789, vv. 4185-4202.

¹⁵⁴ Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, cit, Roma, p.111.

qualcosa di più grande e trascendentale, segno, dunque, che la sua iniziazione alla fede non è ancora completa.

Il percorso di Perceval è, dunque, in crescendo ed egli deve riconoscere i propri sbagli prima di poter proseguire e completare la sua iniziazione. Il cavaliere è perseguitato dal rimorso nei confronti della madre, dalla sua mancanza di pietà nel momento in cui era stato così abbagliato dalla visione dei cavalieri e questo gli è da freno, da impedimento al compimento di ciò a cui è vocato, poiché *il peccato di Perceval è infatti un peccato di silenzio, una domanda non posta; ma è proprio nel vuoto della domanda, nel suo detto, che il dire acquista i suoi significati e assume il suo valore.*¹⁵⁵

Nel momento in cui Perceval incontra gli sfavillanti cavalieri nella foresta, infatti, ne rimane sconvolto, affascinato e stupito al tempo stesso. Egli ha come una vocazione improvvisa, subitanea, nei confronti di quel mondo fino ad allora sconosciuto:

*Et quant il les vit en apert,
Que del bois furent descovert,
Et vit les haubers fremianz
Et les hiaumes clers et luisanz,
Et les lances et les escuz
Que onques mes n'avoit veüz
Et vit le vert et le vermoil
Reluire contre le soloil,
Et l'or et l'azur et l'argent,
Se li fu mout et bel et gent.*¹⁵⁶

Forse la reazione dell'eroe può essere dettata dal suo sguardo innocente e puro sul mondo, egli rimane affascinato, sentendosi profondamente vocato verso quel mondo proprio perché per lui è una realtà del tutto nuova, catapultatasi

¹⁵⁵ Viridis, *Perceval: per un'estetica del poetico*, cit, Oristano, p. 7.

¹⁵⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal, Oeuvres complètes*, cit, Paris, p. 688, vv. 127-136.

all'improvviso nella sua vita silvestre e riparata che fino ad allora era stata per lui l'unica esistente.

La volontà di Perceval di abbandonare quel luogo silvestre e diventare anche lui *bello come un Dio*, allo stesso modo di quei cavalieri, che non si volta indietro a guardare la madre, caduta al suolo e morta per il forte dolore.

L'apparizione dei cavalieri segna per Perceval un momento di svolta. Da quel momento in poi inizierà la sua formazione e la sua iniziazione al mondo. Da tutto ciò si evince dunque, come tale giovane cavaliere sia un eroe non canonico, che conduce la sua esistenza al di fuori delle regole, selvaggio, folle per la sua ingenuità, ma forse proprio per questo l'unico tra tutti i cavalieri arturiani a riuscire nell'epica impresa di raggiungere il sacro Graal. All'inizio Perceval, infatti, è poco incline al ragionamento in relazione alle azioni che compie. È istintivo, non riflette, pone domande ai cavalieri senza ascoltare le loro richieste. Egli appare come un folle agli occhi di chi vede il mondo secondo un'altra impostazione, ma la sua purezza, macchiata dalla iniziale mancanza di pietà verso la madre, è ciò che lo rende una *tabula rasa* sulla quale poter incidere. Solo grazie alla sua spontanea follia egli è in grado di gettarsi a capofitto in ciò che gli accade intorno, senza temere o riflettere troppo e l'unica domanda che non riesce a porre al re Pescatore è dovuta al peccato che egli deve superare.

Da tutti questi elementi si vede come la diversità di Perceval sia data proprio dalla sua iniziale *non-formazione*, dal suo essere nato e cresciuto al riparo da tutto, nella foresta. Luogo selvaggio per eccellenza, egli non eredita, però, da essa l'essere feroce, selvatico o bestiale, quanto invece spontaneità, stupore per le cose, ingenuità, un'estrema franchezza unita ad un'iniziale incapacità di rendersi effettivamente conto di ciò che gli accade intorno.

Perceval è un selvaggio, la sua esistenza è condotta sul piano della selvatichezza e dalla spontaneità dei modi. A differenza di Tristano, che da cortese cavaliere nella foresta assume i tratti di un cacciatore nero, o a differenza degli eroi furiosi che nella foresta entrano per ricercare un isolamento boschivo in cui poter sfogare la propria ira animalesca, Perceval non è un eroe selvatico poiché furioso o animalesco, ma come la natura da cui è sempre stato circondato, egli è genuino e

dunque selvaggio in un'altra e nuova accezione rispetto a quelle fino ad ora analizzate. Gli spazi, dunque, sono elementi fondamentali all'interno del *Perceval* di Chrétien de Troyes e vengono gestiti secondo un'ottica di continuità che evidenzia il percorso di crescita del protagonista, in cui non vi è nulla di interrotto, ma da un'azione se ne genera un'altra così come da uno spazio si passa ad un altro. Tale continuità è data, soprattutto, grazie all'alternarsi del giorno e della notte, in cui al giorno corrispondono, nella maggior parte dei casi, i luoghi aperti e alla notte, i luoghi chiusi. Perceval si trova nella foresta, così, prevalentemente di giorno ed in tale momento avvengono i combattimenti. Si potrebbe dire che egli apprenda di giorno elementi fondamentali per il suo percorso iniziatico, che vengono poi a svelarsi di notte, nei luoghi chiusi, attraverso manifestazioni interiori. Gli spazi che l'eroe attraversa segnano, quindi, le tappe fondamentali della sua formazione ed iniziazione, che determineranno poi il raggiungimento finale del suo obiettivo.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Madeline Jacobs, *L'Espace et la lumière en fonction du développement du protagoniste dans Perceval de Chrétien de Troyes et Saint Julien l'hospitalier de Flaubert* in *Romance Notes*, Volume XVIII, Number 2, University of north Carolina, departement of romance languages, 1977, pp. 256-262.

CONCLUSIONI

Gli schemi iniziatici, i motivi venatori e l'habitat forestale colto nelle sue varie sfaccettature simboliche entro la letteratura francese antica: sono questi i temi affrontati nel presente lavoro, a conclusione del quale è possibile affermare come la foresta sia un luogo complesso, capace di suscitare sensazioni e configurazioni espressive differenti, ma che tra loro risultano in qualche modo connesse. Essa ha occupato un ruolo fondamentale all'interno del panorama letterario francese: talvolta tale ruolo era evidente, centrale, altre volte era più sfumato, latente, ma comunque essenziale se ben ricercato e indagato.

Il filo conduttore che lega le varie tematiche affrontate ha permesso, alla fine, di evidenziare come la foresta sia il luogo della rivelazione di sé stessi, lo spazio in cui l'ombra del cacciatore nero si rende manifesta poiché all'interno di essa si libera la vera natura dei cavalieri che vi entrano, tenuta nascosta fino a quel momento. La naturale istintualità umana prende corpo in tutta la sua essenza animalesca all'interno di un luogo primordiale quanto il lato selvaggio che la civiltà cerca di reprimere.

Si può, a questo punto, porre l'accento sulla capacità introspettiva di cui è dotata la realtà boschiva, nella sua duplice natura: da un lato è luogo in cui la furia degli eroi viene alla luce in tutta la sua potenza devastatrice, ma d'altra parte essa è un luogo di riflessione, di pausa dalla realtà sociale che opprime il soggetto e lo fa sentire in gabbia. È forse per questo motivo che la foresta assume un ruolo così centrale all'interno di numerosi romanzi cavallereschi, poiché permette una riflessione meditativa, consente lo sfogo, la liberazione dai vincoli imposti.

L'iniziazione dei cavalieri, che nella foresta avviene in tutta la sua potenza evocativa, è un'iniziazione alla vita stessa e conferisce una pausa istintuale e naturale in vista di ciò che poi saranno regole, dettami e vincoli prestabiliti.

L'amore proibito di Tristano e Isotta e il conseguente allontanamento dalla società cortese sono gli elementi scatenanti di una riflessione più ampia sulla foresta come motore di eventi, come cuore pulsante, selvatico e istintivo che dà vita a personaggi

peculiari. È questa l'immagine finale della foresta qui indagata, con la sua capacità di evocare e rendere possibile ciò che al di fuori di essa è impensabile.

Solo nella foresta, luogo limite e soglia tra mondo terreno e aldilà, è possibile l'incontro con le fate, così come solo in essa il cavaliere può dar sfogo alla parte più recondita del suo animo. Per tale motivo i cavalieri furiosi si nascondono nella fitta foresta, sono istintivamente portati a farlo poiché la natura li richiama nel momento in cui l'istinto prende il sopravvento sulla ragione.

Tutto ciò porta ad una conclusione: Tristano è un cacciatore nero, tuttavia egli lo era anche prima di entrare nella foresta, lo era nel suo profondo anche a corte ed infatti quando si ritrova nel Morrois non ha bisogno di tempo per adeguarsi alla nuova realtà che si trova ad affrontare poiché è già pronto. La foresta gli permette di entrare in contatto con quella parte di sé che ancora non conosceva e la porta alla luce: Tristano è un cacciatore, Ivano è alla ricerca di sé stesso, Lancillotto è un visionario guidato dall'amore per la regina Ginevra, Perceval è un selvaggio che nella foresta compie la sua iniziazione alla vita. Tutti questi cavalieri sono accomunati dalle scenografie forestali entro le quali si svolgono i momenti qualificanti della loro esperienza eroica. La foresta che emerge a conclusione di questa indagine è dunque un ambiente iniziatico e separativo, poiché permette di delimitare un confine tra ciò che si era prima e ciò che si diventerà dopo esservi entrati. Essa è un'orbita gravitazionale di confusione primordiale, di caos simbolico che porta alla fine ad un riequilibrio psicologico dei soggetti. Partendo, dunque, da un episodio circoscritto in cui la foresta è luogo principe di avvenimenti e cambiamenti, ovvero l'episodio del Morrois di Tristano ed Isotta, l'indagine ha portato a esaminare la foresta in diverse ottiche e prospettive, dalle quali si giunge alla fine alla conclusione di quanto essa sia un contenitore di esperienze simboliche peculiari.

Bibliografia

Letteratura primaria

Il cantare del Cid, a cura di Cesare Acutis, Torino, Einaudi, 1986.

La Tavola Ritonda, a cura di Marie-José Heijkant, Milano, Luni, 1997.

Bérroul, *Tristano e Isotta*, a cura di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Chrétien de Troyes, *Yvain, le Chevalier du Lion*, a cura di Francesca Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal, Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.

Erasmus da Rotterdam, *Elogio della follia*, Milano, Paoline editoriale libri, 2004.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Vicenza, Mondadori, 1976.

Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano, Carocci, 1983.

Platone, *Crizia*, in *Opere Complete – Volume sesto (Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia)*, a cura di F. Sartori e C. Giarratano, Bari, Laterza, 1990.

Virgilio, *Eneide*, a cura di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2015.

Letteratura secondaria

Andreolli Bruno, Montanari Massimo, *Il bosco nel Medioevo*, Bologna, Clueb, 1995.

Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 80-85.

Barbieri Alvaro, *Eroi furiosi: elementi rituali e temi iniziatici nel motivo della follia cavalleresca*, in *Malattia e separazione, itinerari di scrittura della patologia nella letteratura*, a cura di Anna Maria Babbi e Alessia Marchiori, Verona, Cierre Grafica, 2014, pp. 69-94.

Bertolucci Pizzorusso Valeria, *Bérout e il suo Tristan*, in *Le Roman de Tristan, le maschere di Bérout*, Atti del seminario di Verona 14-15 maggio 2001, a cura di Rosanna Brusegan, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 211-220.

Boitani Pietro, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Bromiley Geoffrey, *The order of the forest episodes in Beroul's Tristan*, «Neuphilologische mitteilungen. Bulletin of the modern language society Helsinki», n°1, 1978, pp. 411-421.

Casadio Valerio, *L'arciere nell'antichità greca e romana: mito, letteratura e storia*, Teramo, Evoé edizioni, 2010.

Cowan Tom, *Il fuoco nella testa: Uno studio sullo sciamanismo celtico*, a cura di C. Fiorentini, Latina, Crisalide, 2006.

De Martino Ernesto, *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 35-50.

Eliade Mircea, *La nascita mistica, Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974.

Eliade Mircea, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni mediterranee, 1995.

Ferrand Jacques, *Malinconia Erotica*, introduzione a cura di Massimo Ciavolella, Venezia, Marsilio, 1991.

Foucault Michel, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 20-34.

Frappier Jean, *Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise*, «Cahiers de civilisation médiévale», 23, 1963, pp. 255-280.

Frappier Jean, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1968, pp. 50-91.

Fumagalli Vito, *Paesaggi della Paura - Vita e Natura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Fumagalli Vito, *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2003.

Gallais Pierre, *Perceval et l'initiation*, Paris, éditions du Sirac, 1972, pp. 10-35.

Galloni Paolo, *Il cervo e il lupo, Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza, 1993.

Golinelli Paolo, *Tra realtà e metafora: il bosco nell'immaginario letterario medievale*, in *Il bosco nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 79-94.

Harf-Lancner Laurence, *Morgana e Melusina, La nascita delle fate nel medioevo*, Tirino, Einaudi, 1989.

Jacobs Madeline, *L'Espace et la lumière en fonction du développement du protagoniste dans Perceval de Chrétien de Troyes et Saint Julien l'hospitalier de Flaubert*, «Romance Notes», 18/2, 1977, pp. 256-262.

Le Gentil Pierre, *L'épisode du Morois et la signification du Tristan de Béroul*, in *Sudia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer*, Berna, Francke Verlag, 1958, pp. 267-274.

Le Goff Jacques, *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

Le Goff Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Roma, Editori Laterza, 2004.

- Malaspina Ermanno, *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, in *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, a cura di L. Cristante e A. Tessier, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, pp. 40-102.
- Mancini Mario, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, 2014.
- Mannix Daniel Pratt, *L'arte della caccia, l'uomo e l'animale ad armi pari*, Milano, Garzanti, 1970.
- Panvini Bruno, *La leggenda di Tristano e Isotta*, Firenze, Olschki, 1951.
- Paterson Linda, *Nel mondo dei trovatori, Storia e cultura di una società medievale*, Roma, Viella, 2007, pp. 73-133.
- Perosino Sergio, *La caccia*, Istituto geografico, Novara, De Agostini, 1958.
- Propp Vladimir Ja., *Radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1985.
- Rackham Oliver, *The Twentieth J.L. Myres Memorial Lecture - Trees, Wood and Timber in Greek History*, Oxford, Leopard's Head Press, 2001.
- Santi-Mazzini Giovanni, *La macchina da guerra, armamenti, mezzi, tecnologie dal medioevo al 1914*, Milano, Mondadori, 2006.
- Segre Cesare, *Lanval, Graelent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 756-770.
- Segre Cesare, *Quattro tipi di follia medievale*, in *Fuori del mondo, i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 80-100.
- Serra Patrizia, *Il sen della follia*, Cagliari, CUEC, 2002.
- Varvaro Alberto, *Il Roman de Tristan di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1993.
- Varvaro Alberto, *Il fantastico nella letteratura medievale*, a cura di Laura Minervini e Giovanni Palumbo, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Verlato Zeno, *Tristano, ovvero vita nei boschi. L'episodio del Morrois nel Tristan di Béroul*, «Transylvanian Review», 2, 2015, supplemento n. 2, pp. 105-127.

Vidal-Naquet Pierre, *Il cacciatore nero*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Viridis Maurizio, *Perceval, per un'estetica del poetico, fra immaginario, strutture linguistiche e azioni*, Oristano, Editrice S'Alvure Oristano, 1988, pp.10-22.

Wickham Chris, *European Forests in the Early Middle Ages*, in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, tomo 2, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 479-490.

Zumthor Paul, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel medioevo*. Bologna, Il Mulino, 1995.

RINGRAZIAMENTI

La presente tesi è stata frutto di ricerche e di sforzi personali, ma non sarebbe stata possibile senza l'ausilio di alcune persone.

Ringrazio innanzitutto il mio relatore, il Professor. Alvaro Barbieri, per la disponibilità, la professionalità e la grande umanità con la quale mi ha seguita e aiutata, permettendomi di svolgere questo lavoro.

Ringrazio la mia famiglia, sempre presente e attenta, il cui incoraggiamento è stato fondamentale sia per lo svolgimento della tesi, sia in tutti questi anni di studio poiché è solo grazie a loro se sono arrivata fino qui.

Ringrazio il mio fidanzato, per tutte le volte che mi ha assistita, consigliata e aiutata, soprattutto laddove le mie competenze informatiche avevano delle lacune ed erano necessarie alla strutturazione della tesi.

Ringrazio la mia prima e unica vera amica con me dal primo giorno di università, la ringrazio per ogni esame affrontato insieme, per ogni difficoltà superata e per tutto il supporto che è stata capace di darmi; condividere l'esperienza universitaria insieme è stato davvero importante.

Un ringraziamento particolare va, inoltre, alla Biblioteca Queriniana di Brescia, valido sostegno e aiuto nella mia ricerca bibliografica, la gentilezza e la disponibilità di tutti coloro che vi lavorano è stata, per me, fondamentale.