



# THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

This thesis has been submitted in fulfilment of the requirements for a postgraduate degree (e.g. PhD, MPhil, DClinPsychol) at the University of Edinburgh. Please note the following terms and conditions of use:

This work is protected by copyright and other intellectual property rights, which are retained by the thesis author, unless otherwise stated.

A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.

This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the author.

The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the author.

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA  
Dipartimento di Ricerca linguistica, letteraria e filologica

Corso di dottorato di ricerca in  
Scienze linguistiche, letterarie, filologiche e storico-archeologiche  
curriculum “Interpretazione, filologia dei testi, storia della cultura”

CICLO XXVII

**ASPETTI DEL TERIOMORFISMO GUERRIERO NELLA  
LETTERATURA FRANCESE MEDIEVALE (XII-XIII SECOLO)**

Tesi realizzata in cotutela con l’Università di Edimburgo

Relatore (Macerata)

Prof. Massimo Bonafin

Dottoranda

Dott.ssa Antonella Sciancalepore

Correlatore (Edinburgh)

Prof. Philip E. Bennett

Coordinatore

Prof. Massimo Bonafin

Anno 2015



«Non tutti noi possiamo sostenere, con un alto grado di sicurezza, che siamo sempre stati umani, o che non siamo null'altro all'infuori di questo.»

(Rosi Braidotti, *Il Postumano*)

«We demand rigidly defined areas of  
doubt and uncertainty!»

(Douglas Adams, *The Hitchhiker's Guide  
to the Galaxy*)



## Introduzione

Se dovessi esprimere in una sola frase le ragioni per intraprendere questa ricerca, probabilmente sceglierei le parole con cui Joyce Salisbury conclude la sua monografia sugli animali nel Medioevo: «we do not change our identity easily (...)». In our definition of what it means to be human, it seems we cannot deny for long the beast within us» (Salisbury 1994: 178). L'identità animale è infatti una parte integrante dell'umanità, della quale non possiamo liberarci. Del resto, il concetto stesso di "animale" in opposizione a quello di "umano" non esiste; piuttosto, l'animale è da considerare una categoria relazionale, in opposizione alla quale l'uomo vorrebbe definire sé stesso: parlare di animale equivale a parlare del rapporto che l'uomo instaura con esso (Bonafin 1998: 237).

È anche grazie agli *animal studies* che la definizione omogenea di animale è stata riconsiderata: quasi un ventennio di studi riguardanti il ruolo dell'animale nel dominio letterario, filosofico, storico e antropologico ha contribuito, infatti, a demistificare il discorso antropocentrico sull'animale e a smascherare la sua dimensione storica e relativa, e a evidenziare che l'essere umano stesso è il prodotto delle relazioni che gli umani hanno con gli altri personaggi della biocenosi (Steeves 2002: 239). Questa definizione relazionale sembrerebbe scaturire principalmente da una naturale familiarità dell'uomo con l'animale, nei confronti del quale l'uomo intesse una trama complessa di atteggiamenti, che Drevet condensa efficacemente in tre schemi principali: il rapporto di appropriazione (un esempio del quale è il modello venatorio), il rapporto di familiarizzazione (o di addomesticamento) e quello di utilizzazione (Drevet 1994: 17). Per Drevet è solo nel secondo rapporto, quello di addomesticamento, che l'uomo rende familiare l'animale, lo antropomorfizza, facendolo partecipare della propria natura (*ibidem*); tuttavia a me pare che anche gli altri due livelli comportino un grado di partecipazione nell'identità umana, interroghino la posizione dell'animale rispetto all'uomo, al suo spazio e al suo complesso di valori. Per questa ragione, l'animale – e il riconoscimento del *beast within us*, "l'animale dentro di noi" – interseca costantemente l'attività e il pensiero degli esseri umani: esso ci costringe a mettere quotidianamente in discussione il nostro

concetto di umanità, in quanto individui e in quanto gruppo, e di volta in volta delinea, destabilizza e ridefinisce i confini tra Sé e l'Altro.

Come ci possiamo probabilmente aspettare per un concetto così carico ideologicamente e simbolicamente, il rapporto con l'animale è sin dalle origini profondamente impregnato di religione (Barrau 1977: 578). Di esso si è occupato il Cristianesimo, che nei suoi primi secoli di storia ha avuto tra le sue principali preoccupazioni quella di alienare da sé forme di culti zoomorfi, desacralizzando e secolarizzando l'animale (Baratay 1998: 1441). Nel pensiero cristiano occidentale, il rapporto tra l'uomo e l'animale sembra difatti essere prevalentemente a sfavore di quest'ultimo: la tradizione dei Padri della Chiesa, da Agostino in poi, riconosce l'anima nella parte intellettuale dell'uomo, separando questa dalla corporeità e introducendo così una netta separazione tra l'uomo e l'animale, che, invece, non può possedere un'anima. Ne consegue una radicalizzazione dell'antropocentrismo nel Cristianesimo: già nella *Genesi* gli animali sono creati in funzione dell'uomo e all'uomo ne è dato il dominio completo, anche se questa dominazione non escludeva una collaborazione pacifica tra le due specie (Dittmar 2012a: 235); con il Nuovo Testamento e l'identificazione esplicita tra il demonio e il serpente o altri mostri teriomorfici, l'animale nella sua realtà corporea e nella sua dimensione istintuale diventa espressione demoniaca (Baratay 1998: 1434-40).

Nel Cristianesimo medievale il concetto stesso di umano è dato in negativo, secondo quello che l'uomo non è: un esempio lampante è la definizione aristotelica ripresa da Agostino di uomo come animale razionale e mortale. Per questo i confini tra umanità e animalità costituiscono, nel Medioevo una questione particolarmente rilevante: dalla distinzione dall'animale dipende la definizione di umano, ma il problema non è soltanto distinguersi dall'animale sul livello fisiologico quanto su quello morale; a essere in gioco non è solo la frontiera esteriore, fisica, tra uomo e animale, ma anche la frontiera interiore, spirituale e morale (Bartholeyns et alii 2009: § 15). Non stupisce, perciò, che in questo contesto le trasformazioni e le ibridazioni uomo/animale siano considerate come una degradazione morale, o addirittura come una manifestazione diabolica, sia perché costituiscono una contaminazione con l'animale, sia per il fatto stesso di essere metamorfosi, segno inconfondibile del demonio (Brenot 1998: 1386-9).

Tuttavia nel più vasto ambito della cultura medievale, pure così profondamente determinata dalla dottrina cristiana, il confine animale dell'umanità non si limita a essere il limite che separa l'uomo da un deprecabile stato di corruzione morale. Piuttosto, tale confine costituisce un luogo di

negoziante di opposti sistemi di pensiero, che dà luogo ad un'ampia gamma di attitudini: così superstizioni popolari e fede cristiana si intrecciano nelle storie sui lupi mannari, ammirazione e condanna si alternano nelle leggende di famiglie con antenati animali. Ciò è dovuto principalmente allo status ambiguo degli animali nell'orizzonte morale medievale: se tutte le bestie sono considerate irrazionali, perciò estranee a un giudizio morale, nei bestiari molti animali hanno una carica simbolica complessa, e quasi ognuno di questi può essere considerato virtuoso o vizioso a seconda dell'occasione. Ma un'altra ragione di questa ambiguità di giudizio è sicuramente il ruolo che gli animali continuavano a giocare nella vita economica e sociale del Medioevo: come l'agiografia ci ricorda con le sue tinte vivide, e come è stato confermato dalla storiografia, le occasioni di competizione e coesistenza più o meno forzata tra animali e uomini non erano rare, almeno fino all'Alto Medioevo (Ortalli 1985: 1393). Questa esperienza di contatto quotidiano stimolava nell'uomo medievale un'attenzione preferenziale nei confronti dell'incolto, e favoriva atteggiamenti improntati al rispetto e alla convivenza con la natura selvaggia (Montanari 1988: 60). La familiarità con l'incolto e con gli animali che lo abitavano, nonostante dopo l'anno Mille fosse in gran parte scomparsa nella realtà, continuò a costituire un fattore importante nella formazione dell'immaginario di diversi strati sociali. Un esempio di ciò è costituito dai bestiari: questi ci forniscono un'immagine dell'animale che va oltre il puro intento classificatorio, e ci restituiscono invece una trama di diversi livelli di conoscenza, «a knot in a tapestry of tales, observations, happenings» (Ingold 2012).

Ciò è vero particolarmente per almeno una classe sociale, l'aristocrazia guerriera. Infatti, nella cultura della nobiltà feudale per tutto il Medioevo l'animale servì come principale risorsa di simboli e immagini. In particolare, gli animali erano pensati come modelli ideali e magici per il comportamento e per la pratica bellica: questo rapporto privilegiato dell'aristocrazia guerriera e la sua ideologia con l'animalità è dimostrato dall'importanza di riti e simboli feudo-cavallereschi incentrati sugli animali, come la pratica della caccia nobiliare, o il ricco repertorio teriomorfico dell'araldica – per non citarne che alcuni dei più vistosi. Tuttavia anche qui la relazione con il modello animale non era priva di ambiguità: l'aggressività del predatore, la sua sessualità irregolare, il suo comportamento asociale o addirittura antisociale, erano ammirati dai giovani cavalieri ma allo stesso tempo disapprovati dal loro ambiente sociale e dall'ideologia cavalleresca (Galloni 1993: 35-40).

L'attitudine della classe guerriera medievale nei confronti dell'"animale interiore", dunque, risulta in una doppia contraddizione: da una parte il generale

conflitto di familiarità e paura verso gli animali e il selvatico, dall'altra la contraddizione specifica di ammirazione e condanna del comportamento animale nella costruzione dell'identità guerriera. Questa è la ragione per cui credo che valga la pena investigare più a fondo la rappresentazione dell'identità animale nella classe cavalleresca, e per cui ho scelto di farlo attraverso un approccio ai testi che sia filologico e antropologico assieme.

## 1. Ipotesi

Nella presente tesi discuterò l'ipotesi di una persistenza di aspetti teriomorfici nella caratterizzazione del personaggio del cavaliere nella letteratura d'oïl. Prima di iniziare, però, devo dare una definizione operativa del teriomorfismo guerriero, e spiegare in che modo esso si manifesta nelle fonti analizzate.

Sotto questo termine intendo raggruppare tutte le occasioni testuali in cui il cavaliere viene presentato come una contaminazione con l'animale, o si caratterizza per la sua interazione con qualche animale. Queste contaminazioni possono essere di vario tipo, grado e funzione, ma una loro costante è che in esse l'animale è utilizzato dai testi per descrivere la qualità eroica del personaggio ed è proprio grazie alla presenza fisica o simbolica dell'animale che il personaggio diventa in grado di compiere gesta straordinarie e quasi sovrumane, o che viene riconosciuto come eroe dagli altri personaggi. Questa definizione sfuggente ha il vantaggio di essere molto flessibile e di dare conto della caratteristica principale di questo modello: un'identità animale del personaggio, che si manifesta in forme variegata e che lo connota come guerriero superiore agli altri.

Il teriomorfismo guerriero è presente nel folklore e nella mitologia di molte tradizioni linguistiche: un esempio particolarmente conosciuto è la figura del *berserkr* della letteratura scandinava: si tratta di un guerriero invincibile che indossa una pelle di orso, e la cui ferocia è così irrefrenabile che, nella sua estasi furiosa, diventa un pericolo per i nemici così come per i suoi stessi compagni (Oitana 2006: 8-15). Tuttavia non limiterò la mia ricerca ai soli guerrieri che subiscono esplicitamente una trasformazione o un'assimilazione rituale all'animale in concomitanza di una battaglia, ma scandaglierò alcune opere della letteratura d'oïl in cerca di un fascio di caratteristiche – la cui fenomenologia andrò individuando nel corso della ricerca – che abbiano come denominatore comune di connettere il cavaliere e le sue capacità straordinarie con una qualche forma di ferinità.

Questo approccio è mosso da due motivi fondamentali. Uno è la scarsità di riscontri espliciti di forme animalistiche del cavaliere nelle fonti di cui mi occupo: mentre in molte tradizioni letterarie medievali – come le letterature germaniche, norrene e celtiche – non mancano riferimenti espliciti a metamorfosi o ibridismo animale del guerriero,<sup>1</sup> nella tradizione romanza, e d’oïl in particolare, non è così. Ciò non costituisce necessariamente un ostacolo alla mia ricerca; al contrario, questa mancanza mi ha incoraggiata a cercare tracce frammentarie e meno visibili di teriomorfismo nella rappresentazione del cavaliere medievale. Il risultato di questa prima interrogazione dei testi è stato inaspettato: per quanto nella letteratura epica e romanzesca oitanaica, e in generale romanza, il cavaliere eroico ha molto raramente la configurazione nettamente animalesca di un *berserkr* o di un metamorfo, in diverse occasioni è dotato di alcuni caratteri che lo connettono all’animalità in un modo o nell’altro; questi spaziano dall’utilizzo di similitudini animalesche per descrivere le qualità eroiche del personaggio alla trasformazione superficiale del cavaliere attraverso il mascheramento, dal breve incontro con un animale in un episodio cruciale della biografia eroica, al contatto prolungato e alla pari con l’animale, che diventa lo specchio e l’attributo necessario delle virtù guerriere del personaggio.

L’estrema varietà di esempi testuali mi porta al secondo motivo per l’utilizzo di una definizione elastica di teriomorfismo cavalleresco: assumendo una definizione più flessibile e comprensiva possibile, infatti, spero di essere in grado di fornire anche un’idea della complessità delle reazioni suscitate dall’interazione di animalità e umanità nella figura del cavaliere, e dell’ampia gamma di intenzioni e sentimenti che guidano l’utilizzo dell’immagine dell’animale nella caratterizzazione di questo personaggio. Sono convinta, anzi, che la particolare importanza di questa indagine risieda proprio nel fatto che il teriomorfismo guerriero costituisca uno spazio immaginario nel quale i testi – e, attraverso di essi, la società a cui appartengono – si interrogano sulla più vasta questione della natura umana, e da questa sul rapporto dell’uomo con la biocenosi e sui limiti della violenza.

Nel corso della mia tesi mi interrogherò anche sulle radici di questo modello, i suoi contenuti originari o, in altre parole, il suo archetipo, in modo da

---

1 Parlerò di questi esempi nel corso della tesi; per il momento mi basti accennare, per quanto riguarda le fonti scandinave, oltre ai *berserkir* e agli *úlfheðnar*, al periodo iniziatico trascorso da Sigurdr e Sinfjötli sotto forma di lupi nella *Volsungasaga*; per quanto riguarda le fonti irlandesi, ai guerrieri-lupo fratellastri di Conaire nel *Togail Bruidne Da Derga*, al caso dei cugini-cani di Find mac Cumail e all’eroe irlandese Cù Chulainn, o “Cane di Culain”.

comprendere perché esso finì per essere associato al cavaliere, e quanto di questo contenuto archetipico sopravvisse, per quanto trasformato, in contesti diversi. Infatti, la genesi di un personaggio medievale, come ci ricorda Massimo Bonafin, è sempre un'intersezione di invenzione e memoria culturale, trasmessa nei testi attraverso la tradizione folklorica e orale (Bonafin 2008: 9). Ma quando si tratta di caratteristiche teriomorfiche dei personaggi medievali, l'arcaismo sembra anche più probabile: questa era del resto già l'opinione di Eleazar Meletinskij, secondo il quale la letteratura etnica delle origini doveva derivare da cicli di miti totemici, nei quali degli eroi zoomorfi fungevano da antenati animali delle stirpi umane (Meletinskij 1993: 45). Per quanto si possa non condividere l'interpretazione genetica di Meletinskij dell'evoluzione della letteratura, l'arcaismo dei tratti delle storie di eroi zoomorfi sembra suggerire una connessione con una fase della mitologia umana in cui gli animali erano i protagonisti. Ciò non significa, naturalmente, che gli autori e il pubblico del Medioevo fossero consapevoli di questa natura originaria, totemica *lato sensu*, del teriomorfismo degli eroi letterari, e neanche che gli stessi significati attribuiti agli eroi dei miti zoomorfi fossero trasferiti ai guerrieri con aspetti animali della tradizione medievale. Come lo stesso Meletinskij precisa,

i motivi a livello superficiale corrispondono, mentre in profondità i nuovi significati si differenziano. (...) In altre parole, lo sviluppo della narrativa presenta due movimenti paralleli e correlati: l'aggiunta di nuovi motivi e la reinterpretazione dei vecchi attraverso il cambiamento dei motivi archetipici. (Meletinskij 1993: 85)

Il teriomorfismo sembra perciò una manifestazione della persistenza di un livello arcaico nella stratificazione culturale dei testi: se mi è consentito parafrasare Wittgenstein, potremmo dire che nella nostra letteratura si è depositata un'intera mitologia;<sup>2</sup> tali sedimenti, accumulatisi nel corso dei secoli, non rimasero un precipitato inerte, ma bensì divennero reagenti attivi, generatori di nuovi contenuti letterari.

Nel presente lavoro, perciò, per analizzare il modello in questione, manterrò un approccio duplice: da una parte considererò le caratteristiche sparse che formano il modello del teriomorfismo del guerriero nella letteratura d'oïl come trasformazioni di tendenze arcaiche dell'immaginario guerriero; dall'altra parte, cercherò di interpretare i valori associati alle molteplici contaminazioni animali del cavaliere, e in che modo esse contribuirono allo sviluppo dell'immagine del cavaliere in Francia nel cruciale arco di tempo tra il XII e il XIII secolo.

---

2 «Nel nostro linguaggio si è depositata un'intera mitologia» (Wittgenstein 1987: 31).

## 2. Ambito di ricerca

Nella mia ricerca esaminerò la letteratura d'oïl appartenente soprattutto a due secoli, dall'inizio del XII secolo fino alle soglie del Trecento. Questa scelta è motivata soprattutto dalla necessità di circoscrivere il materiale di analisi, focalizzando soltanto il primo periodo dello sviluppo della letteratura in lingua francese. Nel corso della ricerca, tuttavia, effettuerò occasionalmente dei confronti con alcuni testi del XIV secolo in cui il teriomorfismo del cavaliere ha un ruolo centrale nella narrazione, per mettere meglio in risalto l'evoluzione in corso nel rapporto tra guerriero e animale nei testi dei secoli precedenti.

Inoltre, ho avuto bisogno di stabilire un limite approssimativo anche rispetto ai generi trattati: la mia ricerca coprirà principalmente *chansons de geste*, *romans* e *lais*. Questo significa che sono stata costretta a escludere la poesia dei trovieri, e non avrò modo di analizzare neanche la ricca tradizione dei *fabliaux* e il genere zooepico, per quanto potrei fare riferimento occasionalmente al *Roman de Renart*. Le ragioni per questa esclusione sono soltanto metodologiche: prima di tutto non volevo entrare in un campo, quello del racconto comico e della parodia, che mi pare separato in modo abbastanza netto, per stile e fini espressivi, dal campo dell'epica e del romanzo – per quanto, ovviamente, questi generi comunicano continuamente tra loro a livello di intertestualità. Inoltre in questo tipo di testi gli episodi che coinvolgono degli animali racchiudono un tale intrico di significati (simbolici, erotici, satirici, storici, folklorici e così via) che sarebbe stato difficile e probabilmente infruttuoso dipanare. Inoltre, il gruppo formato dalle *chansons de geste*, i *romans* e i *lais* mi sembra relativamente omogeneo per quadro ideologico e sociale di riferimento. Del resto, anche a livello stilistico e formale questi tre generi sono strettamente legati, e nonostante ognuno sia distinto da caratteri contenutistici e formali specifici, spesso i testi oltrepassano i confini di un genere per sfumare in un altro:<sup>3</sup> molto del materiale epico ha diversi elementi tipici dell'intreccio romanzesco, come l'abbondanza di *merveilles*, la presenza di motivi celtici, la funzione dell'amore come stimolo delle azioni dei protagonisti, e così via; allo stesso tempo alcuni *romans* non sono

---

3 Nel Medioevo romanzo, del resto, non sembra esistere una vera e propria sistematizzazione dei generi, e anche la famosa affermazione di Jehan Bodel nell'incipit della *Chanson des Saisnes* sembra essere un caso isolato (Zumthor 1973: 161-5). Tuttavia è possibile tracciare una linea di demarcazione più o meno netta tra i generi secondo criteri formali: cfr. Zumthor (1973: 168-85) e Busby (2008). Sui caratteri in comune tra romanzo ed epica e tra romanzo e *lai*, cfr. Jackson (1985: 177-98).

estranei alla costruzione ciclica dell'epica, o presentano una equiparabile etica guerriera, per quanto la mettano in discussione; i *lais*, infine, condividono con i romanzi l'ambientazione, il quadro ideologico cortese e in alcuni casi il tema amoroso.

Questo per quanto riguarda il *corpus* primario della mia ricerca. Nondimeno, nel corso dell'analisi, mi capiterà di accostare i testi primari in lingua d'oïl anche a materiale proveniente da altre tradizioni letterarie: questo significa che avrò occasione di far riferimento a opere di altre letterature romanze, come l'epica spagnola, e frequenterò comparativamente le tradizioni del nord Europa, come quella anglo-sassone, norrena e celtica che, come ho detto, presentano configurazioni significative del teriomorfismo guerriero. Infine, adopererò anche qualche testo mediolatino scritto in Francia e in Inghilterra negli stessi anni delle opere del mio *corpus* principale: per quanto questi testi non abbiano velleità letterarie, ma partecipino piuttosto alla categoria della trattatistica, i loro autori condividono lo stesso *milieu* degli autori dei testi in lingua d'oïl, e traggono materiale per le loro storie dallo stesso immaginario. Come è necessario, nell'affrontare opere appartenenti a tradizioni diverse non ignorerò le differenze di contesto cronologico, sociologico e culturale che le separa dalle opere in lingua d'oïl, e perciò cercherò sempre di inquadrarle brevemente prima di utilizzarle. Ciononostante, sono convinta che questi *excursus* comparativi si dimostreranno utili a raggiungere una migliore comprensione del materiale leggendario al lavoro nel *corpus* principale, e a rintracciare il complesso di credenze, storie e aspirazioni che erano alla base dell'immaginario cavalleresco, attraverso i confini dell'Europa medievale.

### **3. Nota sul metodo**

La mia ricerca, dunque, ha almeno due maggiori difficoltà: una è trattare un modello di rappresentazione del cavaliere che emerge solo in maniera frammentaria, in tratti isolati e attraverso una molteplicità di personaggi; l'altra è investigare in modo comparativo un materiale vasto e variegato. Ritengo che un modo efficace di affrontare queste due problematiche sia accostarsi alla ricerca usando un metodo epistemologico che si ispiri a quello che Carlo Ginzburg chiama "paradigma indiziario".

Nella sua ricerca su alcuni fenomeni della cultura folklorica medievale e della prima età moderna, Ginzburg affronta una mole di dati e materiali la cui eterogeneità, malgrado la potenziale ricchezza dei risultati a cui può condurre,

condannerebbe al fallimento una ricerca condotta secondo un metodo quantitativo. Le discipline umanistiche, infatti, a causa della specificità degli oggetti ai quali si applicano, esigono un approccio qualitativo invece di quello quantitativo usato nelle scienze naturali, perché l'indagine storica, così come la critica letteraria e la storia dell'arte, ha per oggetto di studio «casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*, e proprio per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà» (Ginzburg 1986a: 170-1). Perciò, traendo ispirazione dal metodo degli storici dell'arte Aby Warburg e Giovanni Morelli, Ginzburg elabora un «metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori» (ivi: 164): ciò significa scandagliare le fonti alla ricerca di quelli che appaiono dettagli, ma sono in realtà indizi che, nonostante la loro apparente natura idiosincratca, possono essere raccolti e riuniti per ricostruire la morfologia di un fenomeno. Questo metodo potrebbe non apparire abbastanza rigoroso e preciso da un punto di vista quantitativo, ma ciò è inevitabilmente legato al suo oggetto: come affermato dal già citato Wittgenstein, nelle scienze umane non sempre c'è un vantaggio nel sostituire un'immagine sfocata con una più definita, perché spesso ciò di cui si ha bisogno è proprio l'immagine sfocata (Wittgenstein 1967: 49).

Altri problemi epistemologici della mia ricerca riguardano l'analisi morfologica di motivi o personaggi in letteratura. Dopo Propp e la sua *Morfologia della fiaba* (1928), la critica strutturalista è stata incline a usare con eccessiva rigidità la teoria delle funzioni, spesso distorcendo la natura del proprio oggetto di studio per farlo rientrare in tassonomie non adeguate, e così ottenendo risultati inferiori alle attese.<sup>4</sup> Questo ha incentivato una riflessione tesa a riformulare una teoria tassonomica, non solo per il folklore ma anche per la mitologia e la letteratura. Saussure è il primo punto di riferimento per una considerazione diversa degli elementi che formano il personaggio nella mitologia. Nelle sue *Note sulle leggende germaniche*, scritte tra il 1904 e il 1910, Saussure introduce nello studio della mitologia delle nozioni della sua teoria fonologica, secondo la quale ogni fonema è fatto di un certo numero di tratti distintivi concomitanti (Saussure 1986; Avalle 1972: 229-37). Studiando i personaggi delle leggende germaniche, perciò, Saussure rintraccia l'identità di questi in una serie di unità base, particelle elementari, tutte egualmente importanti nella definizione

---

4 Questo è stato constatato recentemente anche da Massimo Bonafin, secondo il quale «l'uso di categorie troppo rigide, o articolate secondo stereotipi concettuali usurati e irriflessi (invariante/ variabile, per esempio), che fanno appello a confini postulati in modo netto e alternativo (aut/aut), a mio vedere ancora ampiamente diffuso nelle scienze della letteratura, rischia di essere un ostacolo alla ricerca» (Bonafin 2011: 37).

del personaggio: si tratta di ciò che egli chiama «l'equindifferenza dei tratti costitutivi di una figura mitica» (Avalle 1972: 239). Secondo questa nozione, è impossibile trovare delle costanti e varianti nei tratti costitutivi di un personaggio o di un motivo nella mitologia, dal momento che tutti gli elementi hanno lo stesso peso e l'associazione di questi elementi al personaggio è egualmente casuale; per questa ragione il personaggio mitologico non è altro che un'evanescente «nebulosa di elementi» (*ibidem*).

Il riconoscimento dell'instabilità dell'identità del personaggio è la pietra angolare della formulazione di una tassonomia non gerarchica nell'analisi dei motivi letterari. Un nuovo modello flessibile per l'analisi morfologica è introdotto in campi diversi da Ludwig Wittgenstein e Rodney Needham. Il filosofo austriaco mette in discussione le pratiche tassonomiche per la prima volta nel 1931, nelle sue note sul *Ramo d'oro* di Frazer, dove critica l'eccessiva libertà con cui Frazer connette i diversi fenomeni e propone una loro interpretazione genetica. In questa occasione Wittgenstein è portato a negare ogni legittimità ad una spiegazione storica dei riti e miti, mentre accetta una «rappresentazione perspicua (*übersichtliche Darstellung*)», che consenta di «vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di uno sviluppo cronologico» (Wittgenstein 1987: 28-9). Questa teoria delle connessioni sarà spiegata meglio nelle sue *Ricerche filosofiche*, dove Wittgenstein introduce l'idea di raggruppare i fenomeni umani in classi secondo il principio delle «somiglianze di famiglia», cioè una rete di somiglianze tra le quali nessuna è più importante dell'altra, dal momento che tutte si incrociano e sovrappongono in diversi modi in ciascun componente della classe (Wittgenstein 1967: 46-7). Rodney Needham considera questo concetto la pietra tombale del formalismo, e prende Wittgenstein come punto di riferimento nella definizione di una classificazione politetica: in questo tipo di classificazione, usata inizialmente in zoologia e biologia, gli elementi sono raggruppati secondo fasci di caratteristiche, nessuna delle quali è necessaria e sufficiente (Needham 2011: 7-9).

Questo inquadramento teorico mi fornisce gli strumenti per elaborare una tassonomia flessibile del modello antropologico e letterario che mi accingo a investigare, e costruire «un paradigma di tratti aperto e flessibile, come è stato definito più sopra, eppure dotato di una scalarità sufficiente a identificare come affini i personaggi che lo condividono» (Bonafin 2008: 17). Tuttavia, come ammette lo stesso Needham, la classificazione politetica, per quanto utile per alcune scienze sociali, non può tenere in considerazione tutte le complessità dei fenomeni socio-culturali. Per questo potrei applicare a questa sorta di

antropologia del testo a cui mi sto avviando, l'aforisma di Evans-Pritchard citato da Needham come brillante conclusione del suo saggio: «there's only one method in social anthropology, the comparative method – and that's impossible» (Needham 2011: 27).

Nella presente tesi l'analisi morfologica costituirà la parte preliminare del processo interpretativo; la raccolta degli elementi sparsi a formare un modello sfocato ma coerente, mi permetterà anche di saggiare prima di tutto le radici storiche del modello. Come afferma lo stesso Ginzburg, l'indagine morfologica può suscitare l'indagine storica, specialmente in aree e periodi che sono poco o male documentati; perciò la costruzione di una morfologia può essere usata «come una sonda, per scandagliare uno strato profondo altrimenti inattuabile» (Ginzburg 1989: xxx). Ciò è reso possibile dal fatto che i motivi che Ginzburg analizza, così come il modello che mi appresto ad indagare, sono forme appartenenti al folklore e alla mitologia quanto alla letteratura. Il modello animale nella caratterizzazione del guerriero, almeno per la tradizione germanica in cui è stato già studiato, non emerge dal nulla, ma è verosimilmente la trasformazione di un personaggio che può essere facilmente rintracciato in quadri religiosi e ideologici più antichi. Infatti, per quanto in questa tesi non miri a fornire ipotesi di sviluppo storico del modello in questione, non posso non tenere in considerazione quanto decenni di ricerca nell'ambito della *longue durée* dovrebbero aver dimostrato, cioè che alcune forme culturali hanno una vita estremamente lunga e «agiscono in modo autonomo, anche dopo la fine delle condizioni che hanno contribuito a determinarle» (Caprini 1998: 222).<sup>5</sup> Anche Bonafin rileva la necessità di una ricognizione storica nell'esplorazione di un fenomeno etnoletterario. Condivido infatti la sua definizione di motivo letterario come una «“concrezione antropologica”, cioè determinata storicamente e culturalmente prima che il testo letterario sia composto», derivante da «una pratica fatta di comportamenti collettivi, usanze, rituali, atteggiamenti codificati, azioni quotidiane che appartengono ad un vissuto e a un'esperienza di tipo folklorico-antropologico» (Bonafin 1989: 14). Per questa ragione ritengo che ignorare le origini del modello del guerriero animale significherebbe

---

5 Per quanto riguarda il valore epistemologico della lunga durata per la ricerca nella cultura medievale, mi limito a citare Philippe Walter quando parla di un rinnovamento degli studi medievali, di una «nouvelle médiévistique» che «n'exclura rien d'une tradition culturelle reposant sur une "longue durée" qui est le vecteur inévitable des formes et des significations esthétiques. Elle se voudra attentive à la mémoire du temps comme à celle des hommes, à la vie des mots comme à celle de l'esprit.» (Walter 1995: 498).

volontariamente precludermi la comprensione di un aspetto essenziale del fenomeno.

Tuttavia, per quanto la mia ricerca non disdegnerà di immergersi in questa «tenace, vischiosa continuità» (Bertolotti 1990: 100), l'obiettivo principale non sarà di ricostruire un percorso evolutivo del modello. Al contrario, userò questa indagine per penetrare il contenuto simbolico dei riferimenti all'identità animale del cavaliere. Questo è possibile perché i prodotti culturali mantengono una parte del loro contenuto anche dopo che il contesto socio-culturale che li ha generati è cambiato. Come spiega in modo vivido Maurizio Bertolotti,

le forme non sono gusci vuoti che si possano riempire di qualsiasi contenuto, ma possiedono una loro interna energia simbolica ed evocano fatti già noti: perciò esse finiscono per influenzare, allorché sono chiamate in gioco, il contenuto dei messaggi (Bertolotti 1990: 213).

Perciò le forme, sia il contenuto che il contenitore, si trasformano nel corso del tempo; ma poiché esse «si modificano lentamente, più lentamente delle funzioni corrispondenti» (Ginzburg 1981: 131), residui dei loro stadi precedenti si infiltrano e influenzano il loro contenuto secoli più tardi, quando quelle forme hanno acquisito una funzione completamente differente e portano differenti significati simbolici e sociali.

Dal punto di vista metodologico, ciò significa che avrò bisogno di interrogare i testi sulla loro relazione con forme narrative più antiche, come la mitologia e il folklore. A questo proposito considero determinante il lavoro fatto da d'Arco Silvio Avalle sulle interazioni tra mito e letteratura (1990). Avalle ritiene che attraverso un'analisi semiologica dei testi – cioè un'analisi morfologica dei motivi, che egli chiama “narremi” o “motivemi” - si arriva a comprendere come «gli elementi del mito e della tradizione folclorica passati nella letteratura, se, in alcuni casi, si trasformano, come vuole Frye, una volta entrati a far parte della letteratura, molto spesso continuano anche nella letteratura senza modificazioni sostanziali quanto alla loro identità» (Avalle 1990: 14).<sup>6</sup> Da qui deriva il parere severo di Avalle rispetto alla filologia che cerca di evitare un confronto col materiale folklorico:

Qui siamo fuori di ogni dimensione storica, per cui a un certo punto non si capisce più nulla, i testi concreti diventano larve evanescenti, le ascendenze etniche si riducono a schemi fumettistici ed il mondo delle tradizioni popolari, così ricche di una eterna sapienza, regredisce alla fase aurorale della conoscenza infantile. Ultima

---

<sup>6</sup> Sulle trasformazioni del mito nella letteratura, cfr. anche Donà (2010).

mistificazione di una cultura che si vuole "progressiva", ma che in effetti è solo strumentale e oggettivamente irresponsabile. (Avalle 1990: 166, n.1)

Ad ogni modo, per quanto io condivida un approccio che riconosca la continuità di alcuni elementi della letteratura medievale con le fonti mitologiche e folkloriche, ritengo fondamentale coniugare questo approccio con un'analisi delle modalità delle trasformazioni di questi elementi, ed esaminarli attraverso la reinterpretazione che di essi è data nella letteratura medievale. Per questo, dunque, una parte consistente della mia indagine sarà dedicato ad osservare le modalità in cui gli autori medievali utilizzano gli aspetti teriomorfici, i nuovi significati che vengono attribuiti all'animale, e il modo in cui umano e non-umano interagiscono, nell'universo dei testi, per costruire un personaggio che esprime le tradizioni, la realtà e le aspirazioni della classe feudo-cavalleresca del periodo.

Nella presente tesi, in definitiva, raccoglierò i suggerimenti dati dagli studi sulla lunga durata della letteratura medievale, ma li userò con delicatezza, non per forzare i testi ma per aiutarli a parlare. Questa si preannuncia un'impresa difficile, e forse rischiosa. Ma, come ricorda scherzando uno studioso ben consapevole dei pericoli di questo tipo di ricerca, «dans la vie de l'esprit, le plus grand risque consiste justement à ne pas prendre des risques» (Walter 1995: 498).

#### **4. Stato dell'arte**

Allo stato attuale delle mie conoscenze, finora non è stata fatta nessuna ricerca specifica sul teriomorfismo nella rappresentazione del cavaliere nella letteratura francese medievale, probabilmente per le ragioni che ho illustrato sopra. Tuttavia, molti studiosi hanno trattato questioni che vi sono legate molto da vicino.

Il mondo animale nella cultura medievale è stato un argomento che a fasi alterne ha interessato molti medievisti. Per la letteratura d'oïl, il primo contributo sostanzioso sul tema è la monografia di Friedrich Bangert sugli animali nell'epica d'oïl (1885), che riuniva in un'unica trattazione le occorrenze letterarie di animali sia come referenti retorici, utilizzati cioè nelle similitudini e nelle metafore, sia come agenti narrativi; si trattava, tuttavia, di poco più di un catalogo, senza nessun tentativo di interpretazione delle funzioni e delle origini del teriomorfismo nei testi. A quasi un secolo di distanza, nel 1976 Jean Bichon scrisse la voluminosa tesi dottorale *L'animal dans la littérature française au XII<sup>ème</sup> et au XIII<sup>ème</sup> siècles*: si tratta di un lavoro sistematico sugli animali nella letteratura

francese medievale e, per quanto non brilli per l'argomentazione, questo libro costituisce ancora la base di partenza per chiunque voglia avvicinarsi all'argomento.

Di lì a poco l'interesse per gli animali come oggetto di ricerca storica e culturale divenne più ampio: nel 1984 Delort pubblica un libro dal significativo titolo di *Les animaux ont une histoire*, come tentativo di stabilire non tanto una storia degli animali, quanto una storia dei rapporti tra uomo e animale (Delort 1987). Nello stesso giro di anni lo stesso argomento non lasciava indifferenti gli studiosi di Medioevo: nel 1983, a Spoleto ebbe luogo la settimana di studi *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, organizzata dal Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, e l'anno dopo un altro convegno a Tolosa ebbe pressoché lo stesso tema (*Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge*), ma incentrata sul periodo dall'XI al XIV secolo. Entrambi questi convegni avevano principalmente un approccio storico, e perciò toccarono il campo letterario solo marginalmente: un'eccezione degna di nota è la comunicazione di Michel Zink, che a Tolosa presentò una panoramica sulle funzioni degli animali in relazione agli uomini nella letteratura d'oil (Zink 1985). Questi convegni contribuirono a scoperciare un tema fino ad allora pressoché inesplorato, eppure vastissimo e dalle importanti implicazione per lo studio della storia della cultura, come dimostra l'interesse per il tema dimostrato negli anni successivi da molti studiosi: per esempio, tra il 1986 e il 1989 Franco Cardini pubblica sulla rivista *Abstracta* una serie di articoli dal titolo *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale*, in cui lo studioso ricostruisce il profilo di alcuni animali nell'immaginario medievale, partendo dal «puzzle millenario» di cui sono il risultato.

Questi lavori prepararono il terreno per lo sviluppo, nei decenni seguenti, di ricerche su animali specifici nella cultura e nella letteratura medievale: i più interessanti di questi sono senz'altro i lavori di Michel Pastoureau e Philippe Walter. Pastoureau è tra i più importanti storici ad aver indagato l'araldica medievale, e in particolare il repertorio di animali raffigurati negli emblemi nobiliari in tutta Europa: grazie a tale ricerca abbiamo una migliore comprensione delle relazioni tra simbolismo animale e aristocrazia feudale, e in particolare del processo di identificazione di un gruppo umano – specialmente per il tramite di un antenato leggendario – con un animale, spesso, ma non necessariamente, un predatore.<sup>7</sup> Da questa ricerca derivò quella sull'orso nell'immaginario medievale, al quale Pastoureau dedicò una monografia: qui lo

---

7 Oltre a *Le bestiaire héraldique au Moyen Âge* del 1972, Pastoureau ha pubblicato altri articoli e volumi significativi su questo argomento; basti per il momento citare Pastoureau (1993).

studioso si lancia nella ricostruzione di una continuità culturale che doveva collegare i culti orsini del Paleolitico fino alla letteratura germanica, celtica e infine francese, passando attraverso diverse mitologie europee (Pastoureau 2007). Su un argomento correlato, Philippe Walter aveva già pubblicato, nel 2002, il libro *Arthur. L'ours et le roi*, in cui ripercorreva un corpus massiccio di leggende celtiche e testi arturiani, servendosene per suggerire connessioni tra riti e credenze preistoriche e alcuni personaggi dei testi francesi medievali, tra cui la *Folie Tristan* di Oxford e il *Roman d'Yder* (Walter 2002). Questi lavori, insieme al convegno organizzato da Walter nel 1998 sull'immaginario mitico del cinghiale, arricchirono la discussione sul ruolo dell'animale nella costruzione identitaria della classe aristocratica, e allo stesso tempo contribuirono a porre delle basi per l'identificazione di alcuni *alter ego* ferini dell'eroe nella letteratura medievale.

Negli anni Ottanta e Novanta un altro filone di ricerca contribuì a concentrare l'attenzione dei medievisti sul rapporto tra animali e uomini: lo studio delle pratiche venatorie e l'immaginario della caccia. Un momento decisivo del rinnovato interesse nei confronti dei rituali di caccia medievali è il convegno del 1979 *La chasse au Moyen Âge* a Nizza: i contributi presentati in quell'occasione coprivano non solo il diritto medievale, ma anche i trattati di caccia e le scene venatorie nella letteratura. Era il primo passo nella direzione di una rivalutazione del ruolo degli animali, predatori e prede, nell'ideologia cavalleresca. Difatti, un decennio dopo apparvero alcune opere che avevano al centro l'interpretazione della caccia come parte dell'identità cavalleresca: Baudouin van den Abeele pubblicò il suo libro sulla falconeria nella letteratura francese medievale nel 1990, e tre anni dopo Paolo Galloni dette alle stampe *Il cervo e il lupo*, sull'ideologia e l'immaginario connessi alle pratiche venatorie nell'aristocrazia guerriera del Medioevo europeo (Galloni 1993).

La presenza di uno schema d'identificazione del cavaliere con l'animale è stato riconosciuto da molti studiosi nel sistema di pensiero delle popolazioni germaniche e, più in generale, nel sistema ideologico indoeuropeo. Il pioniere nell'indagare la cultura e la mitologia germanica come fonti per la ricostruzione della cultura indoeuropea è ovviamente Georges Dumézil. Per quanto il suo punto di vista e le sue conclusioni siano stati ampiamente riconsiderati ed emendati negli ultimi trent'anni, il suo lavoro continua a costituire un punto di riferimento importante per gli studi di mitologia indoeuropea e, di conseguenza, nella ricerca comparata sulle antiche letterature europee.<sup>8</sup> Dopo aver esplorato i miti e i riti

---

8 Rispetto alla riconsiderazione delle teorie di Dumézil, vedi la panoramica offerta da Dubuisson sull'evoluzione del pensiero duméziliano (Dubuisson 1995: 31-127) e Grottanelli per una

del *Männerbund* nel 1939 in *Mythes et dieux des Germains*, nel quale aveva fatto riferimento alle piccole armate di *berserkir* nella mitologia, Dumézil ritornò più tardi sui guerrieri animali in *Les dieux des Germains* (1959) e nella monografia *Heurs et malheurs du guerrier* (pubblicato per la prima volta nel 1969, seconda edizione del 1985). Qui, analizzando la cosiddetta furia del guerriero – cioè uno stato psico-fisico alterato che trasforma l'eroe donandogli una forza sovrumana –, Dumézil dedicava una breve sezione alla metamorfosi zoomorfica dell'eroe guerriero nella mitologia germanica: alla conclusione di questa indagine, l'autore concludeva che «sia per un dono di metamorfosi sia per un'eredità teratologica, il guerriero per eccellenza possiede una natura animale» (Dumézil 1990: 190).

Questa interpretazione del teriomorfismo guerriero indoeuropeo era condivisa negli stessi decenni da diversi studiosi, sia storici della letteratura che storici delle religioni, che hanno usato le ricerche di Dumézil come base per le loro indagini su metamorfosi animali in altre mitologie e letterature. Forse il più influente di questi è stato Mircea Eliade, che interpretava la furia del guerriero e la metamorfosi animale come caratteristiche dei rituali iniziatici delle società segrete maschili degli Indoeuropei (Eliade 1959: 181-9). In tempi più recenti si è sviluppata una corrente eterogenea di studi che, tra gli anni Novanta e i Duemila, si è occupata di indagare la preistoria degli animali nella letteratura medievale: di questa fa parte il lavoro di Philippe Walter, di cui ho già parlato; in area italiana, un esempio è Carlo Donà, che ha dedicato una buona parte delle sue ricerche agli animali come guide e modelli per la cavalleria medievale.<sup>9</sup> Secondo Donà l'esame delle letterature e dei costumi medievali suggerisce l'esistenza di un «modello predatorio», che «consiste in ultima analisi nell'imitazione rituale di una fiera, considerata sia come guida mitica che come modello etico e morale» (Donà 2003: 56). Se questo modello predatorio, come pare, esistette nel sistema di pensiero del cavaliere medievale, è verosimile che la letteratura lo rifletta attraverso narrazioni di contaminazioni animali dei cavalieri.

---

critica al concetto di trifunzionalismo come schema indoeuropeo (Grottanelli 1993: 129-39). Cfr. inoltre Meli (1992), il quale critica l'utilizzo troppo libero del concetto di "teologia germanica" da parte di Dumézil, ed il suo uso pretestuoso delle fonti germaniche come l'Edda di Snorri. Infine, Dumézil è stato inoltre più o meno esplicitamente criticato per la sua supposta vicinanza ideologica al nazismo, che questi smentì sempre: sulla questione vedi Ginzburg (1986b) e Grottanelli (1993: 38-86). Sull'influenza di Dumézil nelle scienze umane, cfr. anche Littleton 1974.

9 Cfr. anche gli studi sulla stratificazione di significati dell'animale nella zoeopica, a opera di Bonafin (1996, 1998, 2003).

La più visibile di queste contaminazioni, la metamorfosi animale, è un argomento che ha avuto un buon successo tra gli studiosi: Laurence Harf-Lancner è stata la promotrice di un volume collettivo sul tema nel 1985; più recentemente lo stesso Donà ha dedicato alcuni articoli al licantropo tra tradizioni celtiche, germaniche e letteratura d'oil, anche in questo caso ipotizzando una continuità di questo modello dai riti delle società iniziatiche (Donà 2005 e 2006); oltreoceano, mi limiterò per il momento a citare il volume della Bynum (2001). Tangente al tema della metamorfosi è un altro settore di studi significativo per la mia ricerca, quello sul *berserkr*: mentre il teriomorfismo guerriero non è quasi mai esplicito nella letteratura francese medievale, capita che sia un elemento frequente nella letteratura scandinava medievale. Qui gli uomini "con camicia d'orso", i *berserkir*, insieme agli uomini "con pelle di lupo", gli *úlfheðnar*, sono guerrieri che sembrano subire un'alterazione che li rende più simili a predatori che a uomini. Parte dei lavori su questo tema ricapitolano le figure simili presenti in altre letterature: è il caso della monografia di Luisa Oitana (2006), la quale usa le testimonianze delle letterature classiche e medievali insieme all'archeologia per seguire le trasformazioni del personaggio del *berserkr* nel corso dei secoli. Patrizia Pinotti (2003) ha scritto un lungo articolo in cui dona un'impressionante e convincente panoramica del tema dei guerrieri-lupo nella cultura europea, dal Neolitico alla seconda guerra mondiale; purtroppo però non include nella sua analisi le letterature medievali. Infine, è il caso di accennare anche ad un altro filone produttivo di studi su personaggi metamorfi, quelli sul licantropo nella cultura medievale. La letteratura scientifica in merito è sterminata: come monografia, ritengo che la più esauriente sia quella della Sconduto (2008), mentre tra gli articoli italiani più completi e più interessanti per i collegamenti proposti c'è Donà (2006).<sup>10</sup>

Un concetto a cui avrò modo di accennare nel corso della mia tesi, in riferimento ad alcune configurazioni del rapporto tra uomini e animali, è quello di totemismo. Userò questo termine in modo cauto e nel suo senso più ampio post-Lévi-Strauss, cioè in quanto *Weltanschauung* per la quale un animale è venerato e rispettato come antenato di un gruppo umano, e tale gruppo riconosce l'esistenza di un legame di sangue tra esso e gli esemplari dell'animale in questione. La dimostrazione che il totemismo può ancora funzionare come «concetto suscettibile di generalizzazione e capacità di attraversamento culturale» (Pignato 2001: 130) è venuta da una nuova serie di studi sulle tracce

---

10 Sul mannaro medievale come doppio teriomorfico del personaggio, cfr. anche il precedente Lecouteux (1992: 121-43).

totemiche nella letteratura e nel linguaggio, fiorita negli anni Ottanta e Novanta in Italia, principalmente, ma non solo, nel contesto della rivista *Quaderni di semantica*. Gli articoli pubblicati in questa rivista trattavano principalmente argomenti di linguistica, e contribuirono a spandere nuova luce sull'etimologia e l'uso degli zoonimi nelle lingue d'Europa, ma alcuni si occuparono anche di possibili memorie totemiche nelle letterature medievali.<sup>11</sup>

Infine, un approccio assai diverso dell'animale nella cultura medievale è quello sorto per spinta degli *animal studies*, corrente di studi fortemente influenzata dalla filosofia postumana (Wolfe 2010), che indaga la questione dell'animalità nella cultura umana in diversi ambiti e in un'ottica multidisciplinare.<sup>12</sup> Per quanto riguarda la letteratura e la cultura medievale europea, alcuni studiosi si sono occupati nell'ultimo decennio di analizzare il ruolo dell'animale nell'identità umana, soprattutto nella letteratura cavalleresca medio-inglese, come Susan Crane (2013) e Jeffrey Cohen (2003 e 2008).<sup>13</sup>

I lavori citati finora affrontano sotto varie angolazioni la questione dell'animalità in relazione all'umano nel pensiero medievale: penso che questo copioso dossier illustri inequivocabilmente che c'è stata e continua ad esserci una crescente attenzione su questo tema generale tra storici, linguisti e filologi, soprattutto grazie alla fertile contaminazione con l'antropologia, la psicologia e la filosofia. Ad ogni modo, se alcune di queste ricerche si spingono fino ad interrogare *en passant* il ruolo di alcuni animali in relazione al personaggio del cavaliere medievale, nessuno finora si è avventurato a indagare sistematicamente gli aspetti teriomorfici del cavaliere, e l'influenza dell'animale nella costruzione identitaria eroica. Inoltre, per quanto occasionalmente alcuni lavori si siano focalizzati sull'identità animale in altre tradizioni europee, che io sappia una ricerca del genere non è stata mai fatta per la letteratura d'oïl. Nondimeno, credo che la quantità di studi correlati a questo tema abbia contribuito a rendere i tempi

---

11 Dal punto di vista linguistico, vedi soprattutto Alinei (1984) e il retrospettivo Caprini (1998). Sul totemismo, Alinei riprende Donini (1959). Per quanto riguarda gli studi di critica letteraria, cito qui solamente Bonafin (1996) e il capitolo «Strategie di trasformazione leggendaria: dagli eroi progenitori paleo-mesolitici alle storie medievali su re Artù» di Benozzo (2007: 129-56).

12 Per postumanesimo si intende un insieme di approcci filosofici, accomunati dal considerare il soggetto come aggregato «non-unitario, pluristratificato, dinamico» (Braidotti 2003: 144) e «entità trasversale che comprende l'umano, i nostri vicini genetici animali e la terra nel suo insieme» (Braidotti 2014: 90).

13 Una ricerca simile che si occupi specificatamente della letteratura d'oïl non è stata ancora intrapresa, a esclusione di un paio di articoli di Peggy McCracken (2012 e 2013).

maturi per un tale lavoro; in secondo luogo, la ricchezza, varietà e vivacità della letteratura oitana forniscono uno spettro ampio di materiali da indagare.

Con questa tesi, perciò, cercherò di riempire questa lacuna negli studi, operando una ricerca trasversale sui testi d'oil di generi diversi, che renda conto sia dell'antichità del modello teriomorfico, sia dei contenuti variegati di cui l'animale si fa portatore nella cultura feudale.

## **5. Struttura della ricerca**

Ho diviso la tesi in quattro capitoli, che corrispondono a quattro fasi della ricerca.

Nel primo capitolo esplorerò le fondazioni antropologiche della connessione tra animale e cavaliere: per poter fare ciò esaminerò il ruolo del guerriero nelle tradizioni di periodi e aree diverse, mostrando come questo personaggio sia concepito primariamente come una creatura dei confini, non solo geografici ma anche sociali e magici, fino a costituire egli stesso il confine tra umano e non-umano.

Nei capitoli centrali, mi dedicherò all'analisi dei testi, per presentare l'ampio raggio coperto dagli aspetti di teriomorfismo cavalleresco nella letteratura in esame, attraverso gli esempi più significativi. Nel secondo capitolo, mi concentrerò sul teriomorfismo infisso nell'identità esteriore del personaggio, che si manifesta sul suo corpo fisico o simbolico. Rispetto all'identità fisica, percorrerò gli episodi di metamorfosi animale del cavaliere e i casi di eroi ibridi, ovvero quei cavalieri che hanno una parte animale infissa nel corpo. Per l'identità simbolica, considererò da una parte la metamorfosi superficiale determinata dall'uso di mascheramenti animali e armature teriomorfe; dall'altra, mi occuperò dei segni con referente animale che connotano il cavaliere, come il nome proprio, l'emblema araldico e l'immagine metaforica usata nel linguaggio onirico.

Nel terzo capitolo avrò modo di introdurre gli aspetti del teriomorfismo guerriero che indicherò come narrativi, ovvero quei casi emersi dai testi in cui l'animale interviene in alcuni momenti cruciali della biografia del cavaliere, influenzandone l'identità. Questa sarà l'occasione per parlare dei cavalieri che sono allattati o allevati da un animale selvatico, quelli che combattono contro una belva come iniziazione alla loro vita guerriera, o coloro che hanno degli animali come compagni d'armi, e infine quelli che nella morte sono identificati con un animale.

Userò il quarto capitolo come luogo per finalmente tirare le fila della negoziazione dell'identità ferina del cavaliere così come è riflessa dai testi: guarderò alle ragioni storiche della continuità del modello animale e ai mezzi retorici con i quali le caratteristiche animali furono trasformate e adattate in modo da essere inserite nell'ideologia cavalleresca e nel processo di civilizzazione del guerriero stimolato da quella. Alla fine, tuttavia, mostrerò tutte le istanze in cui la negoziazione non risulta in una mediazione ma piuttosto in una demonizzazione dell'identità ferina: in questi esempi il guerriero animale diventa un nemico da combattere, e l'ammirazione lascia il posto alla condanna e alla paura.

# Capitolo I

## Ai confini dell'umano

Nel corso di questa tesi ricorrerà spesso la semantica del confine, della frontiera. Questo è inevitabile dato il tema: parlare di teriomorfismo significa affrontare la questione del confine tra uomo e animale. Come osserva giustamente Jacques Derrida, questo confine non è costituito da due fronti lineari, ma piuttosto da una frontiera multipla ed eterogenea, storicamente determinata e mutabile (Derrida 2006: 70). Gli aspetti teriomorfici del personaggio del cavaliere medievale si collocano all'interno di questa frontiera, e costituiscono, mi pare, qualcosa di simile a quello che lo stesso Derrida chiama "limitrofia", ovvero «ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite» (ivi: 68).

La contaminazione del cavaliere con l'animale, nelle variegata configurazioni che analizzerò nei prossimi capitoli, dunque, cresce nel limite dell'umano, si nutre di esso. Ma quella tra uomo e animale è solo una modalità possibile della "limitrofia" intrinseca del cavaliere medievale, o più in generale del guerriero eroico. Per capire che cosa rende il cavaliere il luogo testuale dove la frontiera uomo/animale può germinare e dare frutti dovrò prima di tutto approfondire in che cosa consista e da dove venga la tendenza di questo personaggio ad abitare i diversi livelli di confine tra interno ed esterno della comunità umana. Infatti, ad unire la frontiera uomo/animale con altri tipi di frontiere, nello specifico quella geografica, sociale e spirituale, non è solo un'analogia, un'illusione linguistica: come mostrerò nel corso del capitolo, infatti, il confine tra umano e non umano è strettamente collegato agli altri confini; la familiarità del personaggio con ciascuno di questi confini compone il profilo liminare del guerriero, come uomo ai margini dell'umano.

Del resto, è il ruolo stesso del guerriero come difensore della comunità da tutto ciò che essa ritiene estraneo da sé, che lo porta naturalmente a incarnare il concetto di confine. Per spiegare meglio in cosa consista questa funzione, mi

sembra utile citare Juri Lotman, il quale, descrivendo la “semiosfera” – lo spazio dinamico all'interno del quale avviene l'uso dei segni – definisce il confine come limite poroso, permeabile, un luogo di contatto e traduzione tra sistemi (Lotman 1985: 60-1). Secondo Lotman, dove lo spazio culturale assume forma territoriale, il confine è interpretato da

persone che, grazie a doti particolari (come lo stregone) e al tipo di lavoro che svolgono (come il fabbro, il mugnaio, il boia) appartengono a due mondi e appaiono come traduttori, si stabiliscono nella periferia territoriale, al confine fra il mondo culturale e quello mitologico. Il tempio delle divinità “culturali” che organizzano il mondo si dispone invece al centro. (Lotman 1985: 61)

Nel contesto del racconto eroico questo ruolo liminare viene ricoperto dal guerriero: egli infatti, per poter svolgere il proprio compito di protettore della comunità dalle minacce esterne, si colloca nella periferia territoriale, culturale e magica della comunità, e per affrontare il nemico assume parte delle sue caratteristiche fisiche e comportamentali. Il guerriero eroico è infatti l'ultimo baluardo della civiltà, il rappresentante dei valori della propria comunità di fronte ai nemici; tuttavia il suo compito lo obbliga a essere anche ai margini di quella stessa comunità, sia a causa della violenza che esercita, sia del tipo di nemici che affronta, sia, infine, per la sacralità del ruolo che svolge.

Prima di tutto, autorizzandolo alla violenza e facendolo diventare uno strumento di distruzione, la comunità umana permette al guerriero di trasgredire in parte le proprie regole, gli conferisce uno status speciale: egli è un assassino di professione, pericoloso ma necessario. È proprio grazie a questa eccezionalità, all'uso di un'aggressività che sarebbe inaccettabile in qualunque altro individuo, che l'eroe può compiere gesta straordinarie, sovrumane, ed affrontare l'Altro, cioè il nemico esterno, percepito come estraneo alle regole etiche, sociali, politiche della comunità. Come osserva giustamente Patrizia Pinotti, è questo suo «aspetto liminare e ambivalente» che fa diventare il guerriero, «proprio perché bestiale e sovrumano, il difensore carismatico di una comunità» (Pinotti 2001: 197). Inoltre, questa ambivalenza mi sembra scaturire anche dall'inevitabile contaminazione del guerriero, in quanto incarnazione del confine permeabile della comunità, con il nemico da combattere: per affrontarlo e sopraffarlo, il guerriero deve assumere parte dell'alterità dell'avversario, il che può avvenire attraverso l'adozione di oggetti, parti corporee o comportamenti del nemico.

Tuttavia, per permettere che questa contaminazione abbia luogo, c'è bisogno prima che il semplice uomo si trasformi in guerriero, e può farlo solo attraverso un rito iniziatico, cioè un'esperienza che gli faccia attraversare – e lo contaminare con – un altro confine, quello magico-spirituale. La guerra, infatti, è un'attività

troppo complessa per essere riconducibile al mero istinto aggressivo (Ehrenreich 1998: 17): si tratta, invece, di un'attività strettamente regolata da riti e profondamente impregnata di sacralità.<sup>1</sup> Non solo il guerriero deve subire un'iniziazione per diventare un essere straordinario; la battaglia stessa, con la sua ritualità, ricalca una lotta magica contro forze spirituali maligne, e l'esperienza del combattimento spesso induce il guerriero a uno stato di perdita di sé, un *furor* magico-estatico. Considerata questa sfaccettata liminarietà del guerriero eroico, la sua natura straordinaria che lo rende mirabile e temibile allo stesso tempo, non stupisce che egli si collochi, sotto molti punti di vista, ai margini di quello che era accettato come normalità (Ailes 2012: 3).

Il guerriero medievale non sfugge a questa marginalità, anzi il suo rapporto con i confini è accentuato dal ruolo cruciale, nel Medioevo europeo, della dinamica tra centro e periferia, e dalla natura plurivoca del concetto di confine. Nella realtà come nell'immaginario, lo spazio liminare non si configurava come un confine lineare e univoco, ma piuttosto come una frontiera variegata, una molteplicità di zone sia disposte attorno all'Occidente cristiano, sia al suo interno, negli spazi incolti e non umanizzati che separavano tra loro le comunità umane, costituite da città, monasteri, castelli (Le Goff 1999: 155). Di conseguenza, anche da un punto di vista simbolico, la frontiera medievale era una realtà fluida e in costante movimento, un non-luogo, una membrana vivente (Toubert 1992: 16), in cui simbiosi, scontro e trasformazione coesistevano (Le Goff 1999: 156-61). La frontiera, perciò, era non solo fisica, ma anche culturale e religiosa; il cavaliere, guerriero eroico della letteratura medievale, tendeva ad abitare la frontiera in tutte e tre le accezioni, seppure con intenzioni e per ragioni diverse.

Nel corso di questo capitolo affronterò le configurazioni fondamentali del carattere liminare del guerriero eroico a cui ho accennato: quella geografica, quella sociale, quella magico-spirituale, per arrivare infine alla frontiera che mi interessa di più, quella uomo/animale; la divisione tra queste dimensioni è operata per comodità, ma di fatto è difficile tracciare una linea di divisione netta tra esse, in quanto sono tutte strettamente correlate tra loro. Per evidenziare il carattere quasi universale di questa sfaccettata "limitrofia" del guerriero nella sua rappresentazione letteraria, analizzerò il cavaliere protagonista dei testi d'oil parallelamente agli eroi guerrieri di altre tradizioni letterarie coeve. Alla fine riprenderò le fila del teriomorfismo, per ricercare in ciascuna dimensione di

---

1 Sulla violenza sacralizzata, cfr. ad esempio Girard, il quale legge le forme moderne di violenza 'istituzionalizzata' come elaborazioni di un rito sacrificale, nel quale l'istinto aggressivo della comunità viene disinnescato sfogandolo su un capro espiatorio (2000: 15-23).

liminarità del cavaliere, allusioni a una forma di ibridazione con l'animale, e così indagare in che misura sia il carattere "limitrofo" del guerriero eroico a porre le basi di un rapporto privilegiato del cavaliere con il confine dell'animalità.

## 1. La frontiera geografica: il guardiano del confine

In un saggio di pochi anni fa, Alvaro Barbieri si interrogava sul motivo del combattimento al guado: in questo tipo di episodi i guerrieri si affrontano presso il passaggio di un fiume, che costituisce un confine naturale, fisico e simbolico insieme. Dall'analisi di un corpus esteso di testi, provenienti da diverse tradizioni letterarie, l'autore arguisce che il ricorrere frequente di questo motivo sia legato al ruolo stesso del guerriero, in quanto protagonista di un conflitto territoriale:

entro una 'geografia epica' così configurata, i guadi assumono il ruolo di posizioni contese, soglie da custodire o varchi attraverso i quali sfondare. Non a caso, i personaggi dell'epopea sono tipicamente combattenti di confine, difensori o violatori di frontiere, sentinelle o invasori: in ogni caso, guerrieri che frequentano i margini e vanno a scontrarsi nelle aree liminari, dove i poteri dei paesi confinanti sfumano nell'indistinzione della terra di nessuno. (Barbieri 2009: 53-4)

Affrontare il nemico nella frontiera sembra essere un tratto caratteristico dell'eroe guerriero: è la frontiera, infatti, il luogo critico della comunità, dove prendono forma non solo le tensioni territoriali, ma lo scontro culturale e gli incubi riguardanti l'identità e l'alterità umana. Esempi di eroi dei confini emergono dunque in molte tradizioni epiche, proprio perché, come è stato già notato, tutti i testi epici parlano di un conflitto tra due territori, tra due spazi politici (Benozzo 2004: 147).<sup>2</sup> Lo scontro tra questi spazi umani non può avvenire che nello spazio geografico e simbolico della frontiera, un non-luogo la cui morfologia è sempre *in fieri*, plasmata da forze centrifughe (ivi: 148).<sup>3</sup>

### 1.1 Il border fighter nell'epica medievale: Digenis e CÚ Chulainn

L'esempio più vivido di questo ruolo di *border fighter* è probabilmente il poema epico bizantino *Digenis Akritas*. Questo poema, redatto nell'XI secolo ma il

---

2 Per i fini della mia argomentazione, mi concentrerò sull'aspetto conflittuale del confine; tuttavia i confini medievali, nella realtà storica come nella loro configurazione poetica, erano entità complesse, permeabili, in cui lo scambio materiale e culturale giocava un ruolo decisivo. Cfr., ad esempio, il capitolo «"Pagans are wrong and Christians are right". From Parias to Crusade in the *Chanson de Roland*» di Kinoshita (2006: 15-45).

3 Cfr. anche Hatto (1989: 215-7).

cui nucleo orale sembra risalire almeno al IX o X secolo, parla di un eroe, Digenis, che l'appellativo stesso definisce come *marginal man*: ἀκρίτης significa infatti 'soldato della frontiera', e designa una categoria di eroi dei confini tipici dell'epica bizantina e celebrati nei canti popolari greci ancora nel XX secolo (*Digenis Akritas*: x-xxiv).

Nel testo in questione viene raccontata la vita di Digenis a partire dal suo concepimento, passando per la sua iniziazione guerriera e le sue imprese, fino alla morte. Alla fine della fanciullezza, il protagonista decide di diventare un guerriero di professione, ma dalla parte del nemico, degli ἀπελάται: questi sono i briganti musulmani che si aggirano nel deserto, presso i confini dell'impero, vivendo di razzie e rapimenti (ivi: IV, versione G, vv. 1043-59). Egli passa così un periodo in un clan di *apelati*, dando prova di grande valore; quando però incontra una fanciulla e la sposa, lascia i briganti, ma senza per questo abbandonare il deserto: decide invece «di vivere solo in zone di frontiera / portando con sé la moglie e i propri servitori» (ivi: V, vv. 956-7). Qui inizia il racconto delle imprese da *akrita* compiute da Digenis, che sono principalmente di due tipi: le schermaglie con gli *apelati* e i rapimenti, con relativa violenza, di fanciulle; alla sua morte, egli verrà celebrato come l'eroe che «sottomise i confini» («τας ἄκρας ὑποτάξαι») (ivi: VII, v. 5).

Poiché quello del guerriero del confine è un *topos* epico di portata quasi universale, si possono trovare esempi di eroi dei confini in tradizioni anche lontane tra loro. Infatti, nonostante non possa essere considerato pienamente un *border fighter*, anche l'eroe più di spicco dell'epica irlandese, Cú Chulainn, compie alcune delle sue più celebri imprese guerriere sulla frontiera: dei testi che narrano la sua storia, il più famoso e importante è il *Táin Bó Cúailnge*, che racconta di una guerra tra la regina d'Irlanda e il sovrano dell'Ulster per il possesso di un toro magico, combattuta sul confine tra i due territori. La frontiera sembra essere inscritta nel destino di Cú Chulainn: non solo egli proviene da una regione di frontiera, il Murtheimne, ma la sua iniziazione (di cui parlerò più diffusamente in seguito) consiste nel fare da guardia alla casa e alle mandrie di Culann (Barbieri 2009: 33). Nel *Táin*, Cú Chulainn è l'unico guerriero in grado di combattere poiché non è afflitto dalla maledizione che condanna i guerrieri dell'Ulster a soffrire le doglie nel momento di maggior bisogno; per questo è lui l'unico incaricato di proteggere la piana di Murtheimne, cioè la marca situata al confine meridionale dell'Ulster, ed è il primo infatti ad accorgersi dell'arrivo dell'esercito di Medb, regina del Connacht (*Grande razzia*: 49). Inoltre, poiché passa la notte con una donna nel momento in cui l'esercito penetra nella regione per rubare lo straordinario toro Donn Cúailnge, Cú Chulainn cerca di recuperare

il tempo perduto recandosi ad un guado che l'esercito dovrà attraversare: qui l'eroe pianta nel mezzo del fiume un tronco con quattro rami, su ciascuno dei quali conficca la testa di quattro uomini di Medb. I sovrani del Connacht, trovato il tronco con le teste, si interrogano su chi sia l'autore di questo gesto; la risposta di Fergus, vecchio amico di Cú Chulainn al servizio di Medb, è significativa perché descrive esplicitamente l'eroe protagonista come l'unico solitario protettore dei confini:

“È stato Cochobar a fare questo?” “No di certo” disse Fergus. “Non verrebbe mai alle terre di confine se non accompagnato da un numero di uomini sufficiente a dar battaglia.”

“È stato Celtchar mac Uthidir?” “No di certo” disse Fergus. “Non verrebbe mai alle terre di confine senza avere attorno un numero di uomini sufficiente a dar battaglia.”

“È stato Eógán mac Durthacht?” “No di certo” disse Fergus. “Non attraverserebbe mai i confini senza trenta carri irti di punte. L'uomo che ha fatto questo è Cú Chulainn” disse Fergus. “Solo lui avrebbe potuto tagliare l'albero alla radice con un solo colpo, solo lui avrebbe potuto uccidere i quattro uomini con la rapidità con cui sono stati uccisi, solo lui sarebbe potuto venire sul confine accompagnato da nessun altro se non dal guidatore del suo carro.” (Grande razzia: 52)

A questo punto inizia una lunga serie di schermaglie e duelli che hanno luogo in un'estesa zona di frontiera dell'Ulster meridionale, spesso al guado di un qualche fiume; in questo modo Cú Chulainn, piantato nel mezzo del confine, respinge da solo l'intero esercito del Connacht.

## **1.2 L'epica frontaliera in lingua d'oïl**

Quella di *border fighter* è una funzione ancora più cruciale per il guerriero nel Medioevo feudale, dove il rapporto del cavaliere con il confine viene determinato dalla centralità politica della conquista territoriale: l'equilibrio politico alla fine dell'XI secolo si basava sulle spedizioni di saccheggio tra signori vicini, e la guerra per allargare i propri confini rappresentava, per i castellani, la prospettiva più importante di crescita territoriale (Ruiz-Domènec 1997: 501). Inoltre nell'ideologia cavalleresca il concetto stesso di eroismo è legato alla continua acquisizione di nuove terre, poiché il possesso delle terre permetteva ai signori di distribuire ricchezze ai propri uomini, e così guadagnare onore (Haidu 1993: 56-8). Per questa ragione, molti eroi dell'epica d'oïl non hanno solo la funzione di difendere i confini, ma incarnano anche la spinta centrifuga verso la conquista di nuove terre: se nel *cycle du roi* questo aspetto si fonde nel rinnovato spirito di crociata che attraversa le canzoni che ne fanno parte, nel *cycle de Guillaume* l'eroismo è più chiaramente caratterizzato come unione di funzione difensiva e offensiva.

### 1.2.1 Il caso di Rolando

La battaglia di Roncisvalle narrata nella *Chanson de Roland* è forse non la più rappresentativa, ma di certo la più nota battaglia di frontiera dell'epica d'oïl. La campagna militare in Spagna di Carlo Magno, ovviamente, non costituisce una guerra di confine, ma il suo atto finale, l'agguato presso un passo dei Pirenei, si svolge in un'area a metà strada, da un punto di vista geografico e politico, tra la *douce France* e la Spagna musulmana. La storia è nota: l'esercito di Carlo sta tornando in Francia, dopo aver stipulato una pace piuttosto sospetta con Marsilio, il re saraceno di Saragozza, quando la sua retroguardia viene attaccata a tradimento presso Roncisvalle; a capo della retroguardia c'è il più prode ma anche il più irragionevole degli uomini di Carlo, Rolando, il quale decide di non suonare il suo olifante per chiedere il soccorso dell'esercito, condannando così a morte se stesso e tutta la retroguardia (*Chanson de Roland*: vv. 994-1795). Nonostante, a differenza di Digenis e Cú Chulainn, Rolando sia il nipote di Carlo, e dunque provenga dal centro esatto dell'impero carolingio, le sue azioni guerriere lo muovono costantemente in direzione centrifuga: egli segue l'imperatore nella guerra in Spagna per sette anni, e qui, oltre i confini, compie i suoi *exploits*, come accenna egli stesso all'inizio della canzone con un elenco di città conquistate che probabilmente allude a luoghi dell'attuale Spagna (ivi: vv. 198-200). Apparentemente, anche prima della guerra di Spagna Rolando è stato l'artefice di una serie di espansioni territoriali in tutte le direzioni: stando al lungo elenco che Rolando fa nel suo compianto sulla spada, egli avrebbe conquistato province francesi (Anjou, Bretagna, Poitou, Maine, Normandia, Provenza e Aquitania) e terre in tutta Europa, dall'Italia alle Fiandre, dalla Bulgaria alla Baviera, fino in Inghilterra, Scozia e Irlanda (ivi: vv. 2316-34). Nonostante questi luoghi non si trovino strettamente su un confine (per quanto servano ad ampliare un confine, quello dell'impero di Carlo e della Cristianità) queste spedizioni sono indicative della spinta centrifuga che muove le azioni di Rolando, e di come egli si definisca in una dialettica costante tra dentro e fuori: egli, infatti, è funzionalmente al centro dell'impero, in quanto appartenente ai Dodici Pari e nipote di Carlo, ma si trova fisicamente sempre al di là dei confini.

Inoltre, l'occasione più evidente in cui Rolando riveste una posizione di guerriero del confine è il suo ruolo di capo della retroguardia. Sulla scena in cui Carlo, su suggerimento di Gano, nomina suo nipote alla retroguardia, è stato molto scritto, ma non ho modo in questo contesto di dare conto degli interventi

al riguardo.<sup>4</sup> Carlo ha certo la colpa di dare il via alla vendetta di Gano attraverso un iniziale atto di ingiustizia, in seguito al quale, nel momento di nominare un cavaliere per il ruolo pericolosissimo di capo della retroguardia, si trova costretto ad accogliere il suggerimento di Gano (Fassò 2002);<sup>5</sup> tuttavia quello che mi interessa in questa occasione è osservare come il poema tratti questa nomina come un'inevitabile fatalità:

“Seignurs barons – dist li emperere Carles,  
– vëez les porz e les destreiz passages:  
kar me jugez ki ert en rereguardel!»  
Guenes respunt: “Rollant, cist miens fillastre:  
n’avez baron de si grant vasselage.”  
Quant l’ot li reis, fierement le regardet;  
si li ad dit: “Vos estes vifs diables:  
el cors vos est entree mortel rage.” (Chanson de Roland: vv. 740-57)<sup>6</sup>

Pressoché nessuna discussione segue questa affermazione : Carlo manda uno sguardo feroce a Gano, ma si limita a chiedere chi dovrà andare all'avanguardia, lasciando intendere che quello sarebbe normalmente il posto di Rolando (ivi: vv. 745-8). Diversamente era andata durante la designazione di Gano come ambasciatore all’inizio del poema: in quell’occasione, prima Carlo si era opposto a lasciar andare Rolando, Olivieri o Turpino; poi, alla designazione di Gano, sono i Franchi che si erano lamentati a gran voce della scelta, pur rimanendo inascoltati (ivi: vv. 252-73, 349-56). Nell’episodio successivo, invece, la reazione è diversa: la scelta sembra inevitabile, sensata se non ragionevole, e nonostante la pesante e imminente fatalità che aleggia sulla scena e il pianto di Carlo,<sup>7</sup> nessuno si

---

4 Per alcuni interventi precedenti sulla questione, rimando a (in ordine cronologico): Bédier (1926: III, 421-9); Auerbach (1956: 111-35); Köhler (1968); Thomas (1976: 111-2); Ailes (2002: 49-69). Per l’intervento più recente sulla questione, rimando a Rapisarda, che sottolinea lo stato di isolamento di Rolando all’interno della comunità dei Francesi, in quanto vittima del *furor* e pericoloso fanatico (Rapisarda 2013: 159).

5 Sullo scontro tra Gano e Rolando nella designazione ad ambasciatore, cfr. anche Hall (1945).

6 “‘Baroni,’ disse l'imperatore Carlo, 'ecco i colli e gli stretti passaggi; indicatemi chi sarà alla retroguardia.’ Gano risponde: ‘Sarà Rolando, il mio figliastro; non avete un barone altrettanto valoroso.’ Appena lo sente, il re lo guarda ferocemente; gli dice ‘Siete un diavolo incarnato! Vi è entrata in corpo una rabbia mortale.’”

7 Sul dilemma che ci sia o no, da parte dei Francesi, una qualche consapevolezza dell'imminente tradimento, Bédier è tra coloro che si schierano sulla parziale coscienza del pericolo da parte dell'assemblea, compreso Rolando (Bédier 1926: 422), interpretazione condivisa anche da Duggan (1973: 177). Tuttavia ritengo eccessiva l'affermazione di Robert Francis Cook che Carlo sappia, e che i personaggi siano «nearly as well informed as we – where Ganelon's intentions, if not his secret acts, are concerned» (Cook 1987: 43).

oppone alla nomina: tutti sanno, compreso Carlo, che il posto alla retroguardia, quello più vicino alla frontiera, e perciò al nemico, spetta al guerriero migliore.<sup>8</sup> La scelta di non suonare il corno, per quanto nelle parole di Rolando essa sia giustificata dalla vergogna che altrimenti cadrebbe su Carlo, sulla propria famiglia e sulla Francia intera (ivi: vv. 1062-4), è un sacrificio eccessivo, aderente ad una concezione estrema dell'onore guerriero. La vita da feudatario, che il suo imminente matrimonio con Alda sembra prospettare e che sicuramente gli sarebbe garantita da Carlo come ricompensa delle sue imprese, non sembra fatta per lui; egli è devoto alla vita di guerra, oltre i confini, e il suo ultimo pensiero sarà alle terre che ancora avrebbe potuto conquistare (ivi: vv. 2352-5), così come il suo ultimo sguardo è rivolto «devers Espagne», verso la frontiera (ivi: vv. 2367, 2376).

### 1.2.2 Guillaume (e Aïmer)

Senz'altro diverso è il caso di Guillaume. Secondo la lettura dumeziliana fatta da Grisward del ciclo dei Narbonesi, tra i figli di Aymeri Guillaume condivide con il fratello Aïmer la seconda funzione indoeuropea, quella guerriera, ma solo quest'ultimo sarebbe identificato come guerriero del confine: Aïmer è il combattente perpetuo, che passa la sua vita al di fuori degli spazi sociali e al quale, in *Les Narbonnais*, il padre assegna il compito dell'espansione territoriale in terra saracena, oltre il confine (*Narbonnais*: vv. 216-31; Grisward 1981: 193-204). Per questo, il ruolo di Guillaume nel ciclo è stato valutato in contrapposizione al fratello, come se i due costituissero le due facce opposte e complementari della funzione guerriera: come Aïmer è oscuro, furbo e selvaggio, così Guillaume sarebbe solare, forzuto e cittadino; come Aïmer è il cavaliere della frontiera, così Guillaume sarebbe il guerriero centripeto, instancabilmente al servizio dell'imperatore (Grisward 1981: 211-28). L'argomentazione di Grisward, che riconosce nei due eroi i tratti di Odino e Thor, è convincente; del resto, Guillaume dà spesso prova di combattere i nemici interni all'impero di Louis, funzione che, di per sé, è piuttosto rara negli eroi dell'epica oitana, spesso in conflitto con il potere centrale: la prima prova ne è, ad esempio, l'uccisione a pugni dell'usurpatore Arneïs all'indomani della morte di Carlomagno, e, poco dopo, la lotta e la pacificazione dei feudatari ribelli di Francia prima dell'incoronazione di Louis (*Couronnement Louis*: vv. 125-33, 2635-8). Tuttavia credo che l'interpretazione di Grisward abbia finito per contrapporre troppo nettamente Guillaume e Aïmer, rischiando di appiattire il primo nel ruolo di protettore

---

<sup>8</sup> Anche Moignet nota che in questo episodio è naturale che Rolando sia al posto più esposto, proprio perché è lui che normalmente è a capo dell'avanguardia (Moignet 1969: 77).

dell'imperatore. In realtà anche Guillaume è un guerriero permanente, sempre armato e vestito dell'elmo anche nei giorni di festa (*Couronnement Louis*: vv. 1992-8), ed è anch'egli un *border fighter*, poiché le campagne militari più importanti della sua carriera si svolgono alla frontiera.<sup>9</sup>

Quella dell'Archamp, narrata dalla *Chanson de Guillaume* e da *Aliscans*, è una battaglia difensiva: i Saraceni sono sbarcati nel sud della Francia via mare e hanno invaso la costa, margine naturale dell'impero di Louis. L'Archamp è, del resto, prima di tutto il campo di battaglia di un altro eroe dei confini, Vivien, nipote di Guillaume, il quale si rifiuta di ritirarsi insieme al vile Tiebaut, e sacrifica la vita sua e dei suoi uomini nel tentativo di arginare l'avanzata saracena. La devozione di Vivien alla frontiera è ben riassunta dal suo voto di non fuggire mai davanti al nemico:

adont jura quant il fu desarmé  
ne fuira mes por Turc ne por Escler  
seul une lance ne plain pié mesuré. (*Enfances Vivien*: vv. 1670-2)<sup>10</sup>

Ma se Vivien è il giovane martire dell'Archamp, dai testi si arguisce che è Guillaume il veterano del confine, il campione addetto da sempre (nella *Chanson*, v. 1334, Guillaume ha 350 anni!) alla protezione dell'impero dalle minacce esterne: è quanto emerge dall'avvelenato commento di Tiebaut, il quale,

---

9 Nel conto delle battaglie di frontiera di Guillaume si potrebbero annoverare due imprese giovanili. Una è la lotta di Guillaume contro un cavaliere bretone venuto alla corte di Carlo per sfidarne i cavalieri (*Enfances Guillaume*: vv. 2396-526): nel XIII secolo la Bretagna si trovava al di fuori del regno di Francia, il che rende questo duello una lotta di frontiera geopolitica, se non addirittura una lotta di confine tra generi letterari, tra un rappresentante della *matière de France* e uno della *matière de Bretagne*. La seconda battaglia di frontiera che è il caso di nominare è il respingimento dei Saraceni da Roma, narrato nel *Couronnement Louis*. Lo status di Roma nella geografia epica è però complesso: essa di fatto è al di fuori dei territori imperiali, ma è allo stesso tempo il luogo centrale della Cristianità; per questo, anche se la sua posizione la rende marginale e preda ricorrente delle invasioni pagane, è più facile considerarla un "centro eccentrico", come fa Le Goff (1999: 152), che una vera e propria frontiera. Tuttavia è il caso di evidenziare che è proprio nella battaglia a Roma, e non nelle lotte contro i nemici interni di Louis, che si svolge il duello iniziatico di Guillaume, quello con il gigante saraceno Corsolt; è nel corso di questo duello che a Guillaume viene tagliata parte del naso, mutilazione che lo caratterizzerà al punto che il guerriero stesso decide di autobattezzarsi con un nuovo appellativo: «Des ore mais, qui moi aime et tient chier,/ trestuit m'apelent, François et Berruier,/ 'conte Guillelme au cort nes le guerrier'», "Da ora in poi chi mi ama e mi ha caro, tutti mi chiamino – che siano Francesi o di Bourges – 'conte Guglielmo naso-corto, il guerriero'" (*Couronnement Louis*: vv. 1160-2).

10 "E dunque giurò che, fintanto che porterà armi, non fuggirà mai davanti a Turchi o Slavi, della lunghezza di una lancia o della misura di un piede."

rispondendo a Vivien che vorrebbe mandare a chiamare lo zio per ricacciare il nemico invasore, si lamenta di come «en ceste terre, al regne Lowys,/ u que arivent paen u Arabit,/ si mandent Willame le marchis» (*Chanson de Guillaume*: vv. 60-1). Ma è a Laon che la dicotomia tra centro, sede del potere, e periferia, luogo di scontri, si fa dolorosamente evidente: Guillaume si presenta all'imperatore irsuto e terribile, con un aspetto di certo adatto al campo di battaglia e ai rudi costumi di Orange, ma inadeguati alla finezza di una corte imperiale (*Aliscans*: vv. 2471-8). Così le richieste di soccorso immediato per arginare l'invasione saracena vengono liquidate in fretta dall'imperatore: lo iato tra Laon e Orange è netto, come appare nelle parole dure di Guillaume che rimprovera alla sorella gli agi della corte, mentre «en estrange contrée,/ dedens Oreng, vers la gent desfaée» si soffrono grandi privazioni e pene (ivi: vv. 2792-3).

La guerra di frontiera combattuta da Guillaume non è solo di difesa, ma anche di espansione territoriale, essendo questa il necessario complemento della carriera di un eroe epico *comme il faut*. Guillaume, infatti, pur avendo diritto, in quanto campione dell'imperatore, ad essere ripagato da Louis con un feudo francese, viene prima dimenticato al momento dell'assegnazione delle terre, e poi, sdegnato, si rifiuta di farsene assegnare uno a scapito di vedove e orfani, decidendo invece di ritagliarsi un feudo conquistandolo in terra straniera: è così che Louis cede ufficialmente a Guillaume la Spagna, a patto che sia il guerriero a conquistarla, senza che l'imperatore sia obbligato a dare altro aiuto militare oltre un soccorso ogni sette anni (*Charroi de Nîmes*: vv. 587-92). Guillaume, dunque, conquista Nîmes; ma presto neanche questa città sarà più sufficiente, e l'istinto del conquistatore della frontiera riemerge a primavera, quando Guillaume inizia a sentire la mancanza di una guerra di difesa al punto da maledire i Saraceni che rimangono troppo pacifici:

et Dex confonde Sarrazins et Esclers,  
 qui tant nos lessent dormir et reposer,  
 quant par efforz n'ont passee la mer  
 si que chascuns s'i peüst esprover!  
 que trop m'enuist ici a sejourner. (*Prise d'Orange*: vv. 63-7)<sup>11</sup>

Per questo prende l'iniziativa di una nuova campagna di conquista diretta contro Orange, le cui meraviglie sono state decantate dall'ex-prigioniero

---

11 "E che Dio confonda i Saraceni e gli Slavi, che ci lasciano tanto dormire e riposare, perché non avendo attraversato il mare con le loro flotte, non permettono a ciascuno di noi di provare (il suo valore)! Mi annoia molto rimanere qui."

Guillebert. Anche qui, come Vivien e – come vedremo tra poco – Aïmer, l'eroe si lega alla guerra di frontiera con un voto autoimposto, anche se in questo caso l'obiettivo non è la morte in difesa del regno ma l'accrescimento territoriale: «ja ne quier mes lance n'escu porter/ se ge nen ai la dame et la cité» (*Prise d'Orange*: vv. 265-6). Persino un eroe apparentemente centripeto come Guillaume, dunque, non può che vivere e desiderare il confine: anche se in modo diverso da Rolando, neanche Guillaume è soddisfatto della sua posizione di feudatario, e, da vero guerriero permanente, è costantemente e inevitabilmente attratto dalla frontiera, anche se essa si sposta sempre più in là ad ogni nuova conquista.

## 2. La frontiera sociale: esiliati e banditi

C'è una differenza sostanziale, e prima di tutto visiva, tra Guillaume e suo fratello Aïmer: nonostante siano entrambi personificazioni della funzione guerriera, e per questo entrambi orbitanti nello spazio della frontiera, il primo è un signore feudale, l'altro è un nomade; il primo è un cavaliere riccamente armato e a capo di un esercito regolare, l'altro comanda un manipolo di guerrieri-briganti mal armati, e lui stesso usa armi rovinare, veste un'armatura logorata dall'usura e dalla tempesta e si protegge con uno scudo «noir et anfumé» (*Narbonnais*: vv. 6823-6). A differenza di Guillaume, infatti, Aïmer, destinato dal padre alla guerra perenne in terra saracena, è legato da un voto anche a mantenere un esilio volontario dalla società, durante il quale non riposerà sotto un tetto a meno di essere costretto in una prigione (ivi: vv. 2913-22). La rappresentazione di Aïmer come guerriero del confine non solo geografico ma sociale ci introduce a un aspetto del personaggio del guerriero che Joël Grisward, sulla scorta di Dumézil, identifica con il modello indoeuropeo del “guerriero notturno”, la cui esistenza è condotta al di fuori degli spazi sociali, nella natura più aspra (Grisward 1981: 154-5).<sup>12</sup>

Nonostante questa lettura si presti molto bene all'interpretazione del ciclo dei Narbonesi e altre manifestazioni culturali indoeuropee, ritengo che non sempre l'opposizione netta tra due modelli di guerriero – quello civile e quello selvaggio, o quello stanziale e quello nomade – sia adatta a descrivere il personaggio del guerriero. Piuttosto, vedo il guerriero come un'entità fluttuante, a seconda delle narrazioni e dei contesti storici, tra centro e periferia; in questa fluttuazione, però, mi sembra preponderante la forza centrifuga che, spingendolo ai margini

---

12 Per l'occorrenza del guerriero selvaggio o 'notturno' in altre tradizioni indoeuropee, cfr. Grisward (1981: 204-22).

geografici della comunità, lo relega contemporaneamente anche ai margini sociali. La marginalità dell'eroe dei confini, infatti, è anche una marginalità sociale: per poter compiere i suoi atti eroici, egli segue il proprio personale ethos, e le sue qualità sovrumane, pur esaltate nel contesto bellico, lo rendono inadatto a vivere secondo le norme che regolano la comunità in tempo di pace.<sup>13</sup> Da qui derivano diverse forme di emarginazione sociale del guerriero eroico, sia auto-imposte, come il brigantaggio, sia imposte dalla comunità, come l'esilio. La connessione con il banditismo, del resto, è resa inevitabile dalla familiarità del guerriero eroico con la frontiera: essa, infatti, non è solo uno spazio geografico, ma anche un luogo simbolico e culturale di ambiguità, l'ambiente naturale dell'*outlaw* (Toubert 1992: 16-7).

L'interesse di questo aspetto per la mia ricerca sta nel fatto che, come mostrerò alla fine del capitolo, è proprio nella vita al di fuori della società che l'eroe guerriero ha più possibilità di vivere immerso nella natura e a diretto contatto con l'animale, ed è portato ad abbandonare i modelli etici umani, e a sostituirli con un modello etico ispirato ai predatori.<sup>14</sup>

---

13 Anche Dumézil, analizzando gli aspetti della funzione guerriera, sottolinea come il guerriero sia costretto dalla sua stessa funzione a peccare contro gli ideali di tutti i livelli funzionali, e a porsi ai margini o al di sopra del codice di comportamento della società a cui appartiene (Dumézil 1990: 121).

14 Una modalità particolare della vita antisociale dell'eroe guerriero è quella dell'esilio; esso può essere scelto spontaneamente, o conseguire a un decreto che, più o meno giustamente, rende il personaggio un fuorilegge. Forse più che il brigantaggio, l'esilio accomuna molti eroi di varie tradizioni, perché, non implicando la trasgressione delle leggi della società umana ma solo un allontanamento dalla comunità, rende il personaggio non eccessivamente selvaggio, e perciò meno ambiguo e meno problematico nella rappresentazione. Si ritrovano eroi esiliati un po' ovunque: per la tradizione scandinava basti citare l'islandese Grettir, che a causa di due uccisioni ingiustificabili ma poco chiare viene decretato fuorilegge a vita (*Grettirsaga*); per quella irlandese l'eroe più caratterizzato dall'esilio è Fergus mac Roich, che viene spodestato dal trono d'Irlanda da Conchobor e poi ancora esiliato dallo stesso per aver appoggiato i rivoltosi figli di Usnach (*Ancient Irish Tales*: 239-47). In ambito romanzo l'esempio più lampante è il Cid, il quale, bandito ingiustamente dal re Alfonso, conduce una campagna di conquista coronata dalla presa di Valencia; tuttavia, a differenza degli esempi citati, il conte di Vivar ha come costante obiettivo il riscatto agli occhi del monarca (*Cantare del Cid*: vv. 815-9 et passim), e infatti viene infine reintegrato all'interno della sua comunità d'origine (ivi: vv. 1959-2035). Per quanto la ricorrenza dell'esilio nella caratterizzazione eroica di tradizioni culturali diverse confermi la posizione ambigua dell'eroe nei confronti del potere e la sua liminarietà sociale, non mi soffermo su ciò in questa sede perché l'esilio per se raramente è connesso con forme di animalità.

## **2.1 Guerrieri banditi: dagli efebi ai fianna**

In diverse tradizioni letterarie antiche e medievali, l'eroismo guerriero è caratterizzato da aspetti anti-sociali: i guerrieri possono infatti passare una fase o tutta la loro vita al di fuori della comunità e delle sue norme, assumendo dei comportamenti assimilabili a quelli dei fuorilegge, quando non si costituiscono in bande di veri e propri briganti. La ricerca nella letteratura eroica di varie tradizioni ci restituisce una varietà di gradazioni di questo banditismo guerriero, dal guerriero asociale al brigante 'di diritto', utile a inquadrare le manifestazioni dello stesso fenomeno nella letteratura oitana.

Per un primo esempio significativo della connessione tra guardiano dei confini, eroismo e banditismo, basterà tornare all'eroe epico bizantino Digenis Akritas. Dalla lettura del poema a lui dedicato emergono due considerazioni, che fanno da corollari alla vita del protagonista come eroe di frontiera. Una è il fatto che Digenis, come tutti gli eroi *akriti*, essendo lontano «dalla società organizzata, ai confini del mondo civile», non è completamente distinto dai nemici con cui combatte: le sue azioni non sono diverse da quelle degli *apelati*, poiché entrambi si affrontano in reciproche razzie e condividono lo stesso ethos (*Digenis Akritas*: x); del resto, come ho accennato sopra, Digenis stesso è stato un *apelate* nella prima fase della sua carriera guerriera (ivi: IV, versione G, vv. 1043-59). L'altra riguarda la posizione di Digenis rispetto alla società per la quale combatte, o dovrebbe combattere: egli è di fatto uno sradicato, un asociale, che agisce solo in vista del proprio onore – o, piuttosto, di un concetto molto personale di onore. Per questo, i rapporti del protagonista con il potere centrale sono virtualmente conflittuali: chiamato a presentarsi al cospetto dell'imperatore, egli pretende che sia questi a venire da lui, sulle rive dell'Eufrate (ivi: IV, vv. 993-1008); quando ciò accade, Digenis compie al cospetto dell'imperatore un'eloquente dimostrazione di forza, domando, a petto nudo e senza armi, un cavallo selvaggio, e subito dopo uccidendo un leone a mani nude (ivi, IV, vv. 1054-78). Infatti, nonostante le imprese di questo eroe siano orientate alla difesa dei valori sociali e culturali della comunità di provenienza, la sua azione si situa al di fuori dell'area sociale governata dalle regole di condotta, nel rischioso mondo dell'indeterminatezza, dove i comportamenti trasgrediscono i limiti imposti dalla società (Papadopoulos 1993: 131).

Questa ambiguità non è esclusiva di Digenis: una contaminazione con il banditismo era ritenuta necessaria alla formazione guerriera dei giovani in diverse culture. Per rimanere nel mondo ellenistico, ad Atene e a Sparta i giovani aspiranti guerrieri dovevano sottoporsi prima ad un periodo di vita al di fuori

della civiltà, nei boschi o nelle montagne, durante il quale si comportavano nel modo opposto a quanto ci si aspettava dai soldati adulti. Infatti, gli appartenenti all'efebia ateniese e quelli della *krypteia* spartana dovevano vivere per un periodo ai margini della *polis*, senza riparo dalle intemperie, compiendo razzie e cacce notturne, e combattendo uno contro l'altro usando armi primitive (Vidal-Naquet 2006: 134-6). Secondo Vidal-Naquet, questa fase di vita selvaggia funzionava da rito di iniziazione per inversione: la caccia notturna, l'individualismo, il brigantaggio, erano tutti comportamenti non accettabili in un buon soldato, e attraverso questi riti essi venivano superati ed esorcizzati (ivi: 136). Ciononostante, probabilmente la vita antisociale aveva un ruolo più persistente nella costruzione dell'identità del guerriero eroico. Occasionalmente, infatti, l'asocialità appare a caratterizzare anche degli eroi epici adulti, come ad esempio Achille: questi è un marginale del mondo greco, sia da un punto di vista geografico, provenendo da una zona periferica, sia dal punto di vista sociale, essendo un guerriero solitario più che un condottiero di uomini (ἀναξ ἀνδρῶν, come è invece Agamennone, al quale infatti Achille si contrappone). Anche il suo comportamento è al limite dell'accettabile: pur essendo uno straordinario combattente, la sua concezione personale e intransigente dell'eroismo si accompagna al suo istinto di guerriero solitario, e insieme lo rendono incapace di collaborare con gli altri Achei nella guerra di Troia, facendone un personaggio insieme indispensabile e problematico per la strategia bellica achea (Schnapp-Gourbeillon 1981: 86-7).

Secondo Eliade, che a sua volta riprende gli studi degli anni Trenta di Otto Höfler e Stig Wikander, l'aspetto asociale – o antisociale – del guerriero era caratteristico del *Männerbund* indoeuropeo, e emergerebbe in modo evidente nelle società militari antico-germaniche: qui i guerrieri subivano un'iniziazione che coinvolgeva mascheramenti rituali e l'evocazione di un'identità animale magica; a seguito di questa iniziazione i guerrieri erano considerati esseri speciali, dotati di capacità superiori a quelle umane, e per questo autorizzati a trasgredire le leggi della società, compiendo rapine e razzie (Eliade 1959: 20).<sup>15</sup> Questo legame tra assunzione rituale dell'identità ferina e trasgressione sociale, non esplicita nelle fonti letterarie, è suggerita a Eliade, credo, dal duplice significato della parola norrena *warg*, che, pur significando “lupo”, nelle fonti legislative viene usato come termine per bandito (Paroli 1976). Sembrerebbe, infatti, che la connessione con il lupo accomuni, nella tradizione antico-

---

15 Cfr. anche Eliade (1974a: 128). Sul *Männerbund* europeo, Eliade trae materiale soprattutto dagli studi di Wikander e Höfler; per l'aspetto del “diritto di rapina” delle bande di guerrieri indo-europei, cfr. Höfler (1936: 259).

germanica, sia il bandito che il guerriero: nonostante i guerrieri e i banditi siano due categorie che si contrappongono spesso, entrambe fanno riferimento al predatore, e al lupo in particolare, come modello di comportamento (Gerstein 1974: 155). A prescindere dal legame con il lupo, di cui parlerò nel prossimo capitolo, sta di fatto che nelle saghe scandinave spesso l'iniziazione del guerriero eroico passa per una fase di vita al di fuori della società, ai margini della comunità umana. Il caso più famoso è nella *Volsungasaga*, in cui Sigmund, che si nasconde nei boschi per non essere ucciso dal re Siggeir, sottopone ciascuno dei suoi figli alla prova della vita nella natura selvaggia: i primi due figli falliscono e vengono uccisi dallo stesso padre, mentre Sinfjötli, il prodotto dall'incesto tra Sigmund e sua sorella Signý, si adatta bene alla durezza e alle privazioni della vita selvatica, e solo per questo può divenire il guerriero eroico in grado di vendicare i Volsunghi (*Saga dei Völsunghi*: § 7, pp. 64-7). Ma anche escludendo il caso tutto sommato eccezionale di Sinfjötli, in altri testi di tradizione germanica, le saghe islandesi, la fase di brigantaggio giovanile è molto diffusa nella narrazione delle vite eroiche, ed è considerata un passo necessario alla formazione di un guerriero adulto: nell'*Egilssaga*, testo scritto attorno al 1230, il nonno di Egil, Úlfr, e il suo miglior amico, il *berserkr* Kari, si accompagnano «con alcuni vichinghi, dandosi a razzare», e così fanno i loro figli ogni estate da quando raggiungono i vent'anni (*Saga di Egill*: § 1, pp. 3-5).

Negli esempi della *Volsungasaga* e dell'*Egilssaga* l'accento è posto soprattutto sull'aspetto formativo della vita selvaggia o del banditismo per la classe guerriera. Dove questa fase assume l'aspetto di un vero e proprio brigantaggio giovanile autorizzato è nella società irlandese arcaica: essa prevedeva un'istituzione sociale che corrispondeva ad una sorta di delinquenza legalmente autorizzata, il *fian*; i membri di questa banda di giovani guerrieri si dedicavano alla caccia, alla guerra e al *díberg*, il brigantaggio. Quest'istituzione doveva la sua esistenza al fatto che i figli maschi non potevano ereditare terre o essere considerati degli adulti indipendenti prima della morte del padre; la scelta per loro era quasi obbligata tra lo status di uomo senza diritti e il brigantaggio, tanto che, come spiega Cormac mac Airt in *Tecosca Cormaic*, tutti gli uomini sono *fian* prima dell'eredità (Boyd 2009: 560). Nella società antico-irlandese lo statuto di guerriero è necessariamente collegato, dunque, ad un periodo di marginalità sociale, e per questo motivo non stupisce che quasi tutti gli eroi della letteratura irlandese siano provvisti di gesta giovanili da briganti. Raggiunta l'età adulta, gli eroi potevano rifiutare completamente il brigantaggio, ma il più delle volte interiorizzavano in vario grado la vita antisociale esperita nel *fian*. Due casi opposti sembrano essere quello di Cormac Mac Airt e quello di Finn MacCumhail:

Cormac, dopo la fase da guerriero selvaggio, diventa addirittura re d'Irlanda, mentre Finn è afflitto da una marginalità cronica, vive come *outsider* perpetuo, cacciando e predando, insieme alla sua banda, i Fianna.<sup>16</sup> Indipendentemente dal destino del guerriero nella sua vita adulta, dunque, l'esistenza liminare tra natura e società sembra in tutti i casi precludere alla formazione di una personalità eroica eccezionale.

## **2.2 'Cattivi' cavalieri ed altri marginali nella letteratura d'oïl**

Il *fian* irlandese sembra creare un ponte transculturale con la Francia dell'età feudale, dove può essere paragonato alla simile situazione degli *iuvenes* della piccola e media nobiltà. L'accostamento, per quanto azzardato, non è fuori luogo: prima di tutto, c'è da considerare che nella Francia del X secolo la classe dei *militēs* è ancora molto legata ad una pratica antisociale della violenza, e i guerrieri al soldo dei signori feudali che si fanno la guerra tra loro sono soprattutto dei predoni, che agiscono secondo un *ethos* personale (Flori 1983: 133). Inoltre, sin dalla sua nascita, la classe dei cavalieri occupa non solo la frontiera dei comportamenti socialmente accettabili, ma anche la frontiera tra le classi: come osserva Duby, essa nasce e si sviluppa sul limite tra i due poli della società feudale, l'aristocrazia e i contadini. Per togliere dall'ambiguità la classe guerriera e creare un confine verso il basso tra essa e la classe contadina, «nel punto ove si innalzava originariamente quella barriera, la nobiltà ne costruì una nuova. Questa era come l'ombra, il fantasma della prima. Era una barriera immaginaria; fu l'ideologia, furono dei riti ad erigerla» (Duby 1980: 376). La codificazione della missione dei cavalieri come protettori dei deboli e della Chiesa, dunque, doveva servire anche a inquadrare un gruppo variegato e ancora piuttosto pericoloso all'interno della società, dargli un ruolo che da elemento di disordine e disgregazione lo rendesse funzionale alla stabilità dell'ordine feudale. Tuttavia, ancora nel XII secolo, anche dopo che il gruppo dei *militēs* aveva iniziato a prendere coesione, l'ideologia cavalleresca non rifletteva la realtà e non riusciva a scuotere via dai cavalieri la loro ambiguità e la loro profonda marginalità; la guerra continuava ad avere l'aspetto di un'impresa di saccheggio, i guerrieri continuavano a scegliere una vita nomadica e liminare nella pratica dei tornei (Duby 1977: 107-19).

Bisogna precisare che questo aspetto, enfatizzato da Duby, non apparteneva a tutto il variegato corpo dei guerrieri, ma soprattutto a quel gruppo che

---

16 Finn è caratterizzato come un marginale sin dalle imprese dell'infanzia (in irlandese *magnímrada*), e tutta la sua vita eroica si svolge in realtà al di fuori della società (Nagy 1984: 25-31). Su Finn, cfr. anche Nagy (1985).

chiamiamo *iuvenes*, cioè i cavalieri giovani, nel periodo della loro vita tra l'*adoubement* e la paternità, il tempo «de l'impatience, de la turbulence et de l'instabilité» (Duby 1964: 836-7).<sup>17</sup> Inoltre, anche tra gli *iuvenes*, a condurre una vita errante erano solo quei cavalieri al soldo di un signore feudale, e anche questi in genere non vagavano liberamente, ma si spostavano con lui. Tuttavia, in comune con il caso irlandese, anche qui alla base del nomadismo dei giovani cavalieri c'era la struttura familiare e le norme che regolavano l'eredità: nel XII secolo i figli maschi, anche i primogeniti, in genere non potevano ancora ereditare le terre paterne, e trovavano perciò il modo di ottenere allo stesso tempo ricchezza e fama partendo in cerca di avventura insieme ad una banda di altri cavalieri, la *maisnie*; questa fase, che era forse originariamente determinata dalla necessità di allontanare dal feudo paterno giovani guerrieri impazienti di ereditare (ivi: 837-41), ben presto si consolidò come pratica complementare alla formazione militare dei cavalieri. Non troppo diversamente dal *fian*, i giovani cavalieri della *maisnie* erano particolarmente aggressivi e refrattari ad obbedire alla regolamentazione della violenza imposta dalla Chiesa e, come per il *fian*, questo periodo di vita nomade e antisociale era considerato come una fase transitoria, che in genere – ma non sempre – era destinata a concludersi nel momento in cui il cavaliere acquisiva o ereditava un feudo.

### 2.2.1 Eroi in esilio

La letteratura eroica in lingua d'oïl, non rispondendo ad un programma ideologico coerente, rispecchia le aspirazioni di varie componenti dell'aristocrazia feudale, facendo sì che il cavaliere abbia diverse configurazioni nei vari cicli epici e nei romanzi. Per questo, mentre gli eroi del *cycle du roi* sono per lo più devoti all'imperatore e integrati nel sistema feudale (per quanto, come ho accennato sopra, persino Rolando non lo sia fino in fondo), negli altri cicli gli eroi sono degli *iuvenes* valorosi ma spiantati: nelle narrazioni sono esaltati i valori fondanti di questo gruppo marginale, quali l'ardimento e l'aggressività, si valorizza il nomadismo guerriero, e si rappresenta l'aspirazione di questi cavalieri alla conquista di terre e ricchezze attraverso la pratica bellica. Una categoria di cavalieri erranti, gli esiliati e i senza terra, sono protagonisti di molte

---

17 Flori, analizzando le occorrenze in letteratura del termine *bachelor*, corregge il tiro di Duby: gli *iuvenes* non sono necessariamente giovani, mentre *bachelor* indicherebbe sì un giovane adulto, ma sarebbe impossibile dare al termine un unico senso sociale, giuridico e professionale. I testi, insomma, non fanno emergere il ritratto di una classe compatta di guerrieri diseredati e nomadi, ma delineano un profilo ideologico ed etico a cui doveva aspirare un gruppo variegato di individui, che aveva come valori fondamentali la giovinezza, l'ardimento e l'entusiasmo (Flori 1975: 307).

*chansons de geste*, dove vengono spesso designati come *chaitis*. La parola *chaitif* ha diversi significati: essa deriva dal latino *captivus* 'prigioniero' e continua a significare 'prigioniero' in antico francese, ma può ugualmente stare per «elend, außer Landes lebend, vertrieben», "miserabile, che vive al di fuori del paese, esiliato" (Tobler-Lommatzsch: II, 170-1).<sup>18</sup>

Il più famoso di questi eroi esiliati è forse Aïmer *li chaitif*, di cui ho già parlato sopra; tuttavia il caso del cavaliere nero Aïmer mi sembra piuttosto isolato nella letteratura d'oïl. Più interessante credo sia rivolgermi ai più 'ordinari' protagonisti delle *chansons* dei vassalli ribelli, molti dei quali sono denominati *chaitis*: la caratteristica principale di questi eroi è di essere apertamente in conflitto con il potere centrale, in genere a causa della competizione per il controllo del territorio, che vede i signori feudali opporsi all'accentramento imperiale, altre volte a causa di un'ingiusta espropriazione del feudo da parte dell'imperatore, in seguito alla quale i cavalieri sono forzati alla vita nomade. In questi casi, dunque, trova espressione quella tensione che abbiamo visto anche in *Digenis Akritas*: la frontiera diventa il teatro di una rivalità politica, e l'eroe, esasperando il potenziale centrifugo del proprio ruolo di guerriero, ne è il protagonista. Ma non è solo una questione politica, poiché in queste *chansons* i cavalieri infrangono anche i limiti del codice di comportamento della società di cui fanno parte, dandosi al brigantaggio e compiendo violenze sulla popolazione civile. Spesso è questa l'unica opzione del cavaliere marginale: Ogier de Danemarche, figlio del re di Danimarca abbandonato in Francia come ostaggio dal padre, e dunque esiliato per eccellenza, durante il suo conflitto con Carlo Magno è costretto alla vita da *outsider* e per sopravvivere si dà al brigantaggio occasionale (*Chevalerie Ogier*: vv. 3363-8). Similmente si comporta Raoul de Cambrai: spodestato dalla sua terra di diritto, il Cambrésis, Raoul cerca di conquistare un feudo assegnatogli ingiustamente dall'imperatore Louis, il Vermandois. Giovane, feroce e impaziente, per raggiungere il suo scopo Raoul trasgredisce qualunque regola umana: oltre a compiere razzie, appicca il fuoco a Origny e brucia vive più di cento monache intrappolate nell'abbazia (*Raoul de Cambrai*: vv. 1211-342); prima, inoltre, aveva addirittura immaginato di accamparsi nell'abbazia di Origny, proponendo un sacrilegio gratuito che aveva fatto vergognare i suoi stessi uomini (ivi: 1058-65).<sup>19</sup>

---

18 Questo doppio significato ha creato confusione nell'interpretazione della parola *chaitif* quando riferita a guerrieri che non sono prigionieri. Per una discussione sull'argomento, cfr. Grisward sull'appellativo di Aïmer (1981: 185-91).

19 Sul rapporto conflittuale di Raoul con la spiritualità, cfr. Guidot (1999).

La situazione di cavaliere senza terra obbliga l'eroe a volte ad una performance tipica degli emarginati, la vita nella foresta: da questo punto di vista, Aiol è un caso particolarmente significativo, perché, figlio dell'esiliato Elie de Saint Gilles, nasce come *chaitif* (*Aiol*: v. 978), e la *chanson* parla del processo della sua integrazione nello schema comportamentale cavalleresco e nel sistema feudale.<sup>20</sup> Aiol, infatti, non solo è un diseredato, ma vive di fatto tutta la sua infanzia e giovinezza al di fuori della comunità umana, nel folto del bosco, in compagnia dei suoi genitori e di un eremita; indice visivo della sua vita selvatica è la sua armatura malmessa (ivi: 3775), che, agli occhi dei borghesi che incontra, lo rende inquietante, sovrumano («un chevalier qui est faès», ivi: v. 2541).<sup>21</sup> Ci sono diversi esempi di eroi *chaitis* costretti alla vita boschiva; l'esempio più famoso è forse quello rappresentato nel poema *Renaut de Montauban*. Questa *chanson* del XIII secolo racconta la storia assai popolare dei quattro figli di Aymon che si ribellano a Carlo Magno dopo l'ennesima ingiustizia perpetrata a loro danno: i quattro fratelli vivono nella foresta delle Ardenne per sette anni, e il poema ci racconta come in questo lasso di tempo essi vivano di caccia e rapina. La vita al di fuori della società umana, tuttavia, non tarda a trasformare gli eroi in uomini selvaggi: mentre all'inizio i fratelli cacciano usando le pratiche venatorie cortesi, arrostitiscono la cacciagione e la accompagnano con del buon vino, più tardi finiscono per cacciare per fame, qualunque cosa capiti loro a tiro e facendo uso di trappole, mangiano la carne delle loro prede quasi cruda e bevono soltanto acqua sorgiva – alcune delle più vistose trasgressioni alla *way of life* dell'aristocrazia feudale (*Quatre Fils Aymon*: vv. 2261-5, 3199-204).

La condizione di cavaliere esiliato e nomade, tuttavia, non è rappresentata dai testi necessariamente come una fase negativa per l'eroe guerriero: come nella realtà storica era necessario alla realizzazione del *cursus honorum* cavalleresco che i giovani cavalieri trascorressero il primo periodo della loro vita adulta lontano dalle terre paterne, così nell'epica la fase di *chaitis* è spesso funzionale al completamento della formazione degli eroi, e i protagonisti sembrano esserne consapevoli. È così che la pensa il vecchio Aymeri de Narbonne, quando disereda sei dei suoi sette figli, inviandoli in giro per il mondo senza mezzi, alla ricerca di fortuna (*Narbonnais*: vv. 1-412). La moglie Hermenjart fa raggiungere i figli già in

---

20 L'infanzia di Aiol e la sua formazione, inoltre, lo mettono in relazione con il modello dell'*enfant sauvage*, ovvero il cavaliere ingenuo cresciuto al di fuori della comunità cavalleresca; la sua storia, infatti, ha diversi punti in comune con la situazione iniziale di Perceval nel *Conte du graal*, opera con la quale, secondo Bennett, potrebbe essere in dialogo (Bennett 2011).

21 Nell'immaginario e nella realtà medievale, l'emarginato ha un rapporto preferenziale con il bosco: a questo proposito, cfr. Geremek (1993: 398-400).

cammino per donare loro denaro e provviste per il viaggio, ed evitare che vadano in giro «chetis», appunto (ivi: v. 757), ma i giovani cavalieri rifiutano sdegnati: non sia mai che Aymeri pensi che i suoi figli non siano in grado di compiere imprese degne del loro nome senza le ricchezze paterne (ivi: vv. 875-83); solo quando i figli accettano lo status di *chaitis*, infatti, Aymeri può avere la conferma «qu'i sont mi fil et ques ai angendrez;/ bien trairont au linage» (ivi: vv. 924-5). Alcuni eroi *chaitis*, del resto, non sono interessati a superare la fase della marginalità sociale, preferendo la condizione di cavaliere-brigante per la vita: un caso lampante è Aïmer, l'unico dei figli di Aymeri a non approdare mai alla vita stanziale del feudatario. Ma se Aïmer è legato al nomadismo dalla sua missione di combattente perpetuo contro i Saraceni, Gerbert de Metz, nel ciclo dei Lorenesi, non è obbligato da un voto a non trovare pace: egli è un cavaliere ingiustamente diseredato e senza mezzi, che la giovane età rende impaziente di far guerra. Eppure l'azione bellica di Gerbert contro Pipino è animata soprattutto da spirito di vendetta, dato che l'eroe non sembra interessato agli obiettivi tipici dei cavalieri, cioè prendere moglie o diventare re: infatti, alle offerte di matrimonio, Gerbert risponde sdegnato di aver di meglio da fare «que feme prendre ne noches a bastir» (*Gerbert de Metz*: vv. 10391-2).<sup>22</sup>

Nell'epica, perciò, il rapporto dell'eroe guerriero con la società risulta complesso, più complesso, almeno, di quello che sembrerebbe a prima vista: non mi pare, infatti, che la sua principale preoccupazione sia davvero l'organizzazione e la promozione del gruppo sociale di cui è capostipite o semplice membro (Papadopoulos 1993: 133). Piuttosto, pur essendo il rappresentante della propria comunità verso l'esterno, l'eroe epico è caratterizzato dall'oltrepassare i legami della società di appartenenza, e situarsi in quello spazio «où toute relation, têt ou tard, se déchire» (Suard 1994: 166).

### 2.2.2 Il cavaliere nel bosco

Nel più civilizzato mondo del romanzo, l'ideologia cavalleresca edulcora l'esperienza del nomadismo guerriero: alla forza centrifuga che spinge i cavalieri verso l'esterno della corte, ad intraprendere viaggi alla ricerca di avventura, non corrisponde una marginalizzazione sociale ed una violazione delle norme che regolano la convivenza umana. Al contrario, è proprio nell'esperienza erratica che il cavaliere del romanzo dimostra il possesso dell'*ethos* cortese, e mette in

---

22 Del resto, nel corso del poema Gerbert si dimostra molto più interessato ai destrieri di pregio che alle donne: davanti allo spettacolo della figlia di Anseïs che avanza sul pregiato cavallo saraceno Flori, mentre Gerin è colpito dalla bellezza della fanciulla, Gerbert ride e pronuncia, invece, una sorta di dichiarazione d'amore per il destriero (*Gerbert de Metz*: vv. 4304-24).

risalto quelle qualità che lo rendono meritevole di vivere nella comunità dei suoi pari. Tuttavia in alcuni casi anche qui la contaminazione con la natura e la vita al di fuori della corte può diventare una fase di negazione della società e delle sue norme. Il caso più famoso è quello della pazzia di Yvain: sotto shock per la perdita dell'amore di Laudine, Yvain impazzisce e, strappatosi i vestiti, fugge nel folto della foresta, dove abbandona ogni cognizione di sé e delle regole di vita umane, e si comporta «comme hom forsenés et sauvage» (*Chevalier au lion*: v. 2804-28). Nella foresta, Yvain si riduce alle funzioni primarie di sopravvivenza, non parla, non indossa vestiti, caccia con un arco rubato;<sup>23</sup> solo l'incontro con un eremita gli permette di mangiare del cibo se non cavalleresco almeno umano, cioè carne cotta e pane nero (ivi: 2829-58). Ma, a differenza di quanto accade nell'epica, questo periodo di allontanamento del cavaliere dai luoghi e dai comportamenti della società è vissuto in stato di incoscienza, e Chrétien lo rappresenta come una temporanea negazione dell'identità umana di Yvain e insieme una sorta di sua morte civile: dopo il breve periodo di vita nei boschi, infatti, inizia la seconda vita del cavaliere, con il suo reinserimento nella società, provvisto di un nuovo nome ed un rinnovato spirito cortese.

C'è un eroe romanzesco che vive una vita simile a quella di Yvain pur non essendo pazzo, in maniera continuativa e senza intraprendere un processo di reintegrazione: Tristan. Nell'episodio della foresta del Morrois, Tristan e Iseut si nutrono di quello che cacciano, usando come Yvain un'arma non cavalleresca – prima un arco, poi una sorta di ingegnoso arco-trappola – (Béroul 2013: vv. 1281-90, 1753-68), e come Yvain incontrano un eremita, che li riporta verso il corretto comportamento cristiano (ivi: vv. 1364-1421). Ma, a differenza di Yvain, Tristan è quasi per tutta la sua esistenza un eroe centrifugo e nomade: sia prima che dopo l'episodio della foresta del Morrois, egli è un personaggio al di fuori della corte, che assume frequentemente l'identità di marginali, come quella di lebbroso (Thomas 1989: *ms. Strasbourg*, vv. 504-18), di pellegrino (ivi: vv. 792-826) o di folle (*Folie Oxford*: vv. 179-222); si aggira attorno alla corte di re Marc, nascondendosi tra gli alberi, come quando si apposta per trasmettere un messaggio d'amore a Iseut, nel *lai du Chèvrefeuille* (Marie de France 1990: 262-9), o si spinge al di fuori dei confini del regno degli uomini, come quando sconfina nel territorio del gigante Moldagog e fa costruire lì la sala con la statua di Iseut (*Tristrams saga*: §§ 72-80). Tristan è a suo agio e prospera nella condizione di esiliato, in cui può esprimere al meglio le sue capacità da cacciatore e da *trickster*;

---

23 Nel contesto medievale l'arco costituiva un'arma dei ceti bassi, o quanto meno era socialmente ambigua e, per quanto potesse essere usata anche dai cavalieri, non era loro caratteristica (Galloni 1993: 57).

la sua predilezione per la vita marginale lo rende un eroe unico nel panorama romanzesco, per questo verso più vicino al modello arcaico dell'eroe bandito che a quello più moderno del cavaliere cortese.<sup>24</sup>

In definitiva, l'identità del guerriero come creatura dei confini della civiltà non è una caratteristica accidentale o occasionale, e la sua persistenza nei miti e nelle tradizioni di molte popolazioni, nonostante i diversi contesti materiali, suggeriscono che essa possa essere inerente al ruolo stesso del guerriero. Anzi, questi eroi selvaggi e ambigui sono la dimostrazione che la funzione guerriera, anche in culture diverse, è sempre un processo, una tensione, tra un dentro e un fuori; l'eroe è un essere "limitrofo", che vive nella frontiera e della frontiera, modellando la propria posizione nel continuo oscillare tra isolamento e integrazione.

### **3. La frontiera magica: il guerriero e l'Altro Mondo**

La persistente liminarietà del guerriero eroico si rispecchia nel suo legame molteplice con il confine magico-spirituale della sua comunità, e la sua contaminazione frequente con l'Altro Mondo. È prima di tutto la pratica della violenza a caricare magicamente il guerriero. Come ricorda Barbieri,

gli uomini introdotti ai misteri della guerra hanno più mana delle persone comuni. Toccata dal palpito divino della violenza, essi sono circonformati di una specie di carisma magico, appaiono aureolati di un alone mistico che li rende affascinanti e tremendi, vitandi e ammirabili. (Barbieri 2012a: 15)

Il guerriero, infatti, è portatore di una profonda ambiguità magica: la guerra, come molte pratiche che prevedono l'esercizio della violenza e il contatto col sangue – a maggior ragione se umano –, contaminano il guerriero. Questa contaminazione è pericolosa per la società perché costituisce uno stato di transizione tra stati, e perciò confonde le classificazioni e minaccia le norme che regolano il cosmo e la società (Douglas 1975: 66, 151-75). L'alone magico dato dall'esercizio della violenza, dunque, rende il guerriero anche un elemento di disordine e di possibile contaminazione della comunità, e per questo è necessario che venga allontanato da essa (Girard 2000: 48).

---

24 Sulla marginalità di Tristan, cfr. anche Picchiura (2006: 220-1).

Ma non è solo la violenza in sé, la fascinazione che questa scatena e il tabù da cui è coperta nelle società umane, a rendere il guerriero un essere magico: è il ruolo che egli svolge per la comunità ad avere una connotazione sacra. Come spiega efficacemente Cardini, a livello simbolico «l'uomo che combatte è l'uomo che si oppone a quello che per lui, per il gruppo nel quale è inserito, per il tempo nel quale vive, costituisce *un* male ed è pertanto figura della presenza *del* Male nel mondo» (Cardini 1981: 174). Combattere ai confini, del resto, significa prima di tutto combattere contro un nemico che, provenendo dal di fuori, è spesso caratterizzato da un'alterità radicale, tanto da sfumare nel magico, poiché la sua natura è – più o meno esplicitamente – demoniaca: un esempio evidente di questa caratteristica è il *topos* quasi universale nel folklore dell'eroe guerriero uccisore di draghi che minacciano la comunità o che si trovano a guardia di un confine fantastico (Propp 1972: 343-57). Nella cultura medievale tale *topos* si sdoppia: da una parte abbiamo santi-guerrieri che prendono il posto degli eroi folklorici come uccisori di draghi demoniaci, come San Giorgio, San Marcello vescovo di Parigi, e molti altri (Le Goff 1977b: 216-36); dall'altra la guerra di confine viene circondata di un'aura di lotta spirituale, dove i pagani sono servitori del demonio, se non proprio diavoli incarnati, e gli eroi cristiani sono condotti da vescovi e santi, usano spade-reliquari e usufruiscono spesso di miracolosi soccorsi divini.<sup>25</sup> Queste caratteristiche non fanno capo soltanto al tentativo clericale di cristianizzare un materiale folklorico e leggendario pagano e violento, all'interno del più ampio programma di civilizzazione della classe guerriera (Le Goff 1977a; Fassò 2001); esse sono anche, credo, la conseguenza del carattere magico-religioso che la guerra possiede a livello antropologico, in maggiore o minor grado a seconda della civiltà di riferimento.<sup>26</sup>

---

25 Sui santi militari e sul cavaliere come “messia-difensore”, cfr. ancora Cardini (1981: 227-42 e 293-314).

26 La stessa fusione tra associazioni militari giovanili e lotta spirituale, infatti, si verifica in alcuni fenomeni del folklore in cui giovani che, pur non essendo guerrieri, adottano equipaggiamento e modalità tipici della guerra, combattono delle battaglie rituali nell'Aldilà contro spiriti maligni o demoni. È questo il caso dei *benandanti* friulani, studiati da Carlo Ginzburg, le cui testimonianze sono riportate ancora alle soglie della modernità: questi, organizzati in bande o eserciti di giovani guerrieri-stregoni, lottano nell'Aldilà, armati di rami magici, contro streghe e spiriti nocivi per difendere la comunità (Ginzburg 1966: 3-52) Un simile discorso si può fare, in parte, riguardo ai riti medievali delle danze con i cavalli di legno nel sud della Francia, in cui i giovani maschi della comunità, divisi in bande comandate da un condottiero, su cavalli di legno ed equipaggiati di armi particolari, si affrontano su terreni sacri alla vigilia di feste patronali o alla Pentecoste (Schmitt 1988a: 98-112).

Per questo motivo, non stupisce che nelle civiltà indoeuropee più arcaiche, e in particolar modo quelle in cui la guerra occupava un ruolo ideologico centrale, la prassi bellica e la formazione guerriera siano permeate da un carattere magico-religioso. Nelle fonti germaniche e celtiche antiche, infatti, i guerrieri si sottopongono a riti iniziatici che li mettono in contatto con il divino e l'Altro Mondo, e anche dopo l'iniziazione il combattimento può condurre il guerriero ad un'estasi furiosa dai connotati magici, che causa un riscaldamento corporeo o una *trasformazione* fisica (Eliade 1974a: 128-37).<sup>27</sup> Questa connessione del guerriero arcaico con l'Altro Mondo sembrerebbe confermata dallo studio della cultura delle prime popolazioni che utilizzarono il cavallo da guerra: presso le popolazioni iraniche, infatti, questo animale era considerato un essere psicopompo, e perciò simbolicamente implicato in ugual modo nella guerra come nei riti di viaggio oltremondano; inoltre, l'associazione tra cavallo e viaggio nell'Aldilà è presente ancora nei riti funebri e nei racconti eroici di vari popoli iranici e mediterranei, tra cui i Greci e gli Osseti (Cardini 1981: 35-43).

Alla luce di quanto ho detto, in questa sezione mi occuperò di evidenziare, attraverso prove testuali dalle letterature eroiche europee e dalla letteratura oitanica, che la dimensione di interazione con l'Aldilà è un aspetto che si inserisce all'interno della più generale "limitrofia" dell'eroe, e che anche la frontiera magico-spirituale costituisce per il guerriero eroico un luogo di trasgressione dei confini dell'umano.

### **3.1 *Cú Chulainn e Grettir***

Nella tradizione antico-irlandese la funzione guerriera è strettamente legata alla funzione magico-spirituale; stando alla narrazione delle imprese dei loro eroi, infatti, i Celti concepivano la guerra come una concorrenza e una

---

<sup>27</sup> Per dar conto della presenza di elementi magici e sacrali nella funzione guerriera, Dumézil, in riferimento alla mitologia scandinava, riconosce l'esistenza di divinità guerriere implicate nella prima funzione, come Odino, il quale è anche re e mago (Dumézil 1985: 169-75). Eliade, invece, spiega questi fenomeni chiamando in causa lo sciamanesimo. In effetti, lo sciamano condivide diversi tratti caratterizzanti con il guerriero: egli appartiene a questo mondo ma lavora ai suoi confini, rappresentando la sua comunità di fronte agli spiriti e proteggendola dalle minacce esterne (Perrin 2002: 11-5); le sue lotte contro gli spiriti si configurano come vere e proprie battaglie (ivi: 78-9); infine, anche lui può far ricorso ad un'identità animale (Corradi Musi 2002: 13, Eliade 1974b: 110-7, 180-1, 487-8). Le somiglianze morfologiche tra eroe guerriero e sciamano, però, mi paiono dovute non tanto ad un rapporto genetico tra le due figure, ma piuttosto al ruolo magico-simbolico del guerriero come difensore e salvatore della comunità e insieme di mediatore tra due mondi.

collaborazione di magia e furore estatico (Le Roux 1965: 183).<sup>28</sup> Le Roux intende qui sottolineare la natura divina, sovrumana, dell'eroe celtico, riferendosi particolarmente a Cú Chulainn, al quale la tradizione letteraria attribuisce non solo la funzione guerriera, ma anche un'origine semi-divina, essendo suo padre una creatura oltremondana (*Táin*: 21-3). Cú Chulainn è, in realtà, un caso speciale nel panorama degli eroi guerrieri irlandesi, proprio perché possiede dei tratti semi-divini marcati: come un druido, egli non solo conosce gli *ogam*, le rune celtiche, ma è noto per subire, in preda al furore, delle contorsioni che lo deformano completamente (*Grande razzia*: 39, 55, *passim*). La descrizione più dettagliata di una di queste contorsioni mostruose è descritta nel *Táin*:

Cú Chulainn a quel punto ebbe la prima deformazione: divenne strano, mutevole, irriconoscibile, terrificante. Tutta la carne del suo corpo e ogni membro, ogni giuntura, ogni estremità, ogni punto, dalla testa ai piedi, iniziò a fremere come un pezzo di legno in un torrente, come un giunco nella corrente. Poi ebbe in tutto il corpo un selvaggio rivolgimento all'interno della pelle: i piedi, le tibie, le ginocchia si rivoltarono all'indietro, i talloni, i polpacci, le cosce si rivoltarono sul davanti, i fasci dei polpacci si portarono sulla parte anteriore delle tibie (...) Poi la sua faccia diventò una rossa cavità: un occhio venne risucchiato nella testa così in profondità che un airone avrebbe appena potuto raggiungere dalla guancia il fondo del cranio; l'altro occhio schizzò fuori, sulla guancia. La bocca si contorse in modo spaventoso: le guance si ritrassero dalla mascella finché gli si videro le viscere. I polmoni e il fegato gli ballarono in gola e in bocca. Il palato urtò contro la parte inferiore della bocca con un potente movimento a tenaglia e ogni flusso di scintille infuocate che gli saliva in bocca era ampio come il vello di un ariete. Si udì il forte battito del cuore contro il costato come l'abbaiare di un cane da guardia... o come un leone che attacca gli orsi. Per il ribollire della violenta furia che si manifestava in lui si videro nell'aria, sopra la sua testa, nuvole minacciose e lingue di fuoco ardenti (...). Era colmo di furore mentre agitava gli scudi e incitava il guidatore e contro le schiere nemiche scagliava pietre con la sua fionda. (*Grande razzia*: 137-8)

Questo tipo di contorsione è, come ricorda la stessa Le Roux, una capacità tipica dei druidi, che possono deformare il proprio corpo e gonfiarsi a dismisura per spaventare i nemici (*Forbuis Droma Damhghaire*: §77). La stessa qualità sacra si manifesta nel calore magico: in preda al furore guerriero Cú Chulainn diventa così bollente che emette fumo e fiamme, e per farlo uscire dal suo stato bisogna raffreddarlo immergendolo consecutivamente in tre tini di acqua fredda (*Grande*

---

28 In questo caso il sistema tripartito dumeziliano non sembra sufficiente a spiegare la natura molteplice del guerriero; la stessa Le Roux è turbata dai risultati della sua ricerca, e si affetta a precisare che, alla luce dei testi celtici, «si nous n'y prenions garde (...) nous finirions pas [sic] conclure à l'inexistence de la tripartition indo-européenne chez les Celtes, ce qui ne peut être» (Le Roux 1965: 183).

razzia: 72). Questa, infatti, è anche una caratteristica tipica dei riti di iniziazione degli sciamani, i quali sono in grado di controllare il proprio calore corporeo e accrescerlo a livelli superiori alla norma umana (Eliade 1974b: 437-8).<sup>29</sup>

Ma se questi casi, pur fornendo una connotazione semi-divina o sciamanica all'eroe, non sottintendono necessariamente un contatto con l'Altro Mondo, in alcune occasioni la narrazione eroica riguarda un vero e proprio viaggio oltremondano in sogno, in seguito al quale l'eroe riporta una malattia magica. Sembra questo il caso del *Serglige Con Culainn*: in questo episodio, Cú Chulainn ha la visione di due donne che lo colpiscono con delle fruste e al risveglio non riesce a parlare per un anno; solo allo scadere dell'anno il guerriero incontra di nuovo una delle due donne, e questa gli chiarisce che la visione dell'anno precedente mirava a cercare l'amicizia dell'eroe e serviva a convincerlo a combattere per loro (*The Wasting Sickness*: 157-8). Nel testo viene detto esplicitamente che il mutismo e la debolezza che costringono a letto il guerriero sono causati dagli spiriti del *síde*, l'Altro Mondo irlandese; inoltre, è in seguito alla malattia magica che Cú Chulainn accetta di combattere come campione del *síde* contro i suoi nemici (ivi: 162-71).<sup>30</sup> Questa storia è interessante perché sembra confermare che anche il maggiore eroe dell'epica irlandese sia un personaggio del confine magico, non solo perché in battaglia è posseduto da un *furor* sovrannaturale che assomiglia a un'estasi sacra, ma anche perché è esplicitamente rappresentato come guerriero dei due mondi, quello degli uomini e quello degli spiriti.

Un altro eroe irlandese, di cui ho parlato sopra, ha una caratterizzazione oltremondana anche più accentuata: si tratta di Finn mac Cumhail. Questi, oltre a vivere in una condizione di esilio permanente, è particolarmente implicato nell'Altro Mondo: già la formazione di questo eroe, infatti, si costituisce come un'iniziazione druidica, in quanto il ragazzo si mette al servizio di un druido-

---

29 Si tratta di una caratteristica tipica delle iniziazioni indo-tibetane, nelle quali l'aspirante sciamano è chiamato ad asciugare, in una notte d'inverno, sulla propria pelle nuda dei vestiti bagnati (Eliade 1974b: 437-8). Inoltre, anche la deformazione di Cú Chulainn in preda alla collera ha una corrispondenza con l'estasi sciamanica, nella quale il protagonista è portato dallo stato psicofisico alterato a percepire una deformazione mostruosa del proprio corpo (Eliade 1974b: 504-7).

30 Cfr. Carey, per il quale il *Serglige* testimonia di una tradizione nella quale Cú Chulainn serviva da campione del proprio popolo «even – or especially – when incapacitated or entranced» (Carey 1999: 195). Inoltre, il percorso descritto da questo testo – visione, malattia magica ed esperienza di quasi-morte, viaggio nell'Altro Mondo, combattimento con gli spiriti – è tipico delle trance sciamaniche; sulla natura sciamanica di Cú Chulainn, cfr. MacLeod (2012: 78).

poeta, Finn il Poeta. Cucinando per lui il Salmone della Conoscenza, il ragazzo si scotta e, mettendosi il dito in bocca, acquisisce a sua volta il dono della conoscenza universale, una facoltà profetica tipicamente attribuita ai druidi; inoltre, a seguito di ciò il poeta assegna al giovane eroe, che fino ad allora si chiamava Demne, il proprio nome (*Macgnimártha Finn*: 201). Inoltre, Finn possiede anche la capacità di affrontare in combattimento nemici oltremondani: sempre durante la sua giovinezza guerriera, egli entra in due *síde* e ne uccide alcuni membri per vendetta; in seguito, si reca alla corte del re d'Irlanda per offrirsi di uccidere un nemico oltremondano, Aillén, che periodicamente appicca il fuoco alla corte regale (Nagy 1984: 35). La quota oltremondana nell'identità eroica di Finn è, in effetti, superiore a quella di Cú Chulainn, perché il primo si configura nella tradizione come un vero specialista del confine tra questo e l'Altro Mondo (*ibidem*).<sup>31</sup>

La contaminazione con l'Altro Mondo nella tradizione eroica irlandese è probabilmente favorita dal fatto che nell'universo celtico la divisione tra questo e l'Altro Mondo è assai sottile: i *síde* sono rappresentati come comunità contigue a quelle terrene, i suoi abitanti sono quasi del tutto simili ai comuni mortali, e perciò i viaggi e le interazioni tra i due mondi sono frequenti e non troppo problematiche. Nelle letterature germaniche non è così, e forse per questo motivo il coinvolgimento degli eroi guerrieri con l'Altro Mondo è meno esplicito che nelle letterature celtiche. Inoltre, nelle saghe islandesi i protagonisti non aspirano ad essere i campioni della loro comunità contro le minacce esterne, ma sono animati da un ethos individualista, che raggiunge il suo massimo nelle saghe dei fuorilegge, i cui eroi vivono una vita nomade, compiendo razzie e fondando nuovi insediamenti, quando non sono intenti a perpetuare la spirale di vendetta delle faide tra clan. Ciononostante, persino in queste saghe in cui il guerriero protagonista è così poco coinvolto con la sua comunità e costituisce più un suo predatore che un suo difensore, egli si rivela essere, proprio a causa della sua natura eroica, l'unico capace di oltrepassare la frontiera magica tra vivi e morti e così affrontare (e sconfiggere) nemici oltremondani. È quanto succede nella storia di Grettir Asmundarson: nel corso delle sue peregrinazioni in Islanda, nelle terre di un certo Audunn, Grettir si imbatte in una fiamma che sale dal suolo; interrogato Audunn, egli scopre che si tratta della manifestazione di un non-morto:

---

31 Questa caratterizzazione di Finn ha portato gli studiosi, a partire da Marie-Louise Sjoestedt (1940), a contrapporre nettamente i due eroi, vedendo in Cú Chulainn "l'eroe della tribù" e in Finn "l'eroe al di fuori della tribù" (Nagy 1984: 23).

“Su quel promontorio”, riprese Audunn, “c'è un tumulo nel quale è sepolto Kárr il Vecchio, il padre di Thorfinnr. Padre e figlio, all'inizio, avevano una fattoria sola, ma, da quando è morto, Kárr si è messo a vagare tanto da cacciar via tutti i contadini che possedevano delle terre da queste parti; così, ora, Thorfinnr è rimasto l'unico padrone dell'isola e non vien fatto del male a nessuno di quelli che sono sotto la sua protezione”. Grettir disse che aveva fatto bene a parlare. “Tornerò qui domattina: prepara degli arnesi per scavare.” (*Saga di Grettir*: § 18, p. 193)

Grettir, al mattino dopo, non esita a farsi calare all'interno del tumulo, sottoterra, dove ha una lotta al buio con il non-morto; al termine della colluttazione Grettir riesce a sfoderare la propria spada e a tagliare la testa del suo nemico, così da poter riportare tranquillamente in superficie il tesoro trovato all'interno della tomba (ivi: 194-5). In questo episodio il movente della spedizione sotterranea di Grettir non è tanto liberare Audunn dalla persecuzione di Kárr, quanto recuperare un tesoro; tuttavia anche in seguito, nel corso della storia, sembra che Grettir sia l'unico eroe in grado di combattere con nemici oltremondani, dato che in un episodio successivo egli affronta un altro non-morto, questa volta riportandone una maledizione che lo segnerà a vita. Si tratta della lotta di Grettir contro Glam, il fantasma di un possente schiavo che infesta le terre di Thorhall: i due si scontrano in un corpo a corpo e, quando Grettir sta per decapitarlo, Glam lo condanna ad essere perseguitato dal suo sguardo demoniaco, che alla fine lo condurrà alla morte (ivi: § 35, p. 272). Grettir, l'unico in grado di affrontare e vincere i *draugar*, i non-morti della tradizione norrena, non sopravvive all'incontro incolume, ma sarà per sempre caratterizzato da una fatale paura del buio, il suo personale marchio dell'Altro Mondo.

### **3.2 Eroi (romanzi) dei due mondi**

La contaminazione con la frontiera magica, sia essa sotto forma di acquisizione di poteri sovrumani o di veri e propri viaggi oltremondani, non è peculiare solo degli eroi epici. Nei testi visionari cristiani del Medioevo, tra le visioni dei laici è ricorrente lo schema che prevede un protagonista guerriero che, attraversando un ponte o un altro passaggio stretto, arriva in una terra oltremondana lussureggiante, dove incontra le anime dei morti (Barillari 2013: 117). L'aspetto bellico della visione non sempre è limitato all'identità del protagonista: ad esempio, nel *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, composto tra il 1179 e il 1185, il guerriero protagonista, oltre a sottoporsi ad una serie di passaggi e prove tipici dei viaggi mistici degli sciamani, intraprende il viaggio oltremondano come una vera e propria impresa bellico-cavalleresca, inaugurata da un *adoubement*, seppur simbolico, e incentrata su un combattimento contro gli spiriti maligni (ivi:

120-3).<sup>32</sup> Se già nel *Purgatorio* latino l'esperienza richiama costantemente la pratica bellica, e di Owein viene detto che così come “munito di armi di ferro, aveva partecipato a guerre di uomini, così fornito di fede, speranza e giustizia, si lanciò audacemente nella battaglia di demoni”,<sup>33</sup> la stessa fusione tra guerra mondana e guerra oltremondana si verifica nel volgarizzamento antico-francese della storia, l'*Espurgatoire S. Patrice* di Marie de France. Qui il lessico usato è quello cavalleresco-cortese, tanto che la spedizione di Owein è chiamata *aventure* (Marie de France 2003: v. 499), e il mestiere delle armi non è visto affatto come contraddittorio rispetto alla funzione spirituale, ma anzi questa costituirebbe un aspetto del primo, come spiega il re a Owein:

e li reis lui ad respondu  
chevaliers seit, si cum il fu;  
ço lui loa il a tenir:  
en ço poeit il Deu bien servir.  
Si fist il bien tute sa vie,  
pur autre ne changa il mie. (Marie de France 2003: vv. 1927-32)<sup>34</sup>

Questo testo sembrerebbe confermare come anche nella cultura cavalleresca francese la frontiera magico-spirituale facesse parte del profilo funzionale del guerriero a cavallo: da una parte, l'iniziazione guerriera ha degli aspetti simbolici analoghi alle iniziazioni sacre, e in particolare ai riti sciamanici; dall'altra, l'immaginario della guerra – anche, ma non solo, sotto l'enfasi data dalla Chiesa alla funzione dell'*élite* guerriera come *militia Christi* nel contesto delle Crociate<sup>35</sup>

---

32 Anche altre categorie di visiones sembrano testimoniare la permanenza di forme narrative sciamaniche nell'immaginario medievale riguardante l'Altro Mondo (cfr., ad esempio, la *Visio Thugdali*, esaminata da Barillari 1994). La *visio* di Owein, tuttavia, si differenzia dalle altre precedenti anche perché il suo è un viaggio corporeo, ed è questa caratteristica che costituisce, come scrive Di Febo, un forte punto di rottura con il tipo di viaggio sciamanico, che si svolge invece in forma spirituale (Di Febo 2013: 183).

33 «Armis ferreis munitus qui bellis interfuit hominum, fide, spe, et iustitia ornatus ad pugnam audacter prorumpit demonum» (*Purgatorio sancti Patricii*: III, iv, 9 α, p. 46). Riecheggiano le parole di Bernardo di Chiaravalle, per cui il nuovo cavaliere – il miles Christi – «ut corpus ferri, sic animum fidei lorica induitur» (Bernardo di Chiaravalle 2003: § 1, pp. 34-5).

34 “Il re gli rispose di restare cavaliere, così come era stato; gli consigliò di conservare il suo stato: in tale stato poteva servire bene Dio. Così fece per tutta la sua vita: non cambiò affatto [la sua condizione] per un'altra” (Barillari 2013: 126-7).

35 Il termine *miles Christi*, originariamente usato per indicare i monaci, si riavvicina all'ambito semantico della guerra nell'uso che ne fa Bernardo di Chiaravalle, il quale lo utilizza per designare i membri dell'Ordine dei Templari, che combattono non solo contro nemici in carne ed ossa, ma anche “contro gli spiriti maligni del mondo invisibile” («contra spiritualia

possiede i contorni di un evento magico-religioso, nel quale il cavaliere, ponendosi sulla soglia tra questo e l'Altro Mondo, combatte in nome e a difesa della sua comunità contro dei nemici che, pur materiali, sono caratterizzati in modo demoniaco. Nel corso delle prossime pagine mostrerò che non solo nella catabasi dei viaggi al Purgatorio la funzione guerriera si coniuga al viaggio nell'Aldilà, ma anche nella letteratura eroica francese, epica e cavalleresca, abbiamo allusioni ad una funzione di mediatore e combattente oltremondano dell'eroe.

### 3.2.1 Calore mistico e assalto all'Altro Mondo

Anche il cavaliere epico della tradizione romanza è caratterizzato da aspetti soprannaturali: dotato di una forza sovrumana, in battaglia può assumere uno stato di furore estatico. La fenomenologia dell'ira in battaglia nell'epica è particolarmente teatrale, e causa quasi sempre una contorsione facciale spropositata; poiché è così comune da essere spesso incapsulata in espressioni formulari, basti qui rimandare a Ogier, al quale «ire li prent le cuer a engrosser,/ lex elx ruille, si estraint le levier» (*Chevalerie Ogier*: vv. 3215-6), e che inoltre, sempre in preda al furore, digrigna i denti, sprona il cavallo come farebbe un demone (*aversier*, ivi: v. 9215) e abbatte molti guerrieri a mani nude (ivi: vv. 9227 ss.). Per quanto queste descrizioni siano facilmente riconducibili ad una versione esagerata della reale fenomenologia umana della rabbia, spesso l'accento viene posto su un'alterazione del calore corporeo meno realistica e più somigliante al calore mistico: ad esempio, gli uomini di Begon, non a caso i più feroci dell'esercito dei Lorenesi, subito dopo la battaglia tolgono gli elmi per raffreddarsi («les hiaumes ostent; i. poi sunt refroidiz», *Garin le Loheren*:<sup>36</sup> v. 1981).<sup>37</sup> Inoltre, la furia bellica rende spesso questi guerrieri visivamente non

---

nequitiae in caelestibus», Bernardo di Chiaravalle 2003: § 1, pp. 34-5), distinguendoli così dai cavalieri secolari, impegnati non nella militia ma nella malitia (ivi: § 3, pp. 38-9).

36 Qui e altrove cito questo testo dall'edizione del 1947 che si riferisce al manoscritto A (Arsenal 2983), consapevole della sua specificità: la maggior parte dei tratti teriomorfici di cui parlerò nel corso della tesi si trova infatti nella versione di A, ma manca negli altri esemplari del poema, di cui dà l'edizione la Iker-Gittleman.

37 A farmi pensare che questo riferimento non sia accidentale, ma si riferisca al topos del furore guerriero come trasformazione fisica magica, simile a quella nella quale incorrono gli sciamani durante i loro viaggi oltremondani, è il fatto che il calore caratterizza anche un altro eroe epico di area romanza, il Cid: nelle *Mocedades de Rodrigo*, un testo che narra l'infanzia dell'eroe, in occorrenza di una battaglia dal valore iniziatico, il giovane Rodrigo è invaso da improvviso coraggio e dal bafo, cioè un calore corporeo involontario (Armistead 1987: 256-7). Che il calore magico facesse parte della fenomenologia del furore guerriero epico anche in area francofona mi sembra confermato dal fatto che ancora nel XIV secolo questo tratto era attribuito a Rolando

umani, sfigurandoli al punto da farli assomigliare a dei demoni: il già citato Begon è designato più volte da Fromont, capo del clan rivale, come «le diable» (ivi: vv. 5022, 8200); Guillaume, invece, è ritenuto un diavolo non dai nemici, ma dai Franchi stessi della corte di Laon, a causa della sua furia (*Aliscans*: vv. 3246-8, 3272-3).

C'è un'altra situazione in cui i guerrieri dell'epica possono essere associati a demoni, ed anche in questo caso l'accostamento non è puramente retorico, ma si riferisce ad una qualità oltremondana nell'aspetto esteriore dell'eroe: quando i guerrieri si travestono da Saraceni usando tinture che scuriscono la loro pelle. È questo lo stratagemma utilizzato da Guillaume e Gillebert per entrare a Orange mimetizzandosi con i suoi abitanti, e infatti, dopo un trattamento a base di inchiostro ed erbe, i due «tres bien ressemblent deable et aversier» (*Prise d'Orange*: v. 381). Il fatto che l'eroe si renda simile ad un demonio non è casuale in questo contesto, e, come ha notato Philip Bennett, tutta la storia della *Prise d'Orange* è disseminata di segnali che riconducono l'impianto della storia al motivo folklorico dell'assalto all'Altro Mondo: l'accesso a Orange, come quello per l'Altro Mondo del folklore, è possibile solo attraverso un passaggio sotterraneo o attraverso il mascheramento, che renda l'eroe simile agli abitanti dell'Altro Mondo; la città saracena possiede una torre antichissima costruita sulle fondamenta stesse della Terra e abbondante di ricchezze, che ricorda la natura ctonia e allo stesso tempo prosperosa dell'Aldilà di molte tradizioni culturali, come quella celtica e, in parte, quella greca antica; infine, lo scopo fondamentale dell'assalto nella *Prise d'Orange* è, come nell'assalto all'Altro Mondo, ottenere in sposa la fanciulla che vi regna (Bennett 1984: 3-6). Sotto quest'avventura epica, dunque, sembra giacere una struttura mitica coerente, nella quale Guillaume gioca il ruolo di guerriero in grado di visitare l'Altro Mondo per combatterne i demoni (Aubailly 1988: 39). Come ho provato a dimostrare altrove, essendo quello della *Prise d'Orange* uno schema narrativo comune anche ad altre *chansons de geste*, i tratti dell'assalto all'Altro Mondo caratterizzano anche le storie di altre canzoni incentrate sulla conquista di una città saracena e che culminano con il matrimonio tra l'eroe e la principessa o regina musulmana (Sciancalepore 2013: 76-9). Per quanto riguarda la ricerca attuale, mi pare utile sottolineare come, a prescindere dalla questione della sposa saracena, l'eroe epico di queste canzoni

---

nell'*Aquilon de Bavière* franco-italiano: qui la rabbia di Rolando è descritta in termini che hanno fatto pensare a qualcuno che si trattasse di epilessia, perché gli fa battere i denti violentemente e gli stravolge il viso in una smorfia demoniaca; quello che non quadra con l'epilessia, e che invece rientra perfettamente nel modello del contorcimento magico, è proprio il calore che lo rende fumante una volta tolto l'elmo (Infurna 2012: 193-6).

compia un viaggio che lo porta al di là delle terre conosciute, a contatto con luoghi paradossali, tra esseri simili a noi ma opposti, e la cui religione demoniaca rende necessario combatterli.<sup>38</sup>

### 3.2.2 Sciamani alla corte di re Artù

I protagonisti del romanzo cavalleresco danno probabilmente maggiore possibilità di fare qualche osservazione sulla funzione magica e le attitudini oltremondane del cavaliere. Questo prima di tutto perché il mondo del romanzo, pur quando riecheggia fatti di politica dell'epoca o pretende di seguire una geografia reale, è di per sé un mondo "altrove", in cui i confini tra Aldiquà e Aldilà, e tra umani ed esseri magici, sono sfuggenti. Tuttavia anche qui c'è un centro (anche se nomade) che è la corte arturiana, e un "fuori" tangibile ma magico, abitato da entità benigne o maligne, che periodicamente minacciano o semplicemente mettono alla prova la corte. In questo contesto è il cavaliere a fare da mediatore tra il centro e l'esterno: errante per definizione, il suo personaggio si definisce nel viaggio, che lo porta a combattere mostri e giganti, o a recarsi in regni che, all'apparenza umani, seguono leggi spazio-temporali diverse dalle nostre.<sup>39</sup>

I romanzi di Chrétien de Troyes, in particolare, configurandosi come il racconto dell'itinerario personale di miglioramento del cavaliere protagonista, si prestano particolarmente ad essere letti come la narrazione di un viaggio di iniziazione nell'Altro Mondo. In alcuni di essi ritroviamo, infatti, l'estasi, la malattia magica, l'incontro con spiriti o creature dell'Aldilà, e addirittura una morte simbolica; queste fasi del viaggio del protagonista, inoltre, hanno la funzione, come per il viaggio sciamanico, di portare l'eroe ad un grado più elevato di coscienza di sé.<sup>40</sup> Così in *Erec et Enide*, dopo aver sottoposto sua moglie ad una serie di prove uguali, consistenti nel divieto di parlare anche in caso di pericolo – ogni volta trasgredito –, Erec perde conoscenza e, creduto morto, subisce un vero

---

38 Sui Saraceni demoni e l'eroe epico come combattente dell'inferno cfr. Bennett (1982), il quale fa riferimento anche ad un episodio nel quale Guillaume combatte contro un demone vero e proprio nel *Moniage Guillaume* (Bennett 1982: 30-3; *Moniage Guillaume*: vv. 2480-747).

39 Sullo sciamanesimo del romanzo è opportuno segnalare anche la quota sciamanica di Tristan, approfondita per esempio da Zambon (1987). Tuttavia scelgo di non trattare di questo caso perché quello di Tristan è uno sciamanesimo non tanto guerriero quanto poetico: in lui la follia è fonte di conoscenza e di poesia, egli è «il bardo ispirato dagli dèi, il musicista divino, il profeta che canta le proprie visioni» (Zambon 1987: 319).

40 Sulla malattia, l'estasi, la morte e la resurrezione simbolica come fasi dell'iniziazione sciamanica presso varie popolazioni del mondo, cfr. Eliade (1974b: 53-78).

e proprio corteo funebre organizzato dal conte di Limors – “il morto”, appunto (*Erec et Enide*: vv. 4596-713). Mentre Erec giace come morto, il conte sposa Enide contro la sua volontà: questa è l'ultima prova per la protagonista femminile, che continua a dimostrare la sua fedeltà, ed è anche l'ultima prova per Erec, che può risvegliarsi dal suo sonno di morte; il cavaliere è ormai guarito dal veleno delle parole maligne che avevano causato l'inizio dell'avventura, e lui ed Enide potranno tornare a cavalcare insieme (ivi: vv. 4847-932).

Il caso che dimostra di più la natura di viaggiatore oltremondano del cavaliere romanzesco è probabilmente quello del *Chevalier de la charrette*: Lancelot, infatti, alla ricerca di Ginevra, si sottopone a delle prove e subisce dei tormenti attestati nelle visioni sciamaniche: tra queste, come suggerito da Anna Airò, oltre alla solitudine del viaggio, tipico del resto di molti cavalieri erranti, c'è la tendenza a subire tagli e ferimenti, che si verifica nell'episodio in cui il protagonista passa attraverso una finestra protetta da una grata (*Chevalier de la charrette*: vv. 4597-649) e in quello in cui si fa ferire da Mélégant senza reagire (ivi: vv. 3808-17); l'inclinazione al volo, come quando Lancelot sta per lanciarsi da una finestra alla vista di Ginevra (ivi: vv. 562-74); lo stato psichico alterato, visibile nella follia di Lancelot e i suoi stati di *trance* (ad. es. ivi. vv. 711-23) (Airò 1998).<sup>41</sup> Ma, come fa giustamente notare Barbieri, è la storia nel suo complesso a costituire il racconto di un viaggio oltremondano di tipo sciamanico, dal momento che il viaggio di Lancelot verso Gorre per liberarne i prigionieri è assimilabile nella struttura «ad un viaggio estatico agli inferi finalizzato al ritrovamento e alla liberazione di un'anima rapita» (Barbieri 2012b: 1068).<sup>42</sup>

Per quanto mi riguarda, trovo significativo che anche in questo caso il viaggio mistico di Lancelot si caratterizza come un attraversamento di confini, fisici e magici, e che l'eroismo del protagonista si estrinseca nella sua capacità di accedere ad altre dimensioni. Durante il suo percorso, infatti, Lancelot è messo di fronte a diversi passaggi paradossali o di difficile attraversamento, come il Ponte sotto l'Acqua, il Ponte della Spada (*Chevalier de la charrette*: vv. 653-75), il guado difeso (ivi: vv. 730-887), il Passaggio delle Pietre (ivi: vv. 2161-73), la finestra con le sbarre di ferro (ivi: vv. 4597-649); Gorre, che si pone al di là di queste soglie, è

---

41 Il simbolismo sciamanico è caratterizzato dall'attraversamento di ponti e passaggi difficili e dal volo magico (Eliade 1974b: 507-15).

42 Tuttavia, è il caso di notare che nel finale il romanzo di Chrétien e il racconto sciamanico divergono, poiché nel *Chevalier de la charrette* sarà Gauvain a riportare indietro Ginevra e gli altri alla corte di Artù, mentre il protagonista rimane prigioniero a Gorre (*Chevalier de la charrette*: vv. 5167-351).

inoltre il teatro dello scontro tra Lancelot e Méléagant, la forza malvagia che tiene in scacco la comunità umana. L'agilità dimostrata da Lancelot nel superare il Ponte della Spada e accedere alla nuova dimensione lo caratterizza come cavaliere della frontiera magica, ed è questo a renderlo eroico, come si capisce dallo stupore del re di Gorre:

Li rois certainement savoit  
que cil qui ert au pont passez  
estoit miaudres que nus assez (*Chevalier de la charrette*: vv. 3170-2).<sup>43</sup>

Il furore mistico e il viaggio o la battaglia nell'Altro Mondo definiscono la natura salvifica del guerriero, lo segnalano come prescelto per difendere la comunità. Allo stesso tempo, tuttavia, questa contaminazione magica interferisce con la definizione di umanità del guerriero: il contatto con la frontiera magico-spirituale dà luogo a trasformazioni fisiche e psichiche che rendono l'eroe sia sovrumano che disumano. È in questa soglia, infatti, che il teriomorfismo interviene a plasmare l'identità del guerriero eroico e del cavaliere medievale. Incarnando diverse dimensioni di confine, l'eroe è centrale ed eccentrico, non solo dal punto di vista magico, sociale e geografico, ma anche e soprattutto come essere umano.

#### 4. Il confine umano

Il ruolo frontaliero del guerriero si rispecchia nella sua caratterizzazione umana sfuggente, in divenire. Nell'eroe l'umano sfuma nel mostruoso, non solo per effetto del contatto contaminante con il suo nemico, ma anche perché egli stesso è profondamente ambiguo, in bilico tra l'interno e l'esterno della comunità a cui appartiene. Come osserva giustamente Greenfield a proposito dell'eroe del *Beowulf*, la cui caratterizzazione tende al sovrumano e al disumano, nell'eroe potrebbe esserci un tocco di mostruoso, e questo tocco potrebbe non essere estraneo alla natura stessa dell'eroe epico germanico (Greenfield 1989: 68). Portando un passo in avanti questa osservazione, però, io credo invece che sia proprio questo tocco di mostruoso, questa eccezionalità, che rende il guerriero un eroe.

La deformazione mostruosa è uno degli aspetti di un più vasto processo di continua trasgressione e ricostruzione dei confini dell'umano, all'interno del

---

43 "Il re sapeva per certo che colui che aveva superato il ponte era molto migliore di chiunque altro."

quale il guerriero modella la sua identità. Dall'altra parte di questa frontiera, il primo referente dell'alterità è l'animale, il nostro «più necessario, familiare e prezioso altro» (Braidotti 2014: 76). Nella narrazione eroica questa insidiosa fusione di familiarità e alterità rende l'animale il luogo concettuale perfetto per rappresentare la “limitrofia” del ruolo dell'eroe, ovvero, riprendendo il termine di Derrida che ho introdotto sopra, la sua natura anfibia, a cavallo tra due categorie, nello spazio tra due confini. In un certo senso è vero che attraverso l'immagine dell'animale i testi esteriorizzano la dualità fondamentale dell'uomo (Batany 1989: 195); ma, a guardar meglio, non si tratta tanto di dualità, credo, quanto piuttosto di indefinibilità, di complessità e contraddittorietà che dà scacco all'interpretazione. Gli aspetti teriomorfici del guerriero, perciò, prima di tutto testimoniano di questo stato ambiguo, questo “passaggio delle frontiere” dell'eroe, tra umano e non umano.

Il fatto che spesso – ma non sempre – il referente animale del guerriero nelle narrazioni eroiche sia un predatore è probabilmente dovuto alle origini della violenza umana sin dal Paleolitico come imitazione del comportamento del predatore (Ehrenreich 1998: 44-59; Lévêque 1991: 26-9). La permanenza di una stretta connessione tra violenza umana e modello predatorio sembra testimoniata dal ruolo fondamentale che l'aggressività animale gioca nei riti e miti di iniziazione guerriera presso culture diverse, e notoriamente presso il *Männerbund* indoeuropeo, dove l'assunzione dell'identità del predatore viene attuata attraverso l'uso di nomi di battaglia ferini e di mascheramenti teriomorfici (Eliade 1974a: 127-9).<sup>44</sup> Il fatto che l'imitazione del predatore potesse avere un ruolo più o meno attivo ancora nella costruzione del personaggio del cavaliere medievale, è reso possibile dalla lunga vita delle forme: i fatti culturali portano sempre l'eco di modelli lontani, «implicazioni, giaciture memoriali e sostrati pronti a riemergere e disponibili a varie forme, più o meno consapevoli, di risemantizzazione» (Barbieri 2009: 56).<sup>45</sup>

Tuttavia, per quanto questa interpretazione non sia sbagliata, non è sufficiente a spiegare le molteplici declinazioni e l'ampio raggio di significati che l'animale può avere all'interno dell'identità del guerriero, ed in particolare in quella del cavaliere nella narrazione eroica medievale. Sto cercando, infatti, di compiere non tanto un'archeologia quanto un'antropologia del testo; ciò significa che mi interessa non solo e non tanto trovare le radici storiche del motivo del

---

44 Me ne occuperò più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

45 Cfr. *supra*, *Introduzione*, sezione 3.

teriomorfismo guerriero – il che è già stato fatto –, quanto piuttosto indagare le modalità con le quali questo motivo risponde ad una necessità nella definizione del ruolo dell'eroe cavalleresco come essere ibrido, alla frontiera dell'umano. Se ritorniamo ai testi di cui ho parlato in questo capitolo, inoltre, si può notare come in ciascuna delle dimensioni del confine che ho riportato finora è coinvolta anche una quota di animalizzazione. Per questo motivo ritengo utile riprendere ora alcuni dei testi e degli episodi citati, questa volta mettendo in luce i tratti animali dell'eroe e, soprattutto, la connessione tra teriomorfismo e frontiera.

#### **4.1 Leoni e mastini a guardia del confine**

##### **4.1.1 Digenis e Cú Chulainn (ancora)**

Ricomincerò da dove sono partita, dal *Digenis Akritas*. In questo testo possiamo notare che il protagonista è insistentemente designato con metafore animali, che lo assimilano a un predatore nel momento in cui attacca; inoltre, sia la voce narrante sia Digenis stesso gli attribuiscono appellativi animali, come 'il falcone' («γεράκιν» e «τον ιέραξ», *Digenis Akritas*: III, v. 307 e V, v. 587) o 'il leone' («τον λέοντα», ivi: VI, v. 257). C'è però una scena particolarmente significativa del teriomorfismo di Digenis, quella di una straordinaria battuta di caccia durante la quale Digenis compie i suoi primi *exploits* eroici (ivi: IV, vv. 73-128): in questa occasione egli non si batte come un uomo, ma affronta le belve senza armi né armatura, assumendo anzi le modalità aggressive tipicamente animalesche. Il primo animale con cui lotta è un'orsa, che egli uccide stritolandola tra le braccia, ovvero replicando l'attacco tipico dell'orso (ivi: IV, vv. 121-8); dovendo poi affrontare l'orso maschio, si avventa su di lui «volando come un'aquila», e gli torce il collo (ivi, IV, vv. 133-8); subito dopo compare un cervo, e Digenis salta «come un leopardo» sull'animale, squartandolo a mani nude; solo per il leone egli è costretto dallo zio ad armarsi di spada, ponendo fine a questa manifestazione di bestialità (ivi: IV, vv. 174-89). Il leone in particolare, del resto, sembra essere un animale particolarmente simbolico del ruolo di Digenis come guerriero dei confini: oltre a questo primo episodio dell'infanzia, vediamo l'eroe di nuovo alle prese con un leone in un altro momento significativo della sua vita, questa volta già presso la frontiera. Costretto ad incontrare l'imperatore, infatti, Digenis lo invita a recarsi sulle sponde dell'Eufrate, dove dà una straordinaria prova di forza affrontando senza armi un leone del deserto; afferratolo per una zampa, Digenis lo scaraventa al suolo uccidendolo, e lo offre al sovrano come preda (ivi: V, vv. 1066-77). L'animale feroce interviene a caratterizzare Digenis, dunque, sia come modello di aggressività sia come nemico preferenziale, facendo sì che questo eroe

sia allo stesso tempo il leone e «il terrore dei leoni e di tutte le fiere» (ivi: VIII, v. 254).

Questa stessa stretta connessione tra sconfiggere una belva e assumerne l'identità è probabilmente meglio rappresentata dalla storia di un altro eroe che ho già citato, Cú Chulainn. L'identità animale di questo eroe è anche più evidente, ed è inscritta nel suo stesso nome, che significa 'cane di Culann'. Anche in questo caso farò riferimento ad un'impresa giovanile del protagonista, in effetti la prima dimostrazione delle sue capacità straordinarie e della sua incredibile ferocia. In occasione di un banchetto organizzato dal fabbro Culann, Conchobor, impressionato dalle sue capacità nel gioco dell'*hurling*, invita al banchetto anche il giovane eroe, che a questo punto ha sei anni e risponde ancora al nome di Sétanta; arrivato al banchetto, però, Conchobor dimentica di aver invitato il fanciullo e permette a Culann di slegare il suo mostruoso mastino per fare da guardia al bestiame e alla casa (*Grande razzia*: 61-2). Quando Sétanta arriva, si scontra col mastino e lo uccide a mani nude: nell'acclamazione generale, Culann si lamenta però di essere stato ingiustamente privato di un cane da guardia straordinario, al che il giovane eroe risponde che allevierà egli stesso un cucciolo per sostituirlo,

“fino al momento in cui non sarà cresciuto e adatto a questo compito. Io stesso sarò il cane che proteggerà le tue mandrie e proteggerà te. Proteggerò tutta la piana di Muirthemne. Non un solo gregge né un solo armento verrà preso a mia insaputa”.

“Il tuo nome” disse Cathbad “sarà allora 'Cane di Culann'.”

“Mi piace che questo sia il mio nome” disse Cú Chulainn. (*Grande razzia*: 63)

In questo caso, dunque, più esplicitamente che per Digenis, la lotta contro la belva e l'assunzione dell'identità animale sembrano figurare il ruolo di Cú Chulainn come eroe guardiano dell'Ulster e dei suoi confini.

#### 4.1.2 Rolando e Vivien

Nei testi romanzati il collegamento tra combattente della frontiera e caratterizzazione ferina è limitato: se è vero che Namor, nell'ascesa dell'Aspromonte, si imbatte in diverse bestie selvagge ed infine si ripara nella grotta di un'orsa, con la quale combatte al mattino seguente (*Aspromonte*: vv. 1594-1657), questa lotta non caratterizza Namor, né interviene nella costruzione della sua identità eroica. La connotazione ferina dell'eroe epico romanzo è riferita alla sua ferocia in combattimento piuttosto che alla sua qualità di uomo del confine. Tuttavia c'è da notare che è proprio quando il cavaliere deve affrontare i nemici saraceni che il sistema metaforico dell'epica interviene ad animalizzare la sua violenza. Per quanto Rolando non abbia i palesi connotati ferini di Digenis,

infatti, nella *chanson* egli è associato ai predatori in alcune metafore riguardanti le scene di combattimento e nel simbolismo onirico dei sogni di Carlo Magno. Per quanto riguarda le prime, bisogna precisare che le metafore animali, pure molto comuni nell'epica francese, scarseggiano nella *Chanson de Roland*; proprio per questo è ancora più significativo che le poche occorrenze che abbiamo siano riferite a due personaggi, Rolando e Gano. Le metafore che concernono Rolando ricorrono in luoghi cruciali del testo: troviamo la prima nel momento in cui l'eroe decide di combattere l'esercito di Marsilio con i soli uomini della retroguardia: «Quant Rollant veit que bataille serat,/ plus se fait fiers que leon ne leupart» (*Chanson de Roland*: vv. 1110-1). L'altra è nel momento in cui Rolando, ormai suonato il corno, si sofferma a guardare la strage di cavalieri cristiani e, consapevole della propria imminente morte, ritorna a combattere: «si cum li cerfs s'en vait devant les chiens,/ devant Rollant si s'en fuent paiens» (ivi: vv. 1874-5); subito dopo anche i Franchi vengono contagiati dalla ferinità di Rolando, così che «pur ço sunt Francs si fiers cume leüns» (ivi: v. 1888). Per quanto questi brevi riferimenti potrebbero non essere sufficienti a definire Rolando come eroe leonino,<sup>46</sup> per un altro eroe del confine, analogo a Rolando per il simile comportamento in battaglia, la caratterizzazione ferina è più insistita. Si tratta di Vivien, il martire dell'Archamp: nella sua ultima battaglia contro i Saraceni, infatti, Vivien si rifiuta di chiamare in soccorso lo zio Guillaume, affrontando da solo con un manipolo di uomini un esercito di dimensioni spropositate; è in quest'occasione che Vivien attacca «plus fier que liepart ne lion», così che i nemici «plus le redoutent que tigre ne lion» (*Aliscans*: vv. 345, 353), e ancora Guillaume, quando ritrova il nipote morente, ribadisce la sua natura leonina: «niés, ains lions ne fu si combatant» (ivi: v. 835).<sup>47</sup>

Sui sogni di Carlo Magno nella *Chanson de Roland* e sulle loro interpretazioni si è scritto molto: ciò è dovuto al fatto che il testo non ci fornisce una spiegazione dei sogni (cosa che invece accade in molte altre *chansons*) e Carlo stesso non sembra riuscire a capirne il significato. Il sogno che mi interessa in questo contesto è il secondo: prima della battaglia di Roncisvalle, Carlo sogna di trovarsi ad Aix-la-Chapelle quando un verro e un leopardo lo attaccano; ma, mentre il verro gli sta mordendo il braccio destro, dalla sala arriva in suo soccorso un

---

46 Questa natura leonina di Rolando sembra, invece, data per assodata da Labbé (1993) e Stanesco (1988-9); del resto, Rolando stesso, in un testo epico che racconta la carriera giovanile dell'eroe, sceglie come pseudonimo il nome Lionés (*Entrée d'Espagne*: vv. 12137-50; vedi *infra*, capitolo II, sezione 4.1.1).

47 Sulle metafore ferine riferite a Vivien, e in particolare a quelle che intervengono nel momento della sua morte, cfr. *infra*, capitolo III, sezione 3.1.2.

levriero che strappa l'orecchio destro del suino e si slancia ferocemente contro il leopardo (*Chanson de Roland*: vv. 725-36). L'interpretazione di questo sogno non è affatto chiara: una possibilità è che esso si riferisca al castigo di Gano, e che perciò il verro sia Gano, il braccio destro di Carlo rappresenti Rolando, il leopardo e il levriero siano rispettivamente Pinabel e Thierry. Tuttavia l'associazione leopardo-Pinabel non sembra convincente perché non coerente con il simbolismo epico del leopardo, e la posizione di questo sogno all'interno della storia sembrerebbe far propendere per un'altra possibilità, ovvero che la scena rappresenti l'imminente battaglia di Roncisvalle, e che perciò il verro rappresenti Marsilio, il leopardo il califfo, e il levriero non sia altri che Rolando.<sup>48</sup> Se questa interpretazione fosse corretta, ci ritroveremmo ancora una volta con un cavaliere che, nel momento in cui è impegnato in una battaglia di confine (quale possiamo considerare Roncisvalle), è caratterizzato dall'assunzione – in questo caso solo metaforica – di un'identità ferina.

## **4.2 Guerrieri banditi: il lupo e l'orso**

Più sopra ho parlato di come molti eroi di diverse tradizioni epiche vivano il confine anche come momento di emarginazione sociale: ebbene, anche e soprattutto in questi casi i fenomeni di teriomorfismo si fanno più evidenti. Anche qui farò riferimento, per comodità, ai testi già citati: la *Volsungasaga* e *Renaut de Montauban*.

### **4.2.1 Il lupo tra warg e díberg**

Come ho già accennato, nelle leggi germaniche il bandito veniva indicato come *warg*, termine che poteva indicare anche il lupo; tuttavia *warg*, nella letteratura eroica germanica, è usato per indicare non l'eroe ma piuttosto il mostro che viola le leggi umane: così viene infatti chiamato Grendel nel *Beowulf* (Gerstein 1974: 144). Ciononostante, non è sbagliato dire che c'è del lupo anche negli eroi, e a maggior ragione quando questi eroi vivono la condizione dei banditi. Nella saga dei Volsunghi, per esempio, Sinfjötli vive la sua iniziazione guerriera nei boschi, insieme al padre Sigmund, in uno stato di esilio, ed è proprio in questo periodo che i due hanno un'esperienza di metamorfosi animale. Un giorno padre e figlio scoprono delle pelli di lupo in una capanna, le indossano e si trasformano in lupi: a questo punto si separano, e per diversi giorni condividono la vita dei lupi,

---

48 Sul secondo sogno di Carlo, cfr. Steinmeyer (1963). Questo simbolismo sembra confermato dal fatto che nel manoscritto veneziano 7, nel sogno al posto del levriero troviamo proprio Rolando. Braet, invece, pur non discordando completamente con questa interpretazione, la considera successiva e appartenente alla fase di rimaneggiamento della canzone (Braet 1969).

battendosi contro gli uomini (*Saga dei Völsunghi*: § 8, pp. 68-73). Questa esperienza è decisiva nella creazione dell'identità di Sinfjötli: anni dopo, infatti, coinvolto in un alterco verbale con Graumar, il promesso sposo della sorella, gli viene rinfacciato di essersi nutrito del cibo dei lupi nella foresta e di aver giaciuto con i lupi; Sinfjötli non tenta neanche di difendersi dall'accusa, ma anzi fa propria l'identità ferina e, per deridere la virilità di Graumar, insinua di essersi accoppiato con lui e che dalla loro unione siano nati nove lupi (ivi: § 9, pp. 88-9).

Del resto, il collegamento tra esilio e natura lupesca sembra ricorrere in altre tradizioni indoeuropee parallele. Nella cultura antico-irlandese, ad esempio, l'istituto del *díberg* pare connesso semanticamente con il lupo: nel *Togail Bruidne Da Derga* questa pratica di brigantaggio viene chiamata con un termine, *oc faeland*, che letteralmente significherebbe "fare il lupo, comportarsi da lupo" (*Ancient Irish Tales*: 99; Carey 2002: 68), e gli appartenenti al *fian*, cioè un gruppo di guerrieri nomadi ancora non casati, possono indossare le pelli di questo animale. Inoltre per le leggi antico-irlandesi anche una versione più *soft* dello status di bandito, cioè il caso di un uomo straniero che ha sposato una donna di un altro *tuath* e non ha diritti nel *tuath* della moglie, è chiamato *cúglas*, cioè letteralmente "cane grigio", ma traducibile anche come "lupo" (Boyd 2009: 560-3).<sup>49</sup> Per questo motivo anche il fatto che l'eroe Cú Chulainn sia un mastino, animale vicino al lupo, potrebbe contribuire a raffigurare questa ambiguità sociale dell'eroe: il mastino, infatti, ricorre spesso nell'onomastica guerriera e regale antico-irlandese; questo animale sembra il simbolo dei valori guerrieri, ma allo stesso tempo i mastini straordinari della letteratura irlandese, *come in Aided Cheltchair Mac Uthechair*, possono diventare pericolosi per i loro stessi padroni e divenire nemici da abbattere (McCone 1984: 7-13).<sup>50</sup> Questa stessa ambivalenza sembra caratterizzare Cú Chulainn, ma anche più in generale tutta la classe guerriera, tanto che sembra che la tradizione eroica antico-irlandese vedesse il guerriero come una combinazione potenzialmente instabile di devozione e minaccia al suo stesso popolo (ivi: 20).

---

49 Un'implicita identità canina sembrerebbe caratterizzare anche l'eroe-brigante per antonomasia della letteratura irlandese, Finn MacCumhail, i cui cugini sono dei mastini (MacLeod 2012: 77); tuttavia questa potrebbe essere una coincidenza non significativa, dato che, come si legge nel *Feis Tighe Chonáin*, sappiamo che quest'identità canina non è inscritta geneticamente nella stirpe di Finn, ma è acquisita, in quanto i due mastini sono tali perché concepiti nel periodo in cui la madre, Uirne Úirbil, è stata trasformata in cagna da una rivale (Carey 2002: 38).

50 Sull'ambivalenza dell'eroe-cane in un'altra letteratura celtica, quella antico-gallese, cfr. Rapallo (1989: 33-6).

#### 4.2.2 Chaitis animaleschi

Nelle lingue romanze, invece, il bandito non mi sembra sia designato come lupo. Tuttavia il cavaliere *chaitis* poteva subire una sorta di animalizzazione nel suo periodo di vita al di fuori della comunità umana: gli eroi esiliati, infatti, sono costretti dalla loro vita selvatica ad assumere i comportamenti e persino l'aspetto di animali. Un testo particolarmente ricco nella rappresentazione di questo processo di animalizzazione è il già citato *Renaut de Montauban*; per quanto l'assunzione di un'identità animale non sia in questo caso esplicita come l'esperienza metamorfica di Sinfjötli e Sigmund, anche in questo caso alla vita ai margini della società si associa una sorta di trasformazione animalesca. Durante i sette anni di vita nelle Ardenne, infatti, i quattro fratelli vivono solo di caccia e di rapina (*Quatre Fils Aymon*, vv. 3199-203, 3220-6), dormono all'aperto, senza riparo (ivi: vv. 3204, 3234-6), e conducono perciò una vita che assomiglia a quella degli animali che popolano le Ardenne, piuttosto che a quella adatta a dei cavalieri. Come diretta conseguenza di questa selvatichezza, dell'alimentazione più animalesca che umana, dell'assenza di un riparo e del disfacimento dei loro vestiti, anche il loro aspetto si allontana da quello umano per assomigliare a quello di diavoli («si sunt lait et hydeus, bien samblent aversier», ivi: v. 3384) e a quello di orsi («et si sunt plus velu ke n'est un ours betés», v. 3239); in questo caso, sia la loro madre, sia essi stessi riconoscono il loro nuovo aspetto animalesco («noirs et velus vos voi, bien resambles gaignon», ivi: v. 3336; «noir somes et velu, com ours enchainé», ivi: v. 3503). Come nel caso di Digenis e di Sinfjötli, inoltre, questa parziale trasformazione ferina si colloca all'inizio della carriera guerriera dei quattro fratelli, e, rendendoli più resistenti alle avversità e alla vita nomade, contribuisce a plasmarne la natura eroica.

#### 4.3 Il furore e la metamorfosi

Il contatto dell'eroe con l'Altro Mondo può generare anch'esso ibridazioni con l'animale, se non sul corpo del guerriero almeno nella sua identità. Anche il caso opposto si può verificare, quando è la natura inumana e teriomorfa dell'eroe a permettergli di fare quello che agli altri guerrieri non riesce, come affrontare nemici oltremondani.

##### 4.3.1 Furore, teriomorfismo e zoonimia

Già il furore guerriero può essere causa di una trasformazione animalesca. Questo furore, come ho detto sopra, nelle narrazioni eroiche può assomigliare ad uno stato estatico e avere la funzione di mettere in connessione il guerriero con un'altra dimensione da cui attingere il *mana* necessario per svolgere il proprio

ruolo eroico. Nel caso di Cú Chulainn esso dà origine ad uno spasmo corporeo che è in realtà una vera e propria trasformazione mostruosa; nella sua descrizione, il testo fa uso di diversi animali in modo comparativo, ma questi non servono a comunicare l'assunzione di una qualche forma di animalità corporea.

A volte, però, il furore guerriero può evocare una trasformazione animalesca; se le metafore animali sono diffuse quasi universalmente nelle tradizioni epiche, forse in un fase più arcaica delle leggende eroiche il furore doveva essere associato ad una metamorfosi. Così avviene, infatti, in un poema epico assiro del XIII secolo a. C., in cui i guerrieri in preda al furore cambiano forma, assumendo un aspetto animalesco, e, come belve, combattono con il solo corpo, senza armi e senza vestiti (*Tukulti Ninurta Epic: 4c*, vv. 44-53; Milne 2011: 79). In tradizioni eroiche più vicine nel tempo sembra esserci la stessa connessione tra furore, combattimento e metamorfosi (come vedrò nel prossimo capitolo). In una saga islandese, però, abbiamo un caso di trasformazione animale che ricorda la metamorfosi percepita dallo sciamano durante il suo stato estatico: è il caso di Bóðvarr Bjarki, che nella *Hrólfs saga Kraka* sembra combattere in forma di orso al fianco del re, mentre il suo corpo umano giace inerte in una stanza del palazzo; non si tratta di una trasformazione corporea, ma dello spirito di Bóðvarr, tanto che quando l'eroe viene svegliato dal torpore, l'orso scompare (*Saga of King Hrolf: § 47*, pp. 111-2).

A volte, invece, l'animalità è inscritta nel destino del guerriero sin dalla nascita, ed è presentata dai testi in connessione con la sua natura di eroe oltremondano. Ancora Cú Chulainn, infatti, ha un'origine magica ed è sottoposto ad una tripla nascita. Durante la prima di queste nascite, l'eroe viene partorito in una notte di neve da una donna-fata che ha dato ospitalità a Conchobor, mentre nello stesso momento una cavalla dà alla luce due puledri; quando il mattino dopo la casa e la donna sono scomparsi, Conchobor e i suoi trovano soltanto i tre neonati, cioè il bambino e i due puledri (*Táin: 22*). Il norreno Grettir, invece, non ha una nascita sovranaturale, ma una dose di ferinità è implicita nel suo nome, che significherebbe "serpente"; Grettir stesso, infatti, nei carmi che compone, si definisce con i *kenningar* per "serpe", come «giovane fune dei monti» (*Saga di Grettir: § 28*, p. 243) o «anguilla della valle» (ivi: § 47, p. 307). Lo zoonimo in sé, ovviamente, non è un marchio oltremondano, quanto piuttosto un tratto caratterizzante dell'eroe; tuttavia nel caso di Grettir il nome, se unito alla sua caratterizzazione anti-eroica, al suo stato di bandito e ai suoi tratti ctoni (tra cui la sua avventura nel sottosuolo con il non-morto, appunto), lo fa assomigliare a

un guerriero demoniaco, una sorta di «monster hero», più simile a Grendel che a Beowulf (Arent 1969: 184-6).<sup>51</sup>

#### 4.3.2 Il cavaliere-leone

Zoonimia, alterazione psichica e viaggio oltremondano sono invece tutti e tre presenti in ambito francese, in uno dei romanzi di Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*. Questo testo, come il *Chevalier de la charrette* e, in parte, *Erec et Enide*, ha dei tratti che lasciano intravedere nella storia del cavaliere un *pattern* di viaggio nell'Aldilà: nella prima parte della storia Yvain incontra un guardiano di tori che ha le fattezze di un mostro infernale, e il primo castello in cui Yvain si imbatte ha delle caratteristiche oltremondane, che lo assimilerebbero ad una porta per un'altra dimensione (Barillari 2007: 111-7); anche il regno della fontana e Laudine hanno degli spiccati tratti ferici, la doppia porta nella quale Yvain rimane intrappolato è una soglia dello stesso tipo dei passaggi paradossali dei viaggi nell'Aldilà, e così via (Barbieri 2013: 117-25).<sup>52</sup> Ma la parte più enigmatica e più interessante viene nella seconda parte, quella successiva all'episodio della follia: dopo essere caduto nello stato di alterazione psichica di cui ho parlato sopra, Yvain inizia il suo percorso di rinascita sociale e morale, ricostruendosi un'identità cavalleresca; è a questo punto che incontra un leone, il quale inizierà a seguirlo come un fedele compagno, aiutandolo in combattimento e cacciando per lui (*Chevalier au lion*: vv. 3337-4223).

Le dinamiche tra Yvain e il leone, la dimensione mitico-totemica di questo episodio e le conseguenze del contatto con la fiera sul comportamento di Yvain, saranno analizzate più approfonditamente nel terzo capitolo; tuttavia qui mi preme sottolineare il ruolo che l'animale – e l'assunzione dell'identità animale da parte di Yvain – ha nella sua caratterizzazione oltremondana. Il leone, infatti, diventa per Yvain non solo il suo *alter ego* allegorico (Frappier 1969: 216); il fatto che Yvain assuma l'identità del leone nel proprio nome, facendosi chiamare appunto *chevalier au lion*, nel momento in cui si sta ricreando un'identità eroica,

---

51 Ciò non toglie che Grettir sia principalmente un brigante, le cui imprese sono quasi sempre svuotate del movente eroico (cfr. anche Arent 1969: 196-9); tuttavia, per quanto ho detto finora, non mi sembra si possa ignorare la portata tipicamente eroica della connotazione sovrumana di Grettir, della sua caratterizzazione animalesca e della sua capacità esclusiva di combattere con nemici oltremondani e con animali feroci.

52 Cfr. anche Frappier, per il quale, grattando la vernice cortese, tutta la prima avventura di Yvain costituisce un viaggio in un Altro Mondo difeso da un gigante, e che vede nel comportamento di Laudine il motivo folklorico, frequente nella narrativa cortese, della fata che tiene l'amante imprigionato (Frappier 1969: 81-107).

fa pensare che il leone costituisca lo sdoppiamento di Yvain. Questo tratto sembra confermare il quadro generale sciamanico della storia, dato che l'utilizzo di un doppio animale è uno dei mezzi degli sciamani per recarsi nell'Aldilà e combattere con gli spiriti (Barillari 2007: 118-22; Eliade 1974b: 116-7). Ma anche a prescindere dalla lettura sciamanica, ritengo significativo il fatto che l'integrazione dell'animale intervenga per sancire un nuovo modello di eroismo, che, rispetto a quello del vecchio Yvain, integra anche l'esperienza della follia, la capacità di viaggiare in altri mondi e combattere esseri demoniaci. Come infatti nota giustamente Barbieri, dopo la follia Yvain ha migliorato le sue capacità marziali (Barbieri 2013: 137); anzi, anche grazie al leone riesce a sconfiggere dei nemici sovrumani, come il gigantesco Harpin de la Montagne e i due demoni del castello della *Pesme Aventure* (*Chevalier au lion*: vv. 4212-23, 5508-687). Inoltre è nella nuova identità leonina che Yvain ritorna all'Altro Mondo di Laudine e conquista per la seconda volta – quella definitiva – l'amore della dama (ivi: vv. 4577-624, 6655-789). Il leone in questo caso, dunque, è legato a doppio filo con l'Altro Mondo: non solo esso costituisce l'animale-guerriero con il quale Yvain-sciamano affronta le insidie dei nemici demoniaci (Barbieri 2013: 145); il leone interviene anche a sancire la metamorfosi avvenuta in Yvain da semplice cavaliere, seppur prode, ad eroe della frontiera – quella, già esile, tra natura e cultura e quella tra Aldiquà e Aldilà, ma anche quella, ancora più sottile, tra umano e non-umano.

In queste pagine credo di aver tratteggiato una sorta di antropologia del confine, concentrandomi sulle modalità in cui la frontiera interviene a plasmare l'identità del guerriero e, nella letteratura medievale, del cavaliere. Il fine ultimo, però, era di evidenziare come tutte queste dimensioni di quella che ho chiamato "limitrofia", giustifichino il parlare del cavaliere come di un personaggio-membrana, un confine dell'umano, nonché luogo di scambio tra "noi" e tutto ciò che la cultura del tempo mette al di là di questo confine.

Nelle prossime pagine, infatti, vedremo che le contaminazioni del cavaliere con l'animalità possono assumere varie forme e molteplici significati, fino a che il concetto stesso di confine uomo/animale perde di senso. Per questa ragione, per designare questa qualità del cavaliere mi sembra necessario guardare questo personaggio come un soggetto «non-unitario, pluristratificato, dinamico», sul cui corpo e nella cui storia si palesa non un confine, ma l'interazione, il continuum tra natura e cultura (Braidotti 2014: 8). Il contatto e lo scambio con l'animale nei testi, in particolare nei testi eroici, ci parla proprio di questa mobilità

nell'identità: il cavaliere che possiede aspetti teriomorfici è, potremmo dire, un “divenire-animale”, nel senso dato a questa parola da Deleuze e Guattari, cioè di un continuo processo, un movimento creativo di trasgressione dei codici e di deformazione delle forme.<sup>53</sup> Ed è proprio questa qualità ambigua e potenzialmente distruttiva, a cavallo di tutte le definizioni, a trasformare il semplice cavaliere in un eroe.

---

53 «Divenire animale significa appunto fare il movimento (...) arrivare a un continuum di intensità (...), in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti» (Deleuze - Guattari 1996: 23).

## Capitolo II

### ***Chevalier beste*: maschere, ibridi e metamorfosi**

La trasgressione dei limiti dell'umano e la contaminazione del cavaliere eroico con l'animale ha luogo prima di tutto nell'identità esteriore del personaggio. Il corpo del guerriero è la superficie fisica e simbolica attraverso la quale egli è "letto" dagli avversari e dai suoi pari, oltre che dal pubblico che recepisce il testo, ed è sulla pelle – o in una seconda pelle costruita *ad hoc* – che l'eroe esibisce il marchio della sua natura sovrumana. Questo marchio può essere incarnato nel corpo del personaggio: in questo caso, esso può essere innato o acquisito attraverso una prova o un incontro magico decisivo; può essere provvisorio, come quando è il risultato di una metamorfosi, o permanente, come nel caso degli ibridi e degli eroi con caratteristiche fisiche fuori dalla norma umana. Se non è incarnato, il marchio eroico è sovrapposto alla superficie corporea del guerriero: posticcio e removibile, esso può essere un involucro tangibile ma anche puramente simbolico; in ogni caso il cavaliere lo indossa come una seconda pelle, usandolo più o meno metaforicamente per modificare la propria identità, o gli viene attribuito, come rappresentazione esteriore della sua natura straordinaria.

Ai fini di questa tesi mi concentrerò sui soli marchi teriomorfici, perché, come ho visto nel capitolo precedente, essi rappresentano efficacemente l'ambiguità del personaggio del guerriero eroico, e lo caratterizzano come essere al confine tra interno ed esterno, tra sociale e selvatico, tra terreno e oltremondano e, in ultima analisi, al confine tra umano e non umano.<sup>1</sup> Inoltre, i casi in cui il guerriero utilizza o incorpora l'animale nella sua identità esteriore testimoniano la persistenza di lunga durata dell'immagine della belva come modello del

---

1 Lascerò fuori, cioè, le forme di alterità fisica che, pur eccedendo i naturali limiti del corpo umano, non sono teriomorfiche: è il caso, ad esempio, del gigantismo eroico (il motivo del cosiddetto *grant chevalier*), degli *hommes sauvages* o dei cavalieri-villani (come Rainouart nel ciclo di Guillaume, Hervis li vilain nel ciclo dei Lorenesi, Robastre nel ciclo di Monglane, e così via).

guerriero. L'assimilazione psicofisica del guerriero all'animale, infatti, è presente universalmente nelle culture umane ed è forse antica quanto l'umanità stessa. Come è stato discusso da Hans Kruuk, sin dal principio del loro sviluppo gli ominidi erano preda dei grandi carnivori, sia perché la taglia dei primi esseri umani era simile a quella delle prede abituali di questi animali, sia perché la ricerca di cibo dei cacciatori-raccoglitori si svolgeva negli stessi luoghi di caccia dei predatori, e li metteva in competizione con questi ultimi per le risorse alimentari (Kruuk 2002: 103-15). Questo ha fatto sì che il primo modello di violenza per gli esseri umani è stato l'animale, del quale erano essi stessi preda, e con il quale intrattenevano una relazione ambivalente: da una parte il predatore era temuto, dall'altra rappresentava un modello di aggressione efficace che poteva essere imitato. Per questo motivo nell'immaginario delle civiltà umane, nonostante le tecniche di aggressione si siano allontanate considerevolmente da quelle dei grandi carnivori, l'archetipo della violenza è rimasto legato in modo persistente all'animale (Ehrenreich 1998: 75-88). Già dal Paleolitico, dunque, sembra probabile che il cacciatore prima e il guerriero poi si immedesimassero nel predatore, psicologicamente e fisicamente, attraverso mascheramenti e riti di cambiamento dell'identità (ivi: 18; Lévêque 1991: 26-9). Assumendo l'identità animale, o anche solo adottando dei tratti che visivamente richiamassero il predatore, anche nella pratica della violenza contro altri esseri umani, il guerriero raggiungeva un intento duplice: quello, sì, di spaventare l'avversario scatenando in lui la paura istintiva e arcaica per il predatore, ma soprattutto quello di incrementare la propria efficacia guerriera reclamando per sé la forza, la ferocia e l'assistenza magica del predatore.

Quello del modello predatorio della violenza è sicuramente un aspetto importante del teriomorfismo guerriero ancora nella letteratura cavalleresca; tuttavia non credo che sia l'unica variabile da tenere in considerazione nel valutare il ruolo dell'animale nell'identità del cavaliere. L'animale sovrapposto visivamente al guerriero può segnalare, come mostrerò a breve, l'appartenenza a un clan-famiglia o ad una parte politica, può costituire un marchio etico; contemporaneamente può agire *a contrario*, dimostrando come l'identità umana e guerriera rientri nella norma sociale nonostante l'alterità apparente, e nonostante la bestialità della superficie. Si può fare sul travestimento zoomorfo dei personaggi umani lo stesso discorso che Bonafin fa, rielaborando uno spunto di Jean Batany, a proposito dell'animale travestito da uomo nella zoeopica: esso «segnala e dissimula col suo travestimento il fatto che esso vuole in realtà significare un aspetto o condizione dell'essere umano (l'apparenza è essenza)»,

costituendo uno «strumento di affermazione simultanea dell'identità e dell'alterità dell'uomo» (Bonafin 1998: 245; Batany 1989: 195).

Nel corso di questo capitolo mi occuperò, dunque, di analizzare le modalità e i fini espressivi del teriomorfismo localizzato sui confini fisici e simbolici del cavaliere, per come esso emerge nel repertorio di storie che compongono il personaggio del cavaliere nella letteratura eroica. Per farlo, mi occuperò di quattro tipologie di contaminazione animale nell'identità del cavaliere: le prime due sono soprattutto fisiche – la metamorfosi e l'ibrido – , le seconde – l'uso di maschere teriomorfe e l'uso di identità animali non materiali – sono soprattutto metaforiche, anche se possono essere rispecchiate da segnali tangibili sul corpo del guerriero; inoltre, di queste, la prima e la terza caratterizzano teriomorfismi provvisori o mobili, mentre la seconda e la quarta indicano quote animali stabili o permanenti nell'identità del personaggio. Cercherò così non solo di provare che l'acquisizione di un'identità animale da parte del cavaliere era ancora vitale nell'immaginario medievale, per quanto trasformata rispetto alle sue origini più antiche e integrata all'interno dell'ideologia cavalleresca; ma anche di trovare i nuovi significati che il teriomorfismo assumeva nel contesto dell'aristocrazia feudale, analizzando come i testi utilizzano il corpo animale del cavaliere o reagiscono ad esso.

## **1. La metamorfosi**

La trasformazione teriomorfica, mettendo in discussione l'integrità fisica e la permanenza visiva di quello che consideriamo “umano”, è l'altra faccia della questione dell'identità, il suo limite (Bynum 2001: 19): ammettere la trasformazione di un individuo in qualcosa di non umano, infatti, significa chiedersi fino a quando resiste la definizione di umano e dove finisce il soggetto. La metamorfosi, infatti, ha sempre affascinato e inquietato perché esprime il fantasma della moltiplicazione del sé: come osserva Boivin, «si "je" peut être un autre, c'est qu'il est fragile et menacé» (Boivin 1995: 150).

Proprio perché esplora una trasgressione dell'identità insieme spaventosa ed attraente, il tema della metamorfosi è presente in modo universale nel folklore, e rivive periodicamente un certo successo nella cultura colta di tutte le epoche. Nel Medioevo, il disagio rispetto alla questione della trasformazione è più forte: l'alternanza mostruosa, in un essere umano, di forma umana e forma animale, urtava la coscienza degli uomini del Medioevo (Harf-Lancner 1985: 208), e questo non solo perché nel Cristianesimo medievale la definizione di essere umano è legata alla sua integrità fisica, ma anche perché, essendo basato su un

rito di trasformazione divina – quella dell'eucarestia in corpo di Cristo –, il Cristianesimo non può ammettere delle metamorfosi che non siano direttamente volute da Dio. Per questi motivi, tutto ciò che ha a che vedere con una metamorfosi, nel Medioevo possiede dei connotati diabolici più o meno accentuati: a livello più basso i mestieri che vertono su una trasformazione, come l'alchimia o anche la semplice tintura dei tessuti, sono considerati contaminanti (Pastoureau 2005: 159-60); a maggior ragione, i casi di trasformazione fisica di uomini in animali e viceversa non possono che essere opera del demonio, il grande mistificatore (Brenot 1998: 1386).

Dal punto di vista teologico è Agostino il primo ad affrontare apertamente il tema della metamorfosi umana: nel libro XVIII del *De civitate Dei*, il vescovo di Ippona inserisce una discussione dei casi di metamorfosi uomo/animale riportati nelle fonti classiche greche e latine così come nelle fonti orali attendibili a lui contemporanee, significativamente introducendole come «tanta ludificazione daemonum», cioè fatti non solo demoniaci, ma anche e soprattutto falsi, illusori (Harf-Lancner 1985: 209). Agostino non mette in discussione che qualcuno possa effettivamente assistere a casi di trasformazione da uomo ad animale e viceversa, ma fornisce una laboriosa spiegazione di come questa trasformazione sia una sorta di illusione ottica: essa, infatti, non coinvolge il corpo vero o lo spirito, ma una sorta di terza entità, il *phantasticum*, cioè l'apparenza del mondo fisico nell'immaginazione umana. Negando che i demoni possano in alcun modo modificare la realtà fisica o spirituale della creazione divina, Agostino spiega che a essere alterato dall'azione demoniaca sarebbe il *phantasticum*, che «assume con straordinaria rapidità forme simili ai corpi, e così, in modo per me inesplicabile, giunge con figura corporea alla percezione degli altri uomini mentre i loro sensi sono assopiti o storditi» (Agostino 1992: XVIII, § 18, p. 830). Inoltre, egli anticipa qualunque obiezione aggiungendo che anche quando noi vediamo questa forma animale che interagisce con degli oggetti, ad esempio portando un peso, non sarebbe in realtà l'animale a farlo, dal momento che questo è solo un'immagine, ma sarebbe opera dei demoni stessi, che lo fanno per prendersi gioco dei sensi degli esseri umani (*ibidem*). Sulla scorta di Agostino, gli scrittori medievali successivi adottano la stessa soluzione, condannando nettamente la credenza nella metamorfosi animale nel folklore dell'epoca come superstizione.<sup>2</sup>

---

2 Già Sant'Ambrogio, nell'epistola sul fratello Satirus, liquida la trasformazione teriomorfa come una credenza senza senso (Sconduto 2008: 16), ma è Agostino che diventa la base per condannarla e allo stesso tempo spiegarla come allucinazione; questa interpretazione viene infatti riutilizzata ancora nel XII secolo da Tommaso d'Aquino. Per un dossier delle fonti

Ciononostante, nei testi letterari del XII secolo le storie di metamorfosi ritornano di moda e, se presumibilmente esse non avevano mai lasciato la coscienza folklorica dei racconti orali, rientrano nella coscienza letteraria. Questo ritorno può avere diverse cause: se lo si guarda dal punto di vista della dinamica tra cultura scritta e cultura orale, il successo dei racconti di trasformazione nel XII secolo è da considerare un aspetto di quella “reazione folklorica” che, secondo Jacques Le Goff, ha luogo già dall'XI secolo e che provoca l'ingresso del meraviglioso popolare nelle forme letterarie scritte, fino ad allora appannaggio unicamente della cultura clericale (Le Goff 1977a: 203). Tuttavia questa spiegazione, oltre a non tenere conto del fatto che la cultura clericale e quella laica erano meno opposte e più in continuità di quanto le fonti stesse vogliano ammettere,<sup>3</sup> non è sufficiente a spiegare il ruolo dei racconti di metamorfosi nel quadro della storia delle idee. Le ragioni del ritorno delle metamorfosi animali nella letteratura sono da cercare, infatti, anche nel processo di trasformazione della sensibilità medievale rispetto al confine tra uomo e animale, e in particolare come una conseguenza della riapertura della questione dell'identità umana e dei suoi limiti. Sull'interpretazione delle cause di questa riapertura concettuale ci sono pareri contrastanti: secondo la Salisbury nel XII secolo il divario tra uomo e animale sfuma perché l'importanza nella definizione di umano passa dall'apparenza fisica all'aspetto etico, privilegiando il comportamento e le azioni (Salisbury 1997: 18); al contrario, per la Bynum le storie di metamorfosi esplorano la questione dell'identità come reazione alla paura provocata nella cultura aristocratica dall'ingresso nel quadro feudale europeo di nuove identità sociali ed etniche, portate dal cambiamento socio-economico del XII secolo (Bynum 2001: 23-6). A prescindere da quale delle due sia la causa prevalente, il ritorno dell'interesse per la trasgressione dell'umano attraverso la trasformazione fisica va verso un superamento della spiegazione di Agostino: sia nelle storie popolari presenti nella letteratura mediolatina sia nella letteratura vernacolare, infatti, la metamorfosi non è illusoria, e anche se gli autori si rivelano riluttanti a mostrare la fisicità della trasformazione, la sua realtà fisica non è davvero negata.<sup>4</sup>

---

teologiche medievali che negano la possibilità della metamorfosi animale, in particolare quella mannara, cfr. Scoduto (2008: 15-25).

3 Per una trattazione più approfondita del rapporto tra scrittura e oralità e relativa bibliografia, cfr. *infra*, capitolo IV, sezione 1.1.1.

4 In proposito bisogna operare una precisazione: come ha ben evidenziato Martina Di Febo, infatti, è soprattutto in Gervasio di Tilbury e, in misura minore, Walter Map, entrambi operanti

Il personaggio del cavaliere eroico, già posto ai limiti dell'umano per la sua familiarità con l'Altro e il mostruoso, nelle narrazioni di metamorfosi si trova spesso protagonista di questa esplorazione del confine tra identità umana e identità non umana. Ciò è dovuto, oltre che alla sua funzione liminare, anche al ruolo del modello animale nella sua formazione: come mostrerò attraverso gli esempi che seguiranno, la trasformazione teriomorfica non è aliena all'identità cavalleresca, ma contribuisce a plasmarla, e illustra non solo le pratiche aggressive ma persino le qualità cortesi.

## **1.1 I mannari**

### **1.1.1 Licantropia come metafora del guerriero?**

Quella del mannaro è la trasformazione teriomorfica più frequente per i personaggi di guerrieri. La prima delle fonti antiche a trasmettere la storia di un lupo mannaro guerriero è il *Satyricon* di Petronio: qui, nell'aneddoto raccontato da Nicerote, un soldato, forte come un demonio («fortis tamquam Orcus») in alcune notti abbandona i vestiti umani e si tramuta in lupo (Petronio 1986: § 62, pp. 112-5). Nelle altre fonti antiche troviamo di preferenza mannari che non sono guerrieri, come il re Licaone delle *Metamorfosi* di Ovidio (Ovidio 1986: I, vv. 163-243), o come nel caso della popolazione in Arcadia che periodicamente sceglie degli individui del clan che si trasformino e vivano da lupi per nove anni (Plinio 1983: VIII, §§81-2, pp. 194-5). Nelle narrazioni medievali di licantropia, invece, il protagonista è quasi invariabilmente un cavaliere.<sup>5</sup> Oltre ai casi letterari di Bisclavret e Melion, che esaminerò tra poco, Gervasio di Tilbury riporta due storie di mannari, di cui una ha per protagonista Raimbaut de Pouget, un cavaliere appartenente alla piccola nobiltà feudale (Gervase of Tilbury 2002: III, § 120, pp. 812-5).<sup>6</sup>

---

alla corte Plantageneta alla fine del XII secolo, che la fisicità delle manifestazioni del maligno è affermata in modo apertamente contrario alla dottrina agostiniana (Di Febo 2012: 91-101).

- 5 Per questo la Paroli leggeva una consonanza tra la trasformazione licantropica descritta nel *Satyricon* e quella usuale nella tradizione scandinava, e ipotizzava un'influenza della cultura germanica su Petronio (Paroli 1986: 316-7).
- 6 Ai fini della mia analisi sono costretta a lasciare da parte molte storie di licantropi, medievali e non: per alcune testimonianze della credenza in epoca medievale, si veda Guillaume d'Auvergne, *De Universo* (II, 3.13) e Burcardo di Worms nel *Corrector sive Medicus* (XIX); per altre testimonianze medievali ma che eccedono i limiti cronologici e linguistici della mia ricerca, rimando al racconto latino di Artù e Gorgolgon, all'episodio del cavaliere Biclarel nel trecentesco *Renard le Contrefait*, e all'episodio di Sir Marrok nella *Morte Darthur* di Malory (§

Le ragioni di questa persistente associazione della licanthropia al guerriero potrebbero risiedere negli antichi tratti lupini che caratterizzavano il guerriero nelle culture indoeuropee. A giustificare questa interpretazione è prima di tutto la tradizione letteraria norrena: nella *Volsungasaga*, infatti, la trasformazione temporanea in lupo costituisce l'ultima fase dell'iniziazione guerriera di Sinfjötli, poiché è in forma lupina che il ragazzo dà prova del proprio valore, quando si batte da solo contro undici cacciatori, rifiutandosi di chiamare in aiuto il padre, anch'egli trasformato in lupo (*Saga dei Völsunghi*: § 8, pp. 70-1). Un altro elemento che ha permesso a diversi studiosi di vedere nelle letterature germaniche medievali la conferma di un'originaria licanthropia rituale del guerriero indoeuropeo, è l'esistenza, nella tradizione norrena, delle figure dei *berserkir* e degli *úlfheðnar* (Eliade 1959: 19-20). I nomi di questi guerrieri, che significano probabilmente rispettivamente “camicia d'orso” e “pelle di lupo” (Oitana 2006: 1-8; Guðmundsdóttir 2007: 280), hanno portato molti studiosi ad ipotizzare che tali figure fossero la più antica forma di guerrieri del *Männerbund* indoeuropeo, e che nelle credenze più antiche essi dovevano essere caratterizzati dalla capacità di trasformarsi in orsi e lupi. Di fatto, credo che non dovremmo sovrastimare la qualità ferina del *berserkr* e dell'*úlfheðhinn*, né associarli troppo frettolosamente al mannaro: nei testi norreni viene detto che il *berserkr* si fa prendere da una frenesia violenta, ma la sua è sempre una condizione psicologica, non una vera metamorfosi animale (Guðmundsdóttir 2007: 282).<sup>7</sup>

Nonostante ci siano molti elementi che fanno pensare ad un arcaico significato iniziatico della licanthropia, almeno quando essa coinvolge i guerrieri, ci sono altrettanti elementi che fanno intravedere ulteriori interpretazioni possibili: queste non si escludono a vicenda, ma restituiscono il quadro di un motivo leggendario complesso, all'interno del quale si sono stratificate credenze diverse, e al quale ogni sistema di pensiero ha potuto attribuire un significato specifico, accentuando un aspetto o prediligendo una versione della storia.

In alcune occasioni, sembra che la licanthropia non sia tanto una trasformazione iniziatica destinata alla formazione di qualunque guerriero, quanto piuttosto un

---

10). Per un dossier più completo delle storie di licanthropi, cfr. Milin (1993: 46-115), e Donà (2005 e 2006).

7 Cfr., ad esempio, le occorrenze dei *berserkir* nella *Egilssaga* e nella *Grettirsaga*: in entrambi i casi i guerrieri designati così sono particolarmente violenti e si caratterizzano per essere dei predoni (*Saga di Egill*: § 1, p. 3 e § 64, pp. 181-2; *Saga di Grettir*: § 19, pp. 199-200 e § 40, pp. 288-90). Per quanto nella *Grettirsaga* si dica che i *berserkir* del re Haraldr siano chiamati “Pelli-di-lupo” (*Saga di Grettir*: § 2, p. 119), nel loro aspetto non c'è teriomorfismo al di fuori da quello evocato dal loro nome.

rito appartenente ad una stirpe particolare: in questi casi, infatti, la licanthropia è innata o il lupo è iscritto nell'identità – genetica o simbolica – della stirpe o del clan del protagonista. Nella stessa *Volsungasaga*, infatti, il lupo costituisce l'animale caratterizzante i Volsunghi: oltre all'episodio mannaro di Sigmund e Sinfjötli, molti testi norreni si riferiscono all'intera stirpe volsunga come gli *Ylfingar*, “lupeschi” (Guðmundsdóttir 2007: 284-5), e ancora il figlio di Sigurdr viene chiamato “cucciolo di lupo” da Brunilde (*Saga dei Völsunghi*: § 32, pp. 262-3).<sup>8</sup> La trasformazione in lupo in questo caso, dunque, non costituisce solo un passaggio necessario alla formazione guerriera di Sinfjötli, ma un rito di conferma dell'appartenenza del giovane alla stirpe, oltre che un modo per il clan di affermare la propria vicinanza ad Odino, che ha un legame preferenziale, oltre che con i corvi, proprio con i lupi;<sup>9</sup> come spiega la Guðmundsdóttir, in questa luce i Volsunghi possono essere considerati come un «wolf clan», cioè un clan che agisce nel nome del lupo, con l'animale a fungere da totem (ivi: 285).

L'aspetto totemico della licanthropia, per cui il lupo è sia l'animale rappresentante del clan a livello simbolico e magico, sia un antenato che connota l'identità etnica del gruppo, consentendo ai suoi membri di (o condannandoli a) trasformarsi, sembrerebbe presente in quelle storie, antiche e medievali, in cui la capacità metamorfica è attribuita ad un ristretto gruppo etnico. È il caso dei licanthropi arcadici a cui fa riferimento Plinio, ma anche dei casi islandesi di metamorfosi animale innata, o al caso, simile alla storia pliniana, presente nella *Topographia Hibernica*. Gerald del Galles qui racconta di un prete che, durante un viaggio attraverso l'Irlanda del Nord, una notte viene avvicinato da un lupo che, con voce e maniere umane, gli chiede di dare il sacramento dell'eucarestia alla sua compagna morente. Quando il prete, tremante di paura, arriva all'albero nell'incavo del quale giace la lupa, il lupo rimuove la pelle della compagna dalla testa all'ombelico, rivelando l'aspetto di una vecchia: l'animale spiega, dunque, che il motivo della loro trasformazione è una legge del loro villaggio d'origine, che prevede che periodicamente vengano scelti un uomo e una donna per vivere in forma di lupo per sette anni (Gerald of Wales 1951: 53-5). Questa storia associa dunque la licanthropia all'appartenenza a un determinato gruppo umano; una

---

8 Inoltre, interrogato sulla sua identità dal morente drago Fafnir, Sigurdr risponde di chiamarsi “la bestia nobile”, «göfugt dýr» (*Saga dei Völsunghi*: § 18, pp. 154-5). Tuttavia l'interpretazione di questa espressione non è univoca: per quanto l'animale totemico degli Ylfingar sia il lupo, la nobiltà del lupo è quanto meno discutibile. Cfr., infatti, anche la nota di Marcello Meli al testo, che interpreta la perifrasi come allusiva del cervo (ivi: n. 155, p. 155).

9 Odino, infatti, nutre alla sua stessa tavola i lupi Geri e Freki, come nell'*Edda* di Snorri (I, 38) (Paroli 1986: 304).

credenza simile, sempre riguardante il nord Irlanda, è riportata dal norreno *Kunungs Skuggsjá*: la storia qui narrata è quella secondo cui San Patrizio, per vendicare un affronto subito in una regione resistente alla cristianizzazione, maledice gli uomini appartenenti alla famiglia colpevole dell'affronto a trasformarsi periodicamente in lupi (Carey 2002: 48-51).

In quest'ultima storia, tuttavia, è particolarmente evidente come l'aspetto che ho chiamato totemico (cioè il fatto che la trasformazione sia causata da un'identità lupina – simbolica e genetica – comune all'intero clan) sia secondario rispetto all'aspetto punitivo della trasformazione mannara. Questa caratteristica non è isolata, ma si ritrova anche in alcune di quelle storie in cui la licantropia è acquisita anziché innata; nel folklore, infatti, il mannaro diventa tale in genere per due motivi: per un incantesimo di cui è vittima, o come conseguenza della vita nella natura selvaggia. Lascero per ora da parte il primo caso, di cui mi occuperò nei prossimi paragrafi; nel secondo caso, la trasformazione in lupo viene a coincidere con l'allontanamento dalla comunità: nelle fonti antiche è utile citare il caso di Licaone, il quale, dopo essersi dimostrato un tiranno sanguinario e antropofago, è cacciato nella foresta, e qui, sconvolto dalla paura («territus») si trasforma in lupo (Ovidio 1986: I, vv. 232-9). Come nel caso di Licaone, l'allontanamento e la trasformazione possono essere dovute ad un comportamento criminale: anche nella *Repubblica* di Platone, infatti, la licantropia segue all'antropofagia (Milin 1993: 12-3). In questi casi, dunque, la natura di lupo, intesa come ferocia smodata e comportamento fuorilegge, è già presente nel personaggio prima della trasformazione; la vita nella foresta non è che l'occasione in cui l'animalità, non più costretta nei vincoli della società umana, trova il suo sfogo e rivela la reale identità del personaggio.

Nel Medioevo la colpa del mannaro è meno netta, e possiamo trovare casi in cui la trasformazione è sì scatenata dall'allontanamento dalla comunità, ma non rispecchia necessariamente un crimine. È quanto avviene a Raimbaut de Pouget, la cui storia è raccontata da Gervasio di Tilbury: il protagonista è un cavaliere che viene ingiustamente diseredato e costretto dalla condizione di povertà a vivere nel bosco; qui, a causa della vita selvatica, una notte è colto da un estremo turbamento psichico che lo fa trasformare in lupo («una nocte, nimio timore turbatus, cum mentis alienacione in lupum uersus», Gervase of Tilbury 2002: III, §120, p. 814). Nell'esempio di Raimbaut de Pouget, la metamorfosi è conseguente all'esperienza da esiliato, simile a quella dei cavalieri *chaitis* dell'epica francese, unita ad un'improvvisa crisi di follia; la licantropia, dunque, si iscrive all'interno di un'esperienza tipica del cavaliere eroico, ma non sembra essere connessa al comportamento cosciente di Raimbaut, né alla sua condotta da cavaliere.

Tuttavia, come ho illustrato nel capitolo precedente, una natura lupina poteva essere anche attribuita, nella cultura antico-germanica e in quella antico-irlandese, alla pratica del brigantaggio. Ma mentre nella cultura antico-germanica l'associazione tra lupo e brigante presente nella parola *warg* è più che altro metaforica, e comunque non coinvolge la definizione della violenza guerriera, nelle fonti irlandesi c'è una corrispondenza tra vita da brigante, eroismo guerriero e metamorfosi in lupo: un esempio di questa connessione è nel *Coir Anmann* (§ 215), dove del personaggio Laignech Fáelad il testo dice che «he was a man who used to go wolfing (*fri fáelad*), i.e. into wolf-shapes (*i conrechtaib*), i.e. into shapes of wolves (*a rechtaib na mac tíre*)», e che con i suoi figli usava uccidere il bestiame «after the fashion of wolves (*fo bés na mach tíre*)» (McCone 1986: 15-6). Qui, dunque, la metafora lupina e la metamorfosi mannara sfumano l'una nell'altra, entrambe finalizzate ad esprimere la natura violenta del personaggio a cui si riferiscono, e la sua aggressività fuori dalle leggi umane.

Questa rassegna di casi, molto diversi tra loro, di lupi mannari nel folklore europeo conduce a concludere che la licantropia funziona in molti testi come una metafora guerriera; questa metafora non è mai la stessa, ma di volta in volta si concentra su un elemento dell'identità del guerriero, dalla sua formazione alla sua appartenenza familiare, dal suo rapporto ambiguo con le leggi ai limiti imposti alla sua violenza. Interpretare il mannaro unicamente come il mostro contaminante della comunità, o soltanto come il modello arcaico del guerriero-belva, dunque, sarebbe riduttivo nei confronti della profondità e della polivalenza della metafora del mannaro. Le narrazioni di licantropia medievali, soprattutto quando hanno per protagonista un cavaliere, utilizzano questa metafora per riflettere sulla natura umana in relazione alla violenza e alla nobiltà, come aveva già intuito Dubost (Dubost 1991: 551-65), ma anche, più in generale, per riflettere sulla prassi e sull'ideologia che regolavano il comportamento del cavaliere nella società feudale.

### 1.1.2 Bisclavret e Melion

Nella letteratura oitanica, quanto detto finora sulla tradizione dei mannari si arricchisce di ulteriori sfumature, complicando il quadro interpretativo. Mi riferirò qui alle due storie di lupi mannari dei *lais*, *Bisclavret* e *Melion*; tratterò a parte il caso di Alphonse di *Guillaume de Palerne*. La somiglianza dei due *lais* nella trama e nel trattamento del mannaro mi permette di analizzarli in parallelo.

Il *lai de Bisclavret* di Marie de France (Marie de France 1966: 61-71), oltre ad essere il più famoso dei due, è anche quello che fornisce una breve definizione di lupo mannaro. Marie, infatti, apre il componimento con una spiegazione del

soggetto del suo *lai*: si tratterà della storia di Bisclavret, che in bretone è il corrispondente di *garulf* presso i Normanni:

Jadis le poeit hum oïr  
e sovent suleit avenir,  
hume plusur garval devindrent  
e es boscages meisun tindrent.  
Garvalf, ceo est beste salvage;  
tant cum il est en cele rage,  
humes devure, grant mal fait,  
es granz forez converse e vai. (*Bisclavret*: vv. 5-12)<sup>10</sup>

Questa introduzione è importante perché ci conferma l'esistenza di una tradizione folklorica, nota a Marie e al suo pubblico, e all'interno della quale si iscrive la storia di Bisclavret (nome proprio e insieme nome comune del mannaro bretone), secondo la quale la trasformazione mannara è innata al soggetto, ed è una natura condivisa da molti individui. Quando Bisclavret, spinto dalla moglie, rivela la propria natura, egli conferma che per ben tre giorni alla settimana si trasforma in *bisclavret*: si spoglia, si immerge nella foresta e vive di rapina, fino a quando riprende i vestiti umani (ivi: vv. 63-75).

Non si capisce se la licanthropia sia una dote innata anche per Melion (*Lais anonymes*: 289-318): nell'omonimo *lai*, infatti, non si accenna alla capacità metamorfica del cavaliere protagonista fino a metà della storia. Melion ha conquistato l'amore di una dama-fata, che ha incontrato durante una caccia a un grande cervo e che gli si è offerta come amante (*Melion*: vv. 77-86). È di nuovo durante una caccia al cervo, però, che la dama si rivela per la propria doppiezza: all'improvviso ella chiede al marito che uccida per lei un cervo, minacciando di non mangiare più altrimenti (ivi: vv. 146-50), al che Melion, disperato, decide di trasformarsi in lupo per dare la caccia all'animale, e rivela alla moglie che il suo potere metamorfico è contenuto in un anello magico, dotato di una pietra bianca e una rossa:

oïr en poés grant merveille:  
de la blanche me toucerés  
e sor mon chief le meterés,  
qant jo serai despoilliés nus,  
leus devenrai, grans e corsus.

---

10 "Una volta si sentiva raccontare, e soleva avvenire di frequente, che molti uomini divenissero mannari e vivessero nelle foreste. Il lupo mannaro è una bestia selvaggia; fintanto che è posseduto da quella rabbia, divora gli uomini, fa gran danno, abita e percorre le foreste profonde."

Por vostre amor le cerf prendrai  
e del lart vos apporterai.  
Por Deu vos pri, ci m'atendés  
e ma despoille me gardés.  
Je vos lais ma vie e ma mort;  
il n'i auroit nul reconfort  
se de l'autre touciés n'estoie;  
jamais nul jor hom ne seroie. (*Melion*: vv. 153-72)<sup>11</sup>

Il motivo dell'anello fa differire questa storia dal modello del lupo mannaro del folklore: in questo caso, infatti, non solo la causa della trasformazione è esteriorizzata in un oggetto magico, ma il protagonista sembra perfettamente in grado di decidere quando trasformarsi in animale, anche se non può ritrasformarsi autonomamente in uomo. Per quanto riguarda *Bisclavret*, la regolarità delle trasformazioni suggerisce che il protagonista vi sia costretto dalla sua natura; tuttavia niente nel testo fa pensare che ciò costituisca una condanna per il cavaliere. Quella che per il protagonista costituisce una disgrazia è l'essere intrappolato permanentemente nella forma animale; invece, l'alternanza tra uomo e belva data dalla licantropia non gli pesa, e apparentemente non gli impedisce di essere un «beaus chevaliers e bons», lodato a meraviglia, e che «de sun seinur esteit privez/e de tuz ses veisins amez» (*Bisclavret*: vv. 15-20).<sup>12</sup>

La svolta nella storia è data dal fatto che in entrambi i *lais* il cavaliere è tradito: in *Bisclavret* la moglie, fatta fedifraga dalla paura che gli incute il marito mannaro, comanda all'amante di rubare i vestiti del protagonista, così che questi non possa tornare in forma umana (*Bisclavret*: vv. 97-134). In *Melion*, appena il cavaliere si spoglia e si fa trasformare, la dama (forse anch'essa colta da paura, ma il testo tace a riguardo) coglie l'occasione per fuggire e tornare nella sua terra, in Irlanda (*Melion*: vv. 189-202).<sup>13</sup> A questo punto il cavaliere, disperato, sembra

---

11 "Potrete udirne una meraviglia: se, quando sarò nudo, mi toccherete con la [pietra] bianca sulla testa, diventerò lupo, grande e massiccio. Per amor vostro prenderò il cervo e ve ne porterò la carne. Per Dio vi prego, attendetemi qui e fate da guardia ai miei vestiti. Vi affido la mia vita e la mia morte; non potrei trovare conforto se non venissi toccato con l'altra [pietra]; non tornerei mai più uomo."

12 Anche l'identità cristiana di Bisclavret-uomo sembra garantita: significativamente, infatti, prima di trasformarsi in animale il personaggio lascia i vestiti presso una cappella, sotto la protezione divina (*Bisclavret*: vv. 89-96).

13 Il ruolo delle donne come agenti della trasformazione è una costante di molte storie di lupi mannari: nel caso di Bisclavret e Melion esso si limita al tradimento, con le rispettive mogli che usano il segreto affidato loro dal marito per farlo fuori, condannandolo allo stato perenne di lupo; inoltre, nei casi folklorici e letterari in cui la licantropia sia dovuta ad un incantesimo,

condannato a non poter più recuperare la forma umana: è qui che i testi ci danno l'occasione di guardare meglio la psicologia e il comportamento dell'uomo trasformato in lupo, ed in particolare il suo rapporto con la violenza.

Un aspetto fondamentale delle storie di mannari, che emergeva già nell'introduzione del *lai* di Marie de France, era l'aggressività selvaggia. A questa stessa violenza si riferisce Gervasio nei suoi due esempi di mannari: essi, infatti, non prendono solo la forma di un lupo, ma anche la voracità («lupi formam et ingluuiem induit» (Gervase of Tilbury 2002: III, § 120, p. 814), e nel caso di Raimbaut l'autore specifica anche che questi, in forma di lupo, divorava i bambini e mordeva gli uomini adulti (*ibidem*). Bisclavret, tuttavia, non viene mai rappresentato come un aggressore di esseri umani; anzi, durante la sua permanenza di un anno nella foresta in forma di lupo, per quanto sappiamo che egli debba vivere «de preie e de ravine» (*Bisclavret*: v. 66), non crea disturbo agli abitanti dell'area, e non viene mai rappresentato impegnato a uccidere o a cacciare, pratiche tipiche dell'aggressività bestiale dei mannari. Nonostante quanto Marie dice nell'introduzione, dunque, Bisclavret non abbandona mai davvero la propria essenza umana.

Il personaggio del folklore che conosciamo da Petronio e da Gervasio, qui sembrerebbe snaturato: non solo la metamorfosi non cambia l'identità umana del protagonista, ma veniamo addirittura messi di fronte ad un mannaro buono, vittima innocente della crudeltà di un essere umano. Qui infatti Marie de France sembra utilizzare il motivo tradizionale svuotandolo dal significato originario, e trasformarlo in una favola angosciante sul desiderio e sull'amore (Boivin 1995: 164) e, più in generale, nell'apologia dell'essenza contro l'apparenza (Bynum 2001: 179; Guynn 2013: 181). Tuttavia questo non è sufficiente a spiegare il significato di questo mannaro apparentemente buono; perciò ritengo utile ritornare a Melion, del quale conosciamo più nel dettaglio il comportamento nel

---

questo è sempre formulato da una donna ferica, spesso la moglie del protagonista. Le somiglianze tra queste storie ha suggerito a Laurence Harf-Lancner che anche all'origine di Bisclavret e Melion potesse esserci un racconto-tipo orientale, l'Aarne 449 (Uther 2004: I, 264-5), chiamato “il cane dello zar”, nel quale la trasformazione teriomorfa è causata dalla moglie-strega del protagonista (Harf-Lancner 1985: 217-24). Tuttavia, nonostante le somiglianze, non si possono ignorare le differenze tra i due tipi: nei *lais* la moglie è una donna normale mentre nelle fiabe ella ha forti tratti inferici; l'uomo, al contrario, che nelle fiabe è un individuo normale, nei *lais* è un cavaliere che possiede indipendentemente dalla moglie il potere metamorfico e, presumibilmente, non lo perde alla fine dei racconti (Donà 2005: 121). Soprattutto, a rendere inadeguata questa lettura è il fatto che nei racconti medievali le categorie di buono e cattivo sfumano e perdono consistenza (*ibidem*), e che il principio di lealtà, che governa l'etica di questi racconti (Sconduto 2008: 53), giustifica il rovesciamento dei ruoli di vittima e carnefice alla fine della storia.

suo anno in forma di lupo. Durante questo periodo, infatti, egli semina il terrore nella foresta, uccidendo animali da stalla in grande quantità, e con un branco di lupi attacca anche molti esseri umani, tanto da attirare l'attenzione del re d'Irlanda, che indice una caccia per sterminarli (*Melion*: vv. 253-80). Anche in questo caso, però, il protagonista conserva un'essenza umana: come viene detto sin dal principio della sua avventura, «neporqant se leus estoit,/ sens e memoire d'ome avoit» (*Melion*: vv. 217-8); infatti, tutte le sue azioni nello stato mannaro sono perfettamente coerenti con il sistema di comportamento cavalleresco. Il primo atto di Melion dopo essere diventato lupo, nonché il motivo per cui ha accettato di trasformarsi, è un'azione propriamente animale, ma allo stesso tempo un costume tipicamente cavalleresco, cioè dare la caccia a un cervo (ivi: vv. 183-8); tuttavia, appena si rende conto di essere stato tradito da sua moglie, comincia una guerra personale contro l'Irlanda, dove la donna si è rifugiata. In questa guerra l'aggressività ferina del lupo è sempre accompagnata da tattiche e capacità di *problem solving* umane: Melion prende una nave per arrivare sull'isola (ivi: vv. 219-40); qui procede a sbranare il bestiame che incontra, ma concepisce queste predazioni come atti di guerra («iluec sa guerre comencha», ivi: v. 256); riunisce un piccolo branco di lupi attorno a sé, ma per conquistarli alla sua causa utilizza lusinghe e adulazioni («tant les blandi e losenga/ que avoec lui les a menés», ivi: vv. 270-1).

Nei *lais*, dunque, la permanenza dell'umanità nonostante il cambiamento di pelle, non mi sembra solamente finalizzata ad una lettura ottimistica dell'uomo e dell'immutabilità della sua identità essenziale. *Bisclavret* e *Melion* sono narrazioni incentrate sulla violenza in rapporto all'identità cavalleresca, e in quanto tali portano un messaggio contraddittorio. Da una parte raccontano di un guerriero che, a causa della ripetuta violazione delle norme della vita civile (abbandono dei vestiti, aggressività brutale, a volte antropofagia), rischia l'allontanamento perenne dalla società umana, ma che attraverso un processo di auto-addomesticazione e di rifiuto della parte bestiale, viene reinserito nella comunità (Suard 1980). Allo stesso tempo, la persistenza dell'umanità del lupo mannaro serve a far emergere la quota di animalità connaturata nell'identità cavalleresca: non solo l'animale è un partner del cavaliere nei riti d'identità come la caccia (Crane 2013: 59), ma è il modello stesso della violenza cavalleresca che non è sostanzialmente lontano da quello del predatore. Infatti, il percorso di trasformazione in lupo e ri-trasformazione in uomo non causa un cambiamento dell'identità del cavaliere; anzi, la fase animale sembra servire a legittimare la sua aggressività tutta umana e feudale.

Questo aspetto emerge ancora più chiaramente nella seconda parte della storia, quella che ha inizio con l'ingresso del mannaro alla corte del re. Con il re, il lupo abbandona il comportamento predatorio che ha tenuto fino a quel momento e stabilisce un rapporto di sudditanza. Questo rovesciamento è particolarmente palese in *Bisclavret*, dove l'incontro con il sovrano avviene durante la caccia: da predatore, il lupo è diventato preda, rincorso dai cani e dai cacciatori del re; è qui che, anziché reagire come una bestia braccata, compie un atto tipicamente umano e evocativo della gestualità vassallatica, cioè chiede pietà e bacia i piedi del suo signore (*Bisclavret*: vv. 135-48). Il re è turbato, e capisce che c'è dell'uomo nel lupo:

“seignurs, fet il, “avant venez,  
ceste merveillè esgardez,  
cum ceste beste s'humilie!

Ele ad sen d'hume, merci crie.” (*Bisclavret*: vv. 151-4)<sup>14</sup>

Una scena simile si ha in *Melion*: qui è il protagonista per primo ad adocchiare re Artù che è appena sbarcato in Irlanda con il suo seguito di cavalieri blasonati, e, a rischio di morire, irrompe nelle stanze del re, lasciandosi cadere ai suoi piedi (*Melion*: vv. 337-408): Artù se ne meraviglia e pensa che il lupo sia addomesticato («or, sachiés bien qu'il est privés», ivi: v. 411). Melion dà allora un'ulteriore dimostrazione della sua umanità, cioè mangia della carne dalla mano di Artù e beve vino, cosa che spinge Gauvain e gli altri cavalieri a osservare che si tratta di un lupo cortese e snaturato (ivi: vv. 427-38). Sia *Bisclavret* sia *Melion*, dunque, si avviano verso il riconoscimento della loro natura umana attraverso un periodo da animali domestici: entrambi seguono il re ovunque (*Melion* addirittura dorme nel suo stesso letto) e suscitano l'affetto del sovrano (*Bisclavret*: vv. 165-84; *Melion*: vv. 439-60).

Ma la fase più interessante del riconoscimento è l'ultima, quella in cui il mannaro incontra i traditori. *Bisclavret*, infatti, salta addosso e artiglia il nuovo marito della moglie, e successivamente aggredisce e sfigura la donna, strappandole il naso dal viso (*Bisclavret*: vv. 191-235). In entrambe le occasioni gli astanti e il narratore spiegano la violenza della belva in termini umani:

ceo dient tuit par la meisun  
k'il nel fet mie senz reisun,  
mesfait li ad, coment que seit,

---

14 “‘Signori’, disse, ‘venite qui, guardate questa meraviglia, come questo animale fa gesti di sottomissione! Ha senno d'uomo, chiede pietà.’”

kar volentiers se vengereit (*Bisclavret*: vv. 207-10)<sup>15</sup>

e anche Marie parla dell'attacco alla moglie come di una vendetta (ivi: vv. 234-6). Melion reagisce in modo simile, e quando aggredisce e atterra lo scudiero che ha riportato in Irlanda sua moglie (*Melion*: vv. 486-96), un cavaliere di Artù commenta che la ragione dell'aggressione può essere solo l'odio personale (ivi: vv. 503-5). Solo a questo punto l'intrigo si scioglie: interrogati, la moglie di Bisclavret e lo scudiero irlandese confessano i loro crimini, rispettivamente i vestiti e l'anello magico vengono recuperati, e i mannari possono così ritrasformarsi in esseri umani (*Bisclavret*: vv. 255-304; *Melion*: vv. 507-54). Il ritorno all'umanità passa per una vendetta cavalleresco-feudale, che però nella modalità ricorda l'aggressione lupesca, se non, come nel caso della moglie di Bisclavret a cui il lupo stacca il naso con un morso, l'antropofagia. Guynn giudica paradossale questa scena del protagonista, proprio perché la manifestazione più lampante dell'onore cavalleresco di Bisclavret è anche l'espressione più terrificante del suo potere bestiale (Guynn 2013: 164); ma questo paradosso non è accidentale. Nelle azioni di Bisclavret la vendetta umana e l'animalità sono separati da una sottile linea interpretativa, che ruota attorno al concetto di violenza legittima (Campbell 2013: 100): dal momento che la violenza di Bisclavret, come anche quella di Melion, è riconosciuta come legittima, essa cessa di essere animalesca e diventa anzi rivelatrice dell'identità umana dei protagonisti. Il fatto che proprio il momento che dovrebbe costituire il trionfo del cavaliere sull'animalità, quello della ri-trasformazione in uomo, passi attraverso una pratica allo stesso tempo umana e ferina, dimostra tutta l'ambiguità del modello etico cavalleresco.

Bisclavret e Melion traggono la loro forza evocativa proprio dall'essere dei mannari anomali: in quanto «*monstres ordinaires*», essi non servono tanto ad esorcizzare il terrore perturbante della metamorfosi, quanto a indagare la duplicità umana (Dubost 1991: 567). Per questa ragione in queste storie non esiste una soluzione all'alternanza tra uomo e animale: il mannaro dei *lais* è un mannaro felice nella propria instabilità ontologica. Se forse è eccessivo definire Bisclavret indifferente al ritorno all'umanità (Cohen 2012a: 354), la permanenza in forma di lupo nella corte del re insegna a Bisclavret e al pubblico l'equivalenza di due forme di comportamento che sembravano escludersi a vicenda, quella ferina e quella umana.

---

15 "Nella reggia dicono tutti che l'azione del lupo non è senza ragione, e che il cavaliere deve avergli fatto un torto, del quale si vuole vendicare."

### 1.1.3 Alphonse, il mannaro cortese

Nel romanzo dell'inizio del XIII secolo *Guillaume de Palerne* troviamo un altro mannaro anomalo: Alphonse. Questi fa la sua comparsa all'inizio del romanzo, impegnato nella classica attività dei lupi nell'immaginario medievale, cioè attaccare bambini per divorarli: la belva irrompe nel giardino della corte di Palermo e rapisce il piccolo principe Guillaume (*Guillaume de Palerne*: vv. 85-92). Tuttavia, il racconto gioca sullo stereotipo del folklore per smentirlo; infatti, nonostante tutti alla corte di Palermo già piangano il bambino, il lupo in realtà si prende cura del piccolo:

L'enfant de quanques fu mestiers  
li a porquis la beste franche:  
onques de rien n'ot mesestance.  
En terre a une fosse faite  
et dedens herbe mise et traite  
et la feuchiere et la lihue  
que par dedens a expandue.  
La nuit le couche joste soi  
li leus garous le fil le roi,  
l'acole de ses .IIII. piés,  
si est de lui aprivoisiés  
li fix le roi que tot li plaist  
ce que la beste de lui fait. (*Guillaume de Palerne*: vv. 174-86)<sup>16</sup>

Siamo perciò di fronte ad un mannaro buono, nobile (*franche*) e soprattutto umano. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che la trasformazione di Alphonse non è endogena, ma causata da un incantesimo compiuto da un'avida matrigna, nell'intento di allontanare il futuro principe dalla corte e sottrargli il trono (ivi: vv. 274-340). Il modello di licanthropia a cui si riferisce questa storia è diverso da quello dei *lais* e più vicino alle storie di trasformazione bretoni e gallesi, nelle quali le metamorfosi hanno una causa esterna al soggetto.<sup>17</sup> Forse anche a causa

---

16 "Di qualunque cosa avesse bisogno il bambino, la nobile belva glielo procurava: non ebbe mai nessuna difficoltà. Ha scavato una buca nel terreno e vi ha sistemato dell'erba, della felce e dei giunchi, li ha distribuiti all'interno: di notte il lupo mannaro adagia accanto a sé il figlio del re, lo tiene stretto con le sue zampe, tanto che il figlio del re gli si è affezionato, perché gli piace quello che l'animale fa per lui."

17 Sull'influenza di questo modello nella tradizione licanthropica irlandese e islandese, cfr. Carey (2002: 42) e Guðmundsdóttir (2007: 279). Su questo tipo di trasformazioni, vedi ad esempio la storia narrata nel *mabinogi* di Math: qui il re Math è ingannato da due dei suoi uomini, uno dei quali toglie la verginità alla fanciulla che ha il compito di tenere sul suo grembo i piedi del re; per punizione, Math li colpisce con un incantesimo, che li trasforma uno in cerva e l'altro in

di questa differenza, il mannaro in questione è ancora più umano rispetto a Bisclavret e Melion, come si deduce dal suo rapporto d'affetto con Guillaume; inoltre, sembra addirittura più civile di Guillaume, tanto che durante l'esilio di questi e della sua innamorata Melior nella foresta, è il lupo che si preoccupa di procurare loro del cibo umano (ivi: vv. 3252-4260), facendo così a Guillaume «grant cortoisie» (ivi: v. 3353).<sup>18</sup>

Anche in questo caso, come nei *lais*, il licantropo è al centro di una riflessione sulla natura umana e sulla nobiltà, e sulla capacità di riconoscerle dalle azioni anziché dall'aspetto esteriore: in questo romanzo pieno di travestimenti – come mostrerò tra poco –, paradossalmente solo al metamorfo è riservata la capacità di leggere l'identità al di sotto della superficie corporea: quando Guillaume e Melior, per fuggire dalla corte greca, si travestono da orsi indossandone le pellicce, tutti gli umani sono ingannati dall'aspetto dei due giovani tranne Alphonse, che infatti viene in loro soccorso (ivi: vv. 3245-55); inoltre, questa capacità di penetrazione psicologica si era rivelata già all'inizio della storia, quando il mannaro era stato l'unico personaggio a intuire le intenzioni omicide dello zio di Guillaume, e aveva rapito il piccolo proprio per salvarlo dalle trame del parente (ivi: vv. 333-40).

Tuttavia, anche qui il lupo mannaro, per quanto *franche* e addomesticato possa sembrare, ha degli scatti di violenza: egli cerca di aggredire la matrigna che l'ha trasformato: «vers sa marastre mut tel guerre/ seure li cort geule estendue» (ivi: vv. 314-5); la scelta della parola *guerre*, certo favorita dalla rima con il verso precedente, contribuisce a creare un ponte tra aggressività lupesca e violenza cavalleresca. Infatti, oltre alla scena della vendetta, in *Guillaume de Palerne* abbiamo anche un altro significativo esempio della sovrapposizione etica tra mannaro e cavaliere: per procurare del cibo a Guillaume e Melior, infatti, Alphonse aggredisce un contadino che porta a casa della carne cotta e del pane bianco; il povero *vilain* pensa che sia giunta la sua ora, ma Alphonse si accontenta di rapinarlo delle cibarie e fuggire:

Li vilains vint et li leus saut;  
cil voit la beste et crie en haut:

---

cervo, dopo un anno rispettivamente in maiale e scrofa, e dopo ancora un anno in lupa e lupo, prima che sia loro concesso di tornare alla forma umana (*Mabinogion*: 60-3). Come spesso nelle storie celtiche, i due personaggi subiscono una trasformazione degradante, che serve da punizione, ed è attuata attraverso un incantesimo.

18 Sul mannaro come strumento di civilizzazione dell'eroe, vedi capitolo IV, sezione 2.2.4.

“Aidiés, biau peres glorious!  
 Hui me deffent, que cis garous<sup>19</sup>  
 de moi ocire n'ait poissance.”  
 Et li garous vers lui s'avance  
 as dens l'aert et saut d'encoste  
 tres bien le tient par le hargote;  
 tot estendu le vilain rue,  
 la viande li a tolue  
 que il portoit a sa maisnie. (*Guillaume de Palerne*: vv. 3261-71)<sup>20</sup>

Una scena simile si ripete poco dopo, quando il lupo mannaro aggredisce un chierico che porta del vino a un prete, risparmiandogli la vita ma rubandogli il barilotto (ivi: vv. 3331-51).

L'interesse di questi episodi, oltre che nella loro comicità, mi pare risieda nella loro ambiguità: da un lato, la reazione del contadino e del chierico è adeguata alla paura che la popolazione inerme doveva avere dei lupi che vivevano ai margini delle aree abitate, dall'Alto Medioevo fino ancora al XV secolo,<sup>21</sup> e del resto quadra con quella vita “di caccia e di rapina” che, nelle parole di Bisclavret, il mannaro conduce nei boschi. Dall'altro lato, il fatto che il lupo risparmi loro la vita è il segnale che qui Alphonse non stia rispondendo ad un istinto animale, che lo porterebbe probabilmente a fare strage dei due uomini, ma stia agendo secondo un comportamento umano. Infatti, queste aggressioni sono perpetrate

---

19 È apparentemente bizzarro che il contadino riconosca in Alphonse un *garou*. C'è però da osservare che, come scrive Marie de France (in contraddizione con Gervasio di Tilbury), «garvalf, ceo est beste salvage» (*Bisclavret*: v. 9): dunque *garou*, in lingua d'oïl, designa sicuramente l'esito della trasformazione, la forma animale; a questa somiglianza visiva tra *leu* e *garou* potrebbe attribuirsi l'uso in questo passo di *garou* per indicare una creatura di aspetto lupino. Tuttavia, questa sinonimia emerge solo nel *Guillaume de Palerne*: per questo, credo che l'uso indifferenziato di *leu* e *garou* per indicare Alphonse rientri nella generale indifferenza di questo testo specifico nei confronti della distinzione uomo/animale; un fenomeno simile si rileva anche per la parola *beste*, come spiegherò tra poco.

20 “Il contadino passò e il lupo saltò fuori: quello vede la bestia e grida a gran voce 'Aiuto, Dio glorioso! Difendimi da questo mannaro, che non abbia il potere di uccidermi!' Il mannaro avanza verso di lui, lo afferra con i denti, lo assale di fianco, lo tiene saldamente per un lembo delle vesti: buttò a terra il contadino, gli ha tolto il pezzo di carne che quello portava alla sua famiglia.”

21 Sul lupo e i predatori nella vita quotidiana medievale, cfr. *infra*, capitolo IV, sezione 1.2.1. La paura del lupo come predatore delle foreste ha una forza tale da sopravvivere anche nell'età moderna, come dimostra il famoso caso della *Bête qui mange le monde*, un leggendario lupo gigantesco che nel 1764 terrorizzò gli abitanti dello Gévaudan al punto da richiedere l'intervento dell'esercito (Delort 1987: 287-9).

non a caso nei confronti di rappresentanti di classi sociali che tipicamente erano l'obiettivo della predazione umana da parte dei guerrieri. Almeno per tutto il X e XI secolo, i cavalieri compivano razzie quasi sistematiche sui membri più deboli della società feudale (Flori 1983: 133); inoltre, come ho illustrato nel capitolo precedente, ancora nelle *chansons de geste* i cavalieri occasionalmente impiegavano il brigantaggio come tattica di guerra contro i signori rivali. Questo episodio, dunque, sembra confermare che le tattiche del terrore e lo sfruttamento delle classi inferiori sopravvivevano nel passaggio da mondo umano a mondo animale, e che quello alla violenza fosse considerato un istinto tanto cavalleresco quanto animale (Schiff 2009: 425). Ma, a differenza di quanto avviene per *Bisclavret* e *Melion*, la rappresentazione di questa violenza nel romanzo non è problematizzata: Alphonse è insistentemente rappresentato come cortese e nobile in ogni suo comportamento, e il testo non sembra avere dubbi sulla legittimità delle sue azioni.

Alphonse-uomo e Alphonse-lupo si comportano in modo identico; nonostante il testo dica che l'incantesimo abbia trasformato «son estre et sa samblance» (*Guillaume de Palerne*: v. 305), in realtà ha ragione la matrigna a rilevare, alla fine della storia, che il suo aspetto di lupo è praticamente solo un rivestimento esterno, una pelle che copre qualcos'altro:

ci sui por toi garir venue  
et toi geter de ceste mue  
qui tant longement t'a covert. (ivi: vv. 7687-9)<sup>22</sup>

Ma scoprire cosa c'è al di sotto di questa superficie potrebbe stupirci. Alla fine della storia, la matrigna di Alphonse è chiamata a sciogliere l'incantesimo; questa, ammettendo i suoi misfatti, riconosce perfettamente Alphonse e annuncia:

mais or verrons tot en apert,  
ançois que je fenisse m'uevre,  
quel beste ceste piax acuevre. (ivi: vv. 7690-2)<sup>23</sup>

Anche sotto la pelle di lupo, Alphonse è dunque sempre una *beste*; questa parola non ha, in questo contesto, alcuna valenza denigratoria, ma è usata dal testo come termine neutro, indifferente, mentre è l'aggettivazione cortese, che ha

---

22 "Sono venuta per guarirti, e tirarti fuori da questa nuova pelle (lett. muta) che tanto a lungo ti ha coperto."

23 "Ma ora vedremo tutti e apertamente, prima ancora che io finisca il mio incantesimo, quale animale è ricoperto da questa pelle."

contraddistinto per tutto il romanzo il comportamento di Alphonse, a segnalarlo come appartenente alla classe aristocratica.<sup>24</sup>

Come ha notato Milin, i mannari positivi della letteratura medievale ricordano il modello folklorico del mannaro buono: nella tradizione lituana, ad esempio, il mannaro non è un mostro divorante, ma un “cane di Dio”, simile al *benandante* friulano, e in forma lupina compie un servizio per la comunità a cui appartiene combattendo le streghe (Milin 1993: 96). In effetti, a rendere positivi Bisclavret, Melion e Alphonse, non è soltanto il loro essere vittime di un'ingiustizia, né soltanto il fatto che, nonostante la forma animale, mantengano sempre un discernimento umano; essi sono prima di tutto dei cavalieri, e la loro storia è un itinerario eroico-guerriero di lotta contro un'entità malvagia che attenta alla lealtà, regola base dell'etica feudale. Inoltre, è proprio grazie alla loro animalità che questi personaggi incarnano un modello eroico: attraversando con disinvoltura la divisione uomo/animale, essi possono fondere violenza e cortesia in modo da esibire al meglio le loro qualità cavalleresche.

## **1.2 Il metamorfo magico**

Nonostante la licanthropia sia il caso più appariscente di metamorfosi nella letteratura d'oïl, ci sono anche altri casi di trasformazioni animali che coinvolgono dei cavalieri. In questi esempi i cavalieri protagonisti non sono vittime del fato, ma la loro capacità metamorfica è parte della loro natura magica e oltremondana; nonostante sembrerebbero allontanarsi dagli esempi che ho riportato finora, questi casi sono interessanti perché, per una volta, il teriomorfismo non serve a naturalizzare l'atteggiamento predatorio e l'aggressività del personaggio. Ciononostante, anche qui la capacità metamorfica interviene nella costruzione dell'identità cavalleresca, mettendone in risalto aspetti diversi.

### **1.2.1 Yonec, o il cavaliere cortese**

Sono ancora i *lais* a fornire materiale di storie di metamorfosi. Come in *Melion* e *Bisclavret*, anche qui i protagonisti sono dotati di una qualità metamorfica innata, ma si tratta di cavalieri dalla evidente natura oltremondana. Inoltre in

---

<sup>24</sup> Su questo punto cfr. anche McCracken (2012: 374), la quale però – a mio parere in modo non del tutto giustificato – interpreta questa definizione e quella simile che Alphonse pronuncia riguardo a sé stesso (*Guillaume de Palerne*: v. 4054), come una dimostrazione della continuità tra animalità e sovranità.

questi casi la trasformazione non coinvolge soltanto il corpo di carne e ossa del cavaliere, ma l'intero insieme naturale e artificiale di corpo, vestiti e armatura: se in *Bisclavret* e *Melion* la ri-trasformazione in essere umano è un processo vergognoso, che deve essere compiuto lontano da sguardi indiscreti (*Bisclavret*: vv. 283-92, *Melion*: vv. 537-42), in *Yonec* e *Tyolet*, invece, a essere mostrata è sempre la metamorfosi da animale a umano, ed essa non comporta vergogna. Per entrambi questi motivi, in questi casi l'oscillazione tra forma animale e forma umana non è vista in nessun modo come traumatica.

In *Yonec* (Marie de France 1966: 102-19) il cavaliere metamorfo è senza dubbio una creatura oltremontana, ma che ha valori e comportamenti tipicamente cortesi. Egli sembra infatti plasmato direttamente dai desideri della dama protagonista, una *malmariée* alla quale il marito geloso non permette di uscire dalla sua stanza: è in uno stato d'animo di sogno ad occhi aperti che la dama ricorda le storie di donne sposate che trovano degli amanti belli e cortesi ma invisibili agli altri, «si que blasmees n'en esteient» (*Yonec*: vv. 95-100), ed esprime la preghiera a Dio che una tale avventura capiti anche a lei. Immediatamente viene esaudita, e dalla finestra entra nella stanza un grande astore di cinque o sei mute, che si trasforma in cavaliere:

Quant ele ot fait sa pleinte issi,  
 l'umbre d'un grant oisel choisi  
 parmi une estreite fenestre;  
 ele ne set que ceo puet estre.  
 En la chambre volant entra;  
 giez ot es piez, ostur sembla,  
 de cinc mues fu u de sis.  
 Il s'est devant la dame asis.  
 Quant il i ot un poi esté  
 e ele l'ot bien esgardé  
 chevaliers bels e genz devint. (*Yonec*: vv. 105-15)<sup>25</sup>

La prima reazione della dama, come per tutte le donne dei *lais* davanti alle trasformazioni, è di paura (ivi: vv. 120-2); qui però il cavaliere provvede a rassicurarla con le parole giuste: «Dame, fet il, n'eiez poür,/ gentil oisel ad en ostur» (ivi: vv. 121-2). Il simbolismo cortese dell'astore, a differenza di quanto

---

25 "Aveva appena finito di lamentarsi, quando vide l'ombra di un grande uccello attraverso una finestra stretta. Ella non sa cosa può essere; quello entra volando nella stanza. Ha dei falchetti ai piedi, sembra un astore; poteva essere di cinque o sei mute; si è posato di fronte alla dama. Dopo esser rimasto lì a lungo, e dopo che la dama l'ha guardato bene, quello diventa un cavaliere, bello e aggraziato."

succedeva per i mannari, assicura della nobiltà e della qualità etica del metamorfo. L'uso della parola *gentil* potrebbe non essere casuale, poiché essa stessa, come il cavaliere-astore, è un elemento ibrido, in quanto luogo di intersezione lessicale tra i campi della falconeria e dell'etica cortese: *gentil*, infatti, indica sia la nobiltà umana nel comportamento cavalleresco sia la qualità di un uccello da caccia, al punto che nei trattati di falconeria una delle specie più pregiate è chiamata *faucon gentil* (Evans 1990: 79-86).

La seconda rassicurazione ha invece a che vedere con il difficile rapporto del Cristianesimo con le metamorfosi magiche: la dama chiede al cavaliere se crede in Dio, al che questi compie una professione di fede cristiana; inoltre, per fugare ogni ulteriore dubbio, si sottopone ad una prova, che prevede che egli prenda le fattezze della dama per farsi somministrare l'eucarestia dal cappellano (*Yonec*: vv. 145-88).<sup>26</sup> La cristianizzazione della metamorfosi funziona come un rivestimento, atto a permettere la rappresentazione di un tema altrimenti ai limiti dell'eresia. In effetti, contrariamente alla spiegazione agostiniana della metamorfosi illusoria, la trasformazione di Muldumarec – è questo, scopriamo alla fine, il nome del cavaliere-astore – è fisica, seppure misteriosa («li segrei vus sunt obscur», ivi: v. 123). Nonostante Marie abbia accennato all'inizio a cavalieri invisibili, Muldumarec può essere visto da chiunque, tanto che la vecchia guardiana che, insospettata dalla gioia improvvisa della sua signora, un giorno la spia da dietro una tenda, assiste a tutto l'incontro tra la dama e il cavaliere, e rimane assai turbata dalla metamorfosi:

cele le vit, si l'esgarda,  
coment il vint e il ala.  
De ceo ot ele grant poür  
qu'hume le vit e pus ostur. (*Yonec*: vv. 275-8)<sup>27</sup>

Inoltre, abbiamo conferma della corporeità della metamorfosi anche nella morte di Muldumarec: il marito geloso, informato dell'amante magico della moglie, fa installare sulla finestra una trappola di punte acuminate di ferro; il

---

26 Attraverso l'assunzione del corpo e sangue di Cristo, Muldumarec prova di non essere un demone. Un tipo di rassicurazione simile è presente nel lai anonimo di *Desiré* (*Lais anonymes*: 157-205): qui non si tratta di un cavaliere metamorfo ma di una fata amante, che assicura al cavaliere umano di non essere «enfantesmé» e accetta di assumere l'ostia consacrata da un eremita (*Desiré*: vv. 383-413).

27 “Ella lo vide, e guardò il modo in cui era arrivato e in cui era andato via. Ne ebbe grande paura, perché lo vide prima uomo e poi astore.”

cavaliere-astore, entrando in forma di uccello, viene ferito gravemente, e questa ferita causerà la morte del cavaliere-uomo (ivi: vv. 284-316).

Ma un aspetto particolarmente interessante di *Yonec*, a mio avviso, sta nel fatto che qui il passaggio tra forma animale e forma umana non si delinea come un cambiamento radicale, ma come una sfumatura tra due aspetti contigui, quasi una compresenza delle due nature. Soprattutto nella scena del ferimento, il testo non si cura di specificare nulla riguardo alla trasformazione: l'astore entra volando nella stanza («en la fenestre vint volant», ivi: v. 309) e, ferito, si posa sul letto della dama («el lit descent», v. 315), il che suggerisce ancora l'idea del volo; tuttavia, quando subito dopo Muldumarec interagisce con la dama, egli la accarezza e le parla, avendo evidentemente riacquistato la forma umana (ivi: vv. 319-32).<sup>28</sup> Infatti, in questo *lai* la metamorfosi animale, pur rimanendo una manifestazione del meraviglioso, e pur suscitando ancora paura, è naturalizzata: come Muldumarec cambia il suo aspetto tra umano e animale, e tra maschile e femminile, la metamorfosi è anche una caratteristica umana, se consideriamo il modo in cui la gioia può trasfigurare l'aspetto esteriore della dama, al punto che ella ha «tuz sis semblanz changiez» (ivi: v. 227).

Per questo motivo, la metamorfosi può essere usata come segnale di eroismo, e finalizzata a fornire un modello di cavaliere cortese; la natura di metamorfo non sminuisce Muldumarec, anzi lo esalta, tanto più che la sua nobiltà è esibita dalla forma animale che assume. Come nelle altre storie di trasformazione, più che la divisione umano/animale quello che conta è il valore cavalleresco: il sistema di valori del *lai* non è influenzato dalla metamorfosi fisica, ma solo dalle azioni, che designano il cavaliere-astore come

li mieudre chevaliers  
e li plus forz e li plus fiers,

---

28 Inoltre, una volta ferito, sembrerebbe che Muldumarec non sia in grado di riprendere la forma di astore: anche se è in grado di uscire da una finestra posta in alto, egli cammina fino al suo regno oltremondano, ed è seguendo le sue tracce lungo la strada che la dama riesce a raggiungerlo (*Yonec*: vv. 339-48); ciò non stupisce, considerando che la trappola era disegnata per nuocere alla sua forma animale, ed è perciò la capacità metamorfica la prima cosa ad abbandonare il cavaliere-astore. Che la menomazione in forma animale metta fine alla capacità di trasformazione, del resto, è una credenza associata anche al mannaro: Gervasio di Tilbury, ad esempio, parlando di Raimbaut de Pouget, dopo aver riferito come quest'ultimo fosse tornato definitivamente alla forma umana solo dopo aver subito l'amputazione di una zampa mentre era lupo, asserisce che “coloro che hanno parlato con me di queste cose affermano che questi uomini sono liberati da questa sfortunata condizione con l'amputazione di un arto” («asserunt enim qui talia dixerunt michi membrorum truncacione ab huiusmodi infortunio homines tales liberari», Gervase of Tilbury 2002: III, § 121, p. 814).

li plus beals e li plus amez  
ki jamés seit el siecle nez (*Yonec*: vv. 515-8)<sup>29</sup>

e marcano il marito geloso e macchinatore come *felun* (ivi: v. 296). Il valore prima di tutto simbolico ed etico della capacità metamorfica in *Yonec* emerge anche nella descrizione del figlio di Muldumarec, lo Yonec che dà il nome al *lai*: dal padre egli non riprende la natura metamorfica, ma ne eredita le qualità cavalleresche, poiché è bello, prode, valoroso e prodigo (ivi: vv. 462-4).

### 1.2.2 Tyolet, o il cavaliere selvatico

Lo stesso cortocircuito tra metamorfosi e metafora cavalleresca si ha in *Tyolet* (*Lais anonymes*: 227-53), dove però il fraintendimento tra le due ha degli effetti comici a discapito dell'ingenuo protagonista. Tyolet è un giovane che è stato cresciuto dalla madre nella foresta, lontano dalla civiltà e dal contatto con altri uomini: egli è ignaro della cavalleria, ma è un esperto cacciatore e ha il dominio sugli animali, che sa attirare a sé con un fischio speciale (*Tyolet*: vv. 38-55). Un giorno, mentre è a caccia nel bosco, si mette all'inseguimento di un grande cervo, che però ignora il suo fischio e attraversa un torrente (ivi: vv. 76-97); il tempo di voltarsi per uccidere e scuoiare un capretto, e il cervo dall'altra parte del torrente si trasforma:

Endementres qu'il l'escorcha,  
e li cers se tranfigura  
qui outre l'eve s'estoit mis,  
...  
e .I. chevalier resembloit  
tot armé sor l'eve s'estoit,  
sor .I. cheval detries comé,  
s'estoit com chevalier armé. (*Tyolet*: vv. 105-12)<sup>30</sup>

La metamorfosi coinvolge sia il corpo fisico che il corpo culturale del cavaliere, inglobando tutti gli aspetti esteriori che caratterizzano la sua identità sociale: non solo i vestiti, come in *Yonec*, ma anche le armi e persino il cavallo, che è percepito come un'estensione fisica del cavaliere. A differenza di *Yonec*, tuttavia, l'animale in sé non veicola un modello di cavalleria: il cervo non è un animale cavalleresco;

---

29 "Il miglior cavaliere, il più forte e il più feroce, il più bello e il più amato che mai sia nato nella sua epoca."

30 "E mentre scorticava [il capretto], il cervo, che aveva oltrepassato il fiume, si trasfigura: [ha preso le sembianze di un uomo], e assomiglia a un cavaliere. Tutto armato, se ne stava sulla riva, seduto su un cavallo chiomato; era come un cavaliere armato".

per quanto esteticamente impressionante e dotato di un forte significato cristologico e imperiale già dall'antichità (Bath 1992: 30-50, 211-24; Rowland 1974: 94-102), esso è una bestia paurosa e veloce nella fuga – benché si difenda strenuamente quando è braccata nella caccia *à force* –, e perciò non il simbolo migliore delle qualità di un cavaliere. Ma il cervo è anche l'animale guida per eccellenza nelle leggende di fondazione (Franz 2011: 71): in quanto tradizionale tramite magico tra questo e l'Altro Mondo, esso è un messaggero divino nella materia epica, e una guida verso il regno della fata nella materia bretone (Baroin 1980; Cigada 1965: 42, 56).<sup>31</sup> In questo *lai*, infatti, il cavaliere-cervo è il veicolo attraverso il quale Tyolet esce dall'isolamento boschivo nel quale è vissuto e viene a conoscenza delle regole di questo mondo; ma, essendo questo cavaliere in particolare un metamorfo, la prima raffigurazione del mondo cortese che si offre a Tyolet è particolarmente ambigua.

Questa quota di ambiguità – tra terreno e magico, ma anche tra umano e animale – si coglie nella conversazione che segue alla trasformazione del cervo. Tyolet, che non ha mai visto un cavaliere prima di allora, gli domanda chi sia; quando quegli risponde di essere un *chevalier*, il ragazzo chiede ulteriori chiarimenti:

E Tyolet a demandé  
quel beste chevalier estoit,  
ou conversoit e dont venoit.  
- Par foi, fet il, jel te dirai,  
que ja mot ne t'en mentirai.  
C'est une beste molt cremue,  
autres bestes prent e menjue,  
el bois converse molt souvent,  
e a plainne terre ensement. (*Tyolet*: vv. 136-44)<sup>32</sup>

Al che Tyolet risponde che conosce solo orsi, leoni e molte altre bestie che abitano la foresta, ma non ha mai trovato niente che assomigliasse a un *chevalier beste*, anche se deve ammettere che il cavaliere di fronte a lui sembra un animale davvero intrepido («molt resemblez beste hardie», ivi: v. 154). Quello del cavaliere è descritto come un ruolo essenzialmente animalizzante; il discorso del

---

31 Vedi anche la voce «Cervo» nel wiki del lessico del racconto zoomorfico dell'Università di Macerata (<<http://wiki.unimc.it/zoomorfico/index.php/Cervo>>).

32 "E Tyolet ha domandato che bestia fosse un cavaliere, che luoghi frequentasse e da dove venisse. 'In fede,' fa quello, 'te lo dirò, e non ti mentirò affatto. È un animale molto temuto; cattura e mangia gli altri animali, molto spesso frequenta i boschi, e le pianure in ugual modo.'"

cavaliere metamorfo, infatti, ha senso logico sia se riferito a un predatore sia se riferito a un cavaliere. Gli aspetti caratterizzanti della cavalleria, in questa inusuale definizione, sono due: uno è ovviamente la violenza, intesa allo stesso tempo come capacità di cacciare e abilità di uccidere in battaglia; del resto, come ho visto nel caso del mannaro, la pratica dell'aggressività guerriera e venatoria è il ponte più visibile tra modello animale e modello cavalleresco. L'altro aspetto che emerge nel discorso del cavaliere-cervo è la vita nomade e boschiva: in molti testi coevi questo tipo di vita ai margini delle comunità umane è severamente condannato e visto come anti-cavalleresco o, in generale, degradante; l'autore di *Garin le Loheren*, ad esempio, si lamenta della decadenza del proprio tempo, in cui i cavalieri «sunt es bois et es mainis/ et es boissons aveques les brebis» (*Garin le Loheren*: vv. 2968-9). Nel *lai*, invece, la prospettiva sembra invertita: la vita dei boschi, in comune con l'animale, non è in contraddizione con la cavalleria, ma contribuisce a definirla.

L'animalizzazione del cavaliere in questo passo di *Tyolet* è senza dubbio influenzata dalla natura speciale dei protagonisti di questa scena: la definizione è data da un cavaliere-cervo ad un giovane *naïf* che ha passato la sua vita nella foresta tra gli animali. Ma oltre l'ironia data dall'assunzione di questa insolita prospettiva, questo dialogo mostra ancora una volta la capacità della figura del cavaliere di collocarsi nell'intersezione tra il mondo animale e quello umano. L'uso insistito della parola *beste* mi sembra particolarmente indicativo: già nel dialogo, questa parola è intesa letteralmente da *Tyolet*, che la interpreta come "animale", e metaforicamente dal cavaliere-cervo, che intende in realtà "creatura umana". Ma alla base di questo fraintendimento c'è il fatto che per entrambi *beste* può significare simultaneamente l'uno e l'altro significato, animale e uomo, senza bisogno di specificare quale dei due. Più tardi, infatti, *Tyolet* va dalla madre e, raccontato l'accaduto, dichiara di voler diventare anche lui come il cavaliere che ha visto: si fa armare con l'equipaggiamento del padre morto, così che «chevalier beste a bien semblé» (ivi: v. 268); arrivato davanti al re si presenta dicendo «j'ai non chevalier beste,/ a mainte en ai trenchié la teste» (ivi: vv. 295-6). Quelli a cui ha tagliato la testa tante volte non sono altri cavalieri, ma proprio animali: *Tyolet*, dunque, chiamando sé stesso e le sue prede con lo stesso sostantivo, sembra non riuscire a vedere nessuna differenza tra gli esseri umani – i cavalieri in particolare – e gli animali. Questa incapacità, tipica degli *enfants sauvages*, è intesa a provocare un effetto comico; ma allo stesso tempo è anche dovuta all'accondiscendenza, nel sistema ideologico dei *lais*, verso le situazioni di ibridismo e metamorfosi: il *chevalier beste* dà scacco alla definizione di umano e animale, mostrando l'attitudine di questi testi a narrare l'essere umano – e il

cavaliere in particolare – come un flusso tra antropomorfismo e teriomorfismo, in cui a tenere saldo il timone dell'identità sono l'affetto, la memoria e le azioni.

### 1.2.3 Le chevalier au cygne, o il cavaliere totem

Pur cristianizzata, come nel *lai de Yonec*, la metamorfosi animale rimaneva un elemento problematico da rappresentare: non a caso i testi in cui compare più facilmente sono i *lais bretons*, la cui materia è profondamente influenzata dal folklore, e nei quali alla magia delle credenze popolari è permesso di intervenire con maggiore libertà nell'intreccio. Gli altri generi letterari, non avendo l'ambiguità etica dei *lais* nei confronti delle trasformazioni animali, hanno maggiori difficoltà a trattare la metamorfosi, e per questo essa raramente viene integrata nell'identità eroica dei guerrieri dell'epica e dei romanzi. Tuttavia almeno in un caso un metamorfo è il protagonista di una canzone di un ciclo epico: si tratta del Cavaliere col Cigno, protagonista di alcune *chansons* del ciclo della Crociata, nel quale egli è l'antenato di Goffredo di Buglione.

La prima parte della leggenda è contenuta in testi separati, a partire da Gaston Paris designati sotto il nome collettivo di *La naissance du chevalier au cygne: Elixie e Beatrix*, testi in versi presenti in alcuni dei manoscritti del *cycle de la Croisade*, e la stessa leggenda narrata nella *Gran Conquista de Ultramar* (Paris 1890); la stessa storia è presente inoltre nella raccolta di racconti latina *Dolopathos, sive de Rege et Septem Sapientibus, composta alla fine del XII secolo*. Si tratta di un racconto di derivazione chiaramente folklorica, e parla appunto della nascita del Cavaliere col Cigno. Qui viene narrata la storia di sette gemelli figli del re, nati con al collo delle catene d'argento o d'oro, che in seguito alla persecuzione della madre del sovrano vengono abbandonati nella foresta e allevati lì da un eremita. A differenza del *Dolopathos*, in *Elixie e Beatrix* non si accenna alla natura metamorfica dei bambini fino al punto della storia in cui, dieci anni dopo, la malvagia regina viene a sapere che i gemelli sono vivi, e ordina che siano loro rubate le catene: sei dei bambini si trasformano così all'istante in cigni, mentre uno riesce a fuggire e a mantenere la forma umana:

Quant li premiers se fu de son songe esperis,  
il deжете ses bras ausi con par delis.  
Il senti par ses membres, les grans et les petis,  
que nature cangoit et en cors et en vis;  
et en bras et en janbes par tot a pan[n]es mis,  
s'est devenus oisiaus si blans con flors de lis,  
de parole former n'estoit pas poëstis.  
Ausi fist il as autres, tant qu'il sont trestot .VI.  
blanc oisel devenus, si se sont en l'air mis;

mius resambloient cisne c'autre oisel a devis,  
il sont blanc, s'ont lons cols, et si ont les piés bis. (*Elioxe*: vv. 2046-56)<sup>33</sup>

A questo punto i due testi divergono: in *Beatrix* a salvarsi dalla trasformazione è Elias, ovvero il futuro Cavaliere col Cigno (*Beatrix*: vv. 478-99), mentre in *Elioxe* anch'egli si trasforma in cigno, ed è la sorella che riesce a fuggire, preservando la forma umana (*Elioxe*: vv. 2040-62). In entrambi i casi, perciò, la natura animale è innata nei fratelli, e, per quanto essi non riescano a controllare la propria capacità metamorfica,<sup>34</sup> è un dispositivo inorganico – ma posto sulla superficie corporea – che permette loro di mantenere la forma umana.

Nel *Chevalier au cygne* il cavaliere-cigno, da principe ingiustamente diseredato, diventa un eroe epico: qui si parla degli *exploits* guerrieri di Elias che, ormai diventato un vero cavaliere, arriva alla corte di Ottone su una navicella trainata dal suo fratello cigno. Lì il Cavaliere col Cigno sposa la figlia di Ottone e libera l'imperatore dai suoi nemici, prima di scomparire e ritornare nel suo mondo quando la moglie infrange il divieto, imposto da Elias, di chiedergli il suo vero nome e la sua provenienza. La *chanson*, che costituisce il nesso tra la leggenda folklorica narrata nel *Dolopathos* e il racconto genealogico della stirpe di Buglione, ci dà degli elementi importanti per interpretare la portata e il significato del cigno nella costruzione dell'identità eroica.

Come in *Tyolet*, anche qui l'animale usato non sembra caratterizzare simbolicamente l'eroe per le doti guerriere o cortesi, dato che il cigno, nel pensiero medievale, non è un portatore di valori cavallereschi; per questo motivo Lecouteux interroga la mitologia celtica, dove questo animale, soprattutto quando porta delle catene al collo, è un rappresentante dell'Altro Mondo, che guida verso un regno magico o annuncia una transizione oltremondana (Lecouteux 1982: 137-50). Anche nel *Chevalier au cygne*, del resto, il fratello-cigno di Elias svolge il ruolo di tramite tra questo mondo, rappresentato dalla corte di Ottone, e il mondo magico da cui proviene misteriosamente Elias: la

---

33 “Quando il primo si fu svegliato dal sonno, distende le braccia come per piacere. Sentì per tutte le membra, grandi e piccole, che stava cambiando natura nel corpo e nel viso, e gli erano spuntate piume sulle braccia e sulle gambe; è diventato un uccello bianco come giglio, non è più in grado di pronunciare parole. Lo stesso è avvenuto anche agli altri, così che tutti e sei sono diventati uccelli bianchi, e son volati in aria; assomigliano a cigni più che a qualunque altro uccello: sono bianchi, hanno un collo lungo, e hanno i piedi grigi.”

34 Almeno in queste versioni: ci riescono invece nel *Dolopathos*, nel quale i fratelli si tolgono e rimettono autonomamente le catene al collo per cambiare forma. Sulle differenze rispetto alla metamorfosi tra le varie versioni della Naissance, cfr. *infra*, capitolo IV, sezione 2.2.2.

permanenza del Cavaliere col Cigno in questo mondo è permessa dall'animale, ed egli sa che appena il fratello lo verrà a prendere, lui dovrà andare via con lui (*Chevalier au cygne*: vv. 1276-82).

Ma, come sappiamo dalla *Naissance*, il Cavaliere col Cigno è egli stesso, potenzialmente, un cavaliere-cigno: dell'animale, Elias conserva l'immagine nello scudo (ivi: v. 856) e nel nome (ivi: vv. 1363-7), ma anche il ruolo di tramite tra due mondi: infatti è proprio attraverso Elias, uomo e cigno insieme, che il sangue di una stirpe magica entra nel patrimonio genetico di Goffredo di Buglione. Il testo insiste sulla relazione tra i due: in apertura l'autore annuncia di voler parlare di una meraviglia di cui tutti devono venire a conoscenza riguardante gli eroi della Terra Santa, precedente al periodo della Crociata (ivi: vv. 1-19) e il rapporto genealogico tra il Cavaliere col Cigno e gli eroi di Antiochia (ivi: vv. 83-9), in particolare Goffredo («del bon duc Godefroi vos dirai la naissance» v. 92). Infatti Ida, la figlia nata dall'unione tra il cavaliere-cigno e la figlia dell'imperatore Ottone, sarà la madre di Goffredo, Eustachio e Baldovino; dal patrimonio genetico paterno ella riceve la cortesia, la straordinaria bellezza e anche qualcosa dell'aspetto del cigno: i suoi capelli, infatti, sono «lons et blans» (ivi: v. 4558). Goffredo e i suoi fratelli, tuttavia, non ereditano nessun tratto teriomorfico dalla madre, ma il testo suggerisce che la presenza di questa *merveille*, un cavaliere eroico e magico in quello che ora chiameremmo il patrimonio genetico di Goffredo, giustifichi e rafforzi la fama delle sue qualità cavalleresche ed eroiche. Il lignaggio di Buglione, appropriandosi di un cavaliere-cigno nel proprio passato leggendario, si autocelebra in due modi: da una parte la natura oltremondana di Elias, segnalata dalla simbologia del suo *avatar* animale, caratterizza la stirpe come soprannaturale, a cavallo tra due mondi; dall'altra, l'origine animale, ricordando quella degli eroi civilizzatori delle mitologie arcaiche, permette al lignaggio di guadagnare un'aura mistica e semi-divina.

In questo caso, dunque, l'animalità del cavaliere metamorfico non funziona in sé come indice di valore cavalleresco, ma serve a segnalare una straordinaria natura genealogica; in questo senso potremmo dire che il cavaliere-cigno, nei testi della Crociata, interviene nell'identità eroica di Goffredo di Buglione come suo totem. Tuttavia, l'inserimento di un avo cigno, tanto più se cripto-metamorfo, in una canzone epica, come potremmo aspettarci, ha bisogno di essere continuamente temperato da meccanismi rassicuranti. Prima di tutto l'autore assicura a più riprese che la storia che riporta è assolutamente vera, e che anzi proviene da un libro: «ele n'est pas de fable, ne faite, ne polie,/ ains est de verité, si con la letre crie» (ivi: vv. 36-7). Inoltre, come in *Yonec*, il metamorfo deve essere ammantato da un'aura cristiana: l'arrivo del Cavaliere col Cigno alla corte di

Ottone è giustificato come missione divina (ivi: vv. 185, 451-2); l'eroismo stesso dei figli di Ida è dovuto alla simpatia di Dio nei confronti della sua cortesia e bellezza (ivi: vv. 4561-3). Infine, la capacità di metamorfosi di Elias, già non esplicitata in *Beatrix*, a maggior ragione non viene mai citata nel *Chevalier au cygne*.

### **1.3 Metamorfosi e furore**

Finora ho mostrato come la metamorfosi costituisca un aspetto che, in alcuni testi particolarmente commisti di folklore, può intervenire a caratterizzare l'identità cavalleresca da diversi punti di vista, a seconda della tradizione metamorfica a cui i testi fanno riferimento, dell'animale coinvolto, della funzione che questo animale ha all'interno del testo, nella narrazione, e al di fuori del testo, nella cultura medievale.

Tuttavia, nelle tradizioni eroiche arcaiche, la trasformazione animale nella caratterizzazione del guerriero è soprattutto connessa alla pratica della battaglia e al furore che l'antagonismo bellico provoca: a causa dell'influenza dell'immaginario del predatore sui primi ominidi, e del modello venatorio affermatosi nella violenza umana dalla Preistoria, nel sistema di auto-rappresentazione delle *élites* guerriere, già almeno dall'Età del Bronzo, emerge una relazione a tre tra furore, battaglia e metamorfosi animale. Inoltre, come osserva Louise Milne, la turbolenza mentale è *per se* portatrice di un «sense of commotion», di un caos metamorfico, in cui i confini del corpo sfumano (Milne 2011: 77).

Nella letteratura norrena, il furore in battaglia è una prerogativa dei *berserkir*: essi non sembrano subire una metamorfosi, ma possono assumere atteggiamenti ferini, come ululare e mordere selvaggiamente lo scudo, e anche combattere senza armatura (*Saga di Egill*: § 64, p. 182). In effetti, nelle saghe il furore in battaglia del *berserkr*, detto *berserksgangr*, può avere la stessa fenomenologia della metamorfosi animale. Questa correlazione viene illustrata in un episodio della *Egilssaga*: qui il nonno di Egill, Úlfr Bjalfason, in battaglia viene preso da una frenesia che lo porta in uno stato psicofisico alterato che gli permette di uccidere qualunque nemico (*Saga di Egill*: § 27, p. 62);<sup>35</sup> in seguito, Úlfr e i suoi sono presi

---

35 Quanto questo furore influisca sull'aspetto di Úlfr e quanto si traduca in una metamorfosi animale mi pare non sia assodato neanche nell'originale norreno: mentre Meli traduce lo stato di Úlfr "metamorfosi", Scudder usa invece il più cauto "frenzy" (*Egil's saga*: 70).

da una grande debolezza, ed è qui che il testo mette in relazione la metamorfosi animale, il furore del *berserkr* e la frenesia in battaglia di Úlfr :

Si dice che agli uomini capaci di subire metamorfosi e a quelli che venivano presi dalla furia del berserkr questo accadesse: essere così forti, trovandosi in queste condizioni da non poterglisi opporre alcuno; eppure, quando questo stadio era trascorso, trovarsi più esausti del solito. Così toccava persino a Kveld-Úlfr. (*Saga di Egill*: § 27, p. 64)

Il testo non parla esplicitamente di trasformazione animale; tuttavia quello che farebbe pensare che questa ci sia è che all'inizio della saga ci viene detto che Úlfr è anche in grado di trasformarsi, e anzi viene chiamato Kveld-Úlfr, “lupo della sera”, proprio per questo (ivi: § 1, p. 4).

A parte il caso di Úlfr e i riferimenti alla fenomenologia animalesca della rabbia del *berserkr*, neanche nella letteratura norrena il furore in battaglia, che pure può essere particolarmente violento, dà adito a vere e proprie metamorfosi.<sup>36</sup> Piuttosto, nella letteratura norrena come in quelle celtiche e in quelle romanze, il furore del guerriero può essere rappresentato attraverso una costellazione di simboli teriomorfici, nei quali l'identità umana del guerriero si ibrida con l'animale. A maggior ragione nella letteratura d'oil, questo sfumare della definizione umana in una proliferazione di *avatar* animali ha conseguenze nella narrazione eroica soprattutto nell'ambito simbolico: come discuterò più avanti in questo capitolo, l'assunzione dell'identità animale come segno di ferocia rabbiosa e perturbante viene proiettata sulla superficie corporea del guerriero sottoforma di effigi animalesche removibili. Prima di passare a questo aspetto, tuttavia, vorrei soffermarmi anche su quei pochi casi della letteratura d'oil in cui il cavaliere, durante la battaglia o per effetto del furore scaturito dallo scontro con il nemico, attraversa nel suo corpo il confine animale, per mezzo di una trasformazione parziale e particolarmente breve.

Mi pare che di questo si tratti, infatti, in alcuni riferimenti in cui il testo esprime l'assunzione di un aspetto feroce con quella che potrebbe sembrare una semplice

---

<sup>36</sup> Ci sarebbe ancora un esempio di metamorfosi e furore in battaglia da citare, appartenente invece alla tradizione letteraria celtica: quello del *Suibne Geilt*. Nel mezzo della battaglia di Mag Rath, Suibne si fa sopraffare dalla visione dei demoni che urlano e impazzisce; fugge via volando dal campo di battaglia e si trasforma in una sorta di ibrido uomo-uccello, passando le notti sugli alberi e spostandosi in volo (*Early Irish lyrics*: 127-9; Shaw Sailer 1997: 191-5). Per quanto suggestivo, ed evocativo dell'aspetto sciamanico del guerriero nella letteratura celtica (ivi: 199; MacLeod 2012: 78-9), questo caso è però quasi opposto a quelli finora da me presentati, perché il turbamento metamorfico del protagonista è causata non dal furore bellico ma dalla paura e dalla debolezza in battaglia.

similitudine, ma che è di fatto il segnale di un temporaneo mutamento nell'aspetto fisico che vira verso il teriomorfo, pur non essendo pienamente una metamorfosi animale. Anche qui torna l'ambiguità dell'estensione semantica del cambiamento del *semblant*, che nel *lai de Yonec* caratterizza sia la metamorfosi che il cambiamento – nei limiti dell'umano – di espressione facciale e corporea. Tierri d'Ardane, ad esempio, confrontato con l'emiro in un interrogatorio, per la rabbia assume l'aspetto di un lupo:

mout lieve le guernon et hure le sorchis,  
semblanche fait de lieu de la chiere et deu vis;  
kant l'amirant le voit, grant peür l'en est pris.

“Par Mahomet, dist il, cis est diable vis.” (*Fierabras*: vv. 2735-7a)<sup>37</sup>

In questo caso la fenomenologia della rabbia sembra oltrepassare il confine dell'umano, a giudicare dallo spavento e dal commento del capo saraceno. Anche in *Guillaume de Palerne* abbiamo riscontro di una trasformazione corporea quasi teriomorfica in preda al furore, questa volta in combattimento. Nella sua prima battaglia, infatti, il giovane Guillaume mostra tutta la sua ferocia già dal cambiamento di aspetto: i suoi occhi, in particolare, diventano rossi come quelli di un drago («les iex vermax comme dragons», *Guillaume de Palerne*: v. 2037; anche più tardi, ai vv. 6158-9) e il suo viso cambia colore, così da stravolgere totalmente il suo aspetto altrimenti piacevole («tot a changié son douç samblant», *ivi*: v. 2042).

Questi due esempi non bastano a provare l'esistenza, nella letteratura cavalleresca oitanica, della metamorfosi animale nella fenomenologia del *furor* guerriero. Ciononostante, essi mi sembrano suggerire che, leggendo con maggiore attenzione le similitudini animali usate dai testi eroici d'oïl per descrivere l'effetto fisico della ferocia e dell'ira sul cavaliere, si può riscontrare che un parziale teriomorfismo fisico fosse ancora funzionale alla rappresentazione del furore eroico. Nascosti nelle pieghe degli stereotipi epici, questi riferimenti all'assunzione di un sembiante animale, soprattutto quando inseriti nel contesto del turbamento mentale dell'eroe durante il combattimento, non sono solo dei vuoti gusci retorici, ma servivano a visualizzare sul corpo del guerriero l'apertura al modello animale che il furore bellico favoriva.

---

37 “Solleva molto i baffi, rizza il sopracciglio, fa sembiante di lupo nell'espressione e nel viso; quando l'emiro lo vede, ne ha una gran paura. 'Per Maometto,' dice, 'questo è un diavolo incarnato.'”

## 2. Maschere e pelli animali

Come ho ripetuto più volte nel corso di queste pagine, l'identità umana si costruisce su una dialettica tra interno ed esterno, tra essenza e apparenza, che si concentra sulla superficie corporea. Di questa dialettica fanno parte non solo l'aspetto fisico vero e proprio, ma anche i vestiti, le maschere e tutto ciò che costituisce l'involucro del corpo. Questo involucro è un elemento culturale che, essendo immediatamente visibile, chiede di essere decifrato dalla comunità: attraverso di esso, infatti, l'individuo mostra lo status sociale, la sua appartenenza ad un gruppo etnico, d'età, di genere, e così via (Cerulli 1981: 13, 39).

Inoltre, nel pensiero cristiano medievale i vestiti hanno un ruolo cruciale come segnale dell'appartenenza alla condizione umana. Nella *Genesi*, dove si stabilisce una vera e propria mitologia cristiana del vestimento, l'atto di coprire il corpo è prima di tutto simbolo della caduta dall'Eden e perciò ricordo della miseria umana; ma proprio in quanto segnale della rottura dallo stato originario, il vestimento è anche il mezzo di identificazione dell'uomo rispetto al resto degli animali non umani (Bartholeyns 2009: 102-6). Per questo motivo il vestimento e tutto ciò che forma l'involucro artificiale dell'individuo, oltre a segnalare l'appartenenza a un gruppo sociale, ha anche un valore più ampio. Quando nel *Chevalier au lion* Yvain si strappa i vestiti di dosso, non solo perde la sua posizione all'interno della società, ma trasgredisce i limiti della condizione umana: contestualmente all'abbandono dei vestiti, infatti, Yvain perde il linguaggio umano, abbraccia uno stato selvaggio di coesistenza con gli animali e assume comportamenti simili a quelli delle bestie (*Chevalier au lion*: vv. 2822-6).

Per questo stesso motivo il travestimento introduce non soltanto una trasgressione dell'ordine sociale, ma agisce sull'identità di chi lo porta, orientandolo al di fuori dell'umano (Bartholeyns 2009: 120). Anche se il travestimento è al di fuori del soggetto, come una pelle posticcia, essa si colloca comunque sulla superficie corporea dell'individuo, segnalandone un tentativo di cambio d'identità. Nella cultura medievale, questa forma di cambiamento è, per quanto meno filosoficamente problematica della metamorfosi vera e propria, affine ad essa; la maschera, insomma, comporta pur sempre una metamorfosi, seppure di grado superficiale (Harf-Lancner 2000: 380). Non stupisce, dunque, che anche il travestimento venga condannato dalla Chiesa:

tale immagine non dà soltanto l'apparenza della bestia o della donna, ma induce una vera trasformazione del soggetto: transformatio, transmutatio, transfiguratio. La maschera non è pensata in quanto nasconde, ma in quanto manifesta un senso. (Schmitt 1988b: 211-2)

Per la Chiesa questo senso è perverso: la maschera non solo compie una *fraus*, caratteristica diabolica, ma crea disordine cosmico perché sovverte l'ordine della creazione (Pastoureau 2012: 3). In particolare, la maschera animale, abbassando colui che la porta ad un rango inferiore nella gerarchia del vivente, offende la dignità dell'uomo, è oscena, folle, e perciò oggetto di continue condanne (ivi: 4). Ciononostante, il travestimento teriomorfico era particolarmente vitale nelle leggende e soprattutto nei riti popolari celebrati in momenti calendariali di passaggio, come Carnevale, Pentecoste, la fine dell'anno, o in occasioni critiche per la comunità.<sup>38</sup> Questo successo è dovuto al fatto che, antropologicamente, il travestimento funge da operatore magico, cioè da mezzo attraverso il quale l'individuo attinge a un livello superiore di conoscenza e di potere spirituale (Cerulli 1981: 44-59).

Il guerriero si trova naturalmente al centro di questa doppia oscillazione tra umanità e animalità e tra il nostro e l'Altro Mondo. Per questo, l'utilizzo di pelli, maschere ed effigi animali da parte degli eroi guerrieri non è raro, e ancora nel Medioevo, nonostante la condanna della Chiesa, nella cultura materiale e nella letteratura eroica riscontriamo elementi teriomorfici applicati sul corpo del cavaliere. Nelle prossime pagine esaminerò le possibili funzioni di questo teriomorfismo: al di fuori del campo di battaglia così come durante il

---

38 Tra i riti e le leggende medievali imperniate su un mascheramento, vale la pena accennare a quelli che implicavano travestimenti animali o l'utilizzo di spoglie ferine. Il più celebre è forse il *charivari*, un corteo della tradizione popolare nel quale i giovani celibi del villaggio indossavano maschere animali, vestiti pelosi e altri tipi di travestimenti, e facevano fracasso per mettere alla berlina il secondo matrimonio di una vedova, o un caso di concubinaggio (Schmitt 1988b: 218-20). La prima attestazione letteraria che abbiamo di questo rito è nel trecentesco *Roman de Fouvel*, ma probabilmente il rito di mascheramento lì descritto ha una storia più antica, ed ha caratteristiche in comune con la *masnada* di Hellequin, di cui parla Orderico da Vitale: secondo questo motivo leggendario particolarmente diffuso nel Medioevo, un corteo turbolento di spiriti, a volte descritti come un vero esercito infernale, è lanciato per l'eternità in una caccia selvaggia tra cielo e terra (Ginzburg 1981: 134-8); in proposito, cfr. i testi raccolti in Meisen (2001). Pur non addentrandomi ora nel rito del *charivari* o nella leggenda della caccia selvaggia, entrambe tradizioni di durata particolarmente lunga nella cultura europea, in esse ritrovo degli elementi che mi riportano all'argomento della mia indagine: il *charivari* e la caccia selvaggia avevano come protagonisti soprattutto i giovani maschi della comunità, comportavano travestimenti animali e potevano avere un taglio guerriero. Inoltre, in entrambi i casi il mascheramento non introduce soltanto uno scambio di identità tra uomini e animali, ma simultaneamente mette in comunicazione questo e l'Altro Mondo: nella caccia infernale i protagonisti sono anime tormentate che vagano sulla terra capitanate da cavalieri demoniaci; nel *charivari* del *Roman de Fouvel* i mascheramenti pelosi rappresentano dei diavoli, e molti elementi nel corteo (la bara, le teste dei morti) richiamano la morte e una visione dell'Aldilà (Schmitt 1988b: 223-4).

combattimento, esso mette in discussione l'identità del guerriero, la conferma, la dissimula, ne inventa una nuova, ne esibisce una altrimenti non apparente; colloca il cavaliere all'interno di un gruppo sociale, ne segnala l'origine, l'appartenenza familiare, il destino; segnala la sua familiarità con la morte, con il sacro e con l'Aldilà. Infine, evidenzierò come tutte queste funzioni vengano integrate nell'armatura: questo strumento cavalleresco non svolgeva solo un ruolo di difesa, ma, come involucro del corpo, costituiva di fatto un nuovo travestimento, che faceva oltrepassare al cavaliere la definizione di umano e lo contaminava con l'animale, il mostruoso e la morte.

## **2.1 Travestimenti**

### **2.1.1 Maschere rituali**

La riprovazione della Chiesa nei confronti dei rituali popolari di mascheramento ha almeno il lato positivo di permetterci di rintracciare la diffusione e la persistenza di tali riti attraverso le condanne emesse contro queste pratiche. Nel Concilio di Auxerre (573-603), ad esempio, si disapprovano le danze in maschera che il popolo celebrava alle *kalendae* di gennaio: in queste danze, gli uomini della comunità si travestivano da cavalli, cervi o animali da stalla indossandone le pelli o portandone le teste, e assumevano i comportamenti di questi animali, perciò trasformandosi simbolicamente in essi (Klingender 1971: 117). Ma i *reprimenda* non dovettero servire a molto, dato che la stessa pratica era ancora attestata in Inghilterra nel IX secolo;<sup>39</sup> del resto, cortei stagionali che coinvolgono un mascheramento animale hanno una lunga storia nel folklore europeo, e sopravvivono ancora ai nostri giorni nelle pratiche del Carnevale.<sup>40</sup>

Un tipo particolare di questi riti stagionali di mascheramento è quello che vede protagonisti i guerrieri. Un esempio antico è rappresentato dal *gotthikón*, celebrato a Costantinopoli nel periodo del passaggio d'anno almeno fino al IX secolo, come si legge nel *Libro delle Cerimonie* di Costantino VII Porfirogenito (I, 92): in questo caso alcuni uomini dell'imperatore si travestivano con maschere pelose e animalesche, e, percuotendo con delle verghe i loro scudi e lanciando urli, giravano minacciosamente attorno all'imperatore, interrompendo

---

39 Queste pratiche dovevano essere chiaramente comprese ancora nel XVI secolo: ad esempio, nel finale delle *Allegre comari di Windsor*, Falstaff è costretto a mascherarsi da cervo per incontrare le fate.

40 Dumézil analizza i casi di mascheramento animale in occasione dei riti invernali pagani, diffusi in tutta Europa ancora nel Novecento: cfr. Dumézil (1929: 14-53). Sulla lunga vita delle pratiche carnevalesche, cfr. Bertolotti (1991).

continuamente i canti celebrativi (Cosentino 2013: 85). Anche interpretando gli uomini mascherati come una rappresentazione dei Goti, e leggendo perciò in questo rito una celebrazione della vittoria dell'impero d'Oriente su questo popolo nel V secolo (ivi: 86-91), è significativo che esso avesse luogo alla fine dei Dodici Giorni, che nel folklore è un momento dell'anno tipico di apertura delle porte tra il nostro mondo e l'Aldilà, e perciò l'occasione privilegiata per riti di mascheramento. Anche nei riti carnevaleschi e di passaggio d'anno dell'Europa dell'Est, infatti, gli uomini si travestivano da animali, e in alcuni casi manifestavano un aspetto guerriero, combattendo contro altri uomini mascherati appartenenti ai villaggi vicini (Dumézil 1929: 28). Inoltre, come ricorda Sonia Barillari, un rito simile avveniva anche a Roma al passaggio d'anno, e anche lì si ritrova la stessa commistione di mascheramento e caratteri militari a fini propiziatori (Barillari 2004: 69).

Presso gli antichi Germani dovevano esistere dei riti simili di danze di guerrieri travestiti con pelli, maschere e corna animali, stando a quanto emerge dalle placche bronzee degli elmi rinvenuti nelle sepolture scandinave. Infatti, le placche decorative dell'elmo di Sutton Hoo, risalente al VI secolo, come quelli coevi della Svezia dell'età di Vendel, ritrovati a Valsgärde e Torslunda, riportano scene i cui protagonisti sono guerrieri con indosso delle pelli di lupo, o uomini con teste cornute (figg. 1, 2 e 3). Inoltre, nonostante i personaggi di queste scene siano armati, la posizione dei loro piedi sembra indicare piuttosto una danza,



Figura 1: Disegni che riproducono le placche bronzee degli elmi ritrovati nelle sepolture 7 e 8 di Valsgärde, Svezia (VI-VIII secolo), conservati all'Historiska Museet di Stoccolma; fonte: <<http://www.vikingrune.com/2009/10/odin-as-weapon-dancer/>>.



Figura 2: Matrice bronzea 2 fr, rinvenuta a Toroslunda, Svezia (VI-VIII secolo), conservata all'Historiska Museet di Stoccolma; fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Torslunda\\_helmets\\_plate\\_matrices](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Torslunda_helmets_plate_matrices)>.

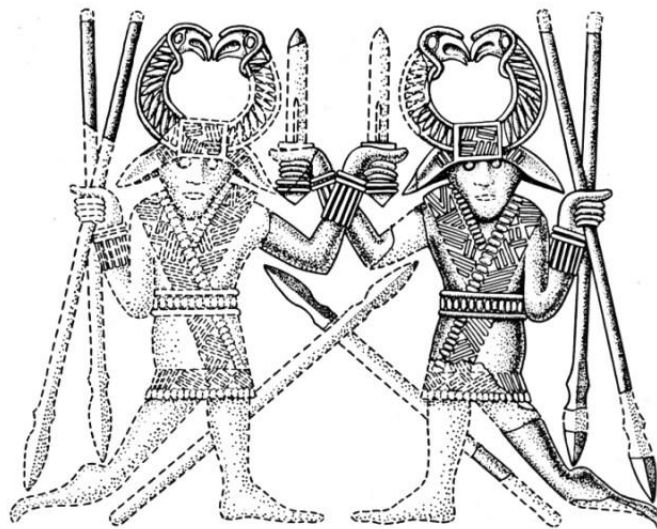


Figura 3: Disegno che riproduce la decorazione di una placca bronzea dell'elmo istoriato ritrovato nella sepoltura di Sutton Hoo, Inghilterra (VI-VII secolo d.C.), conservato al British Museum; fonte: <<http://www.vikingrune.com/2009/10/HYPERLINK> "http://www.vikingrune.com/2009/10/odin-as-weapon-dancer/" odin-as-weapon-dancer/>.

confermando così che quelle rappresentate non siano battaglie mitiche tra eroi umani e belve, ma riti guerrieri di mascheramento.<sup>41</sup>

Il dato che emerge da queste testimonianze, al netto delle molte differenze che le separano, è quello dell'esistenza, nella tarda Antichità e nell'Alto Medioevo, in

particolare presso le popolazioni barbariche, di riti in cui alcuni uomini – guerrieri veri o individui che li impersonavano indossandone le armi – si mascheravano usando pelli e altri attributi corporei animali, per compiere delle danze rituali. In questi casi lo slittamento dell'identità del guerriero nell'animalità, data dal travestimento ferino, serviva soprattutto a mostrare il lato demoniaco dei guerrieri, e a metterli in contatto con l'Altro Mondo: nel *gotthikon*, come nei riti carnevaleschi slavi e nelle processioni assimilabili allo *charivari*, il mascheramento evocava non tanto un animale specifico, quanto piuttosto i demoni e gli spiriti dei morti (Dumézil 1929: 36-45); la posizione stessa del rito al passaggio dell'anno sembra confermare questa interpretazione (Barillari 2004: 69-80).<sup>42</sup> Nei casi delle placche degli elmi antico-scandinavi la connessione con l'Aldilà pare meno evidente: questi mascheramenti sembrano soprattutto segnalare e celebrare la componente animale nell'identità guerriera, e potevano effettivamente servire a rafforzare o a confermare l'appartenenza dell'individuo al *Männerbund*; tuttavia vale la pena notare che nell'iconografia dell'era di Vendel l'utilizzo di pelli animali era anche associata all'esercito dei morti e alla caccia selvaggia (Arent 1969: 136-7).<sup>43</sup>

Nella letteratura cavalleresca d'oïl i cavalieri non sono coinvolti in mascheramenti rituali periodici con pelli e parti corporee animali. In effetti, non sappiamo fino a che punto, anche solo nelle pratiche folkloriche, il legame tra funzione militare, mascheramento animale e rito di combattimento oltremontano fosse produttivo. Tuttavia sembrerebbe alludere proprio a questo legame un riferimento, individuato da Philippe Walter, nel *Carmen ad Robertum regem* di Adalberone di Laon (inizio dell'XI secolo). Qui l'autore dà una rappresentazione grottesca di un monaco di Cluny, come un monaco-soldato vestito con abiti mal ridotti e con un copricapo di pelle d'orso («pilleus excelsus, de pelle Libystidis ursae»): questo abbigliamento segnala l'abbandono della

---

42 L'associazione della maschera con i demoni, i morti e in genere l'Aldilà è implicita anche nel lessico latino medievale utilizzato per la maschera – *larva, persona, figura, masca* –, evocativo sempre di potenze soprannaturali (Schmitt 1988b: 207-9). Nel mondo germanico in particolare, a giudicare dall'uso ambivalente delle parole nelle fonti, sembrerebbe che ci fosse una connessione assai stretta tra il mascheramento guerriero e il volto dello spettro, e ancora tra la maschera, la trasformazione animale e il contatto col regno dei morti (Zirani 2000: 129-39).

43 Anche nell'immaginario sciamanico indossare pelli e maschere animali permette una comunicazione con l'Altro Mondo (Corradi Musi 2002: 13). Nelle tradizioni celtiche il travestimento animale (come la metamorfosi) è una prerogativa del druido, come Mug Roith, che porta una pelle di toro bruno e una maschera di uccello, e così vestito conduce l'esercito in battaglia (*Forbuis Droma Damhghaire*: § 117; MacLeod 2012: 73).

regola monastica per il mestiere delle armi, dal momento che il monaco dice di essere ormai pienamente un soldato, e di aver combattuto contro i Saraceni in Francia (Adalbéron de Laon 1979: vv. 96-166).<sup>44</sup> Alcuni elementi nel resoconto del monaco e nel suo abbigliamento inducono Walter a ritenere che Adalberone, per dare un ritratto particolarmente indecoroso dei monaci, utilizzi l'immagine di un partecipante alle battaglie stagionali in maschera del folklore coevo (Walter 2000: 360-1). Questo riferimento, tuttavia, rimane isolato, e non trova riscontro nelle fonti letterarie a mia disposizione.

Nonostante la presenza del travestimento teriomorfico rituale di guerrieri nelle tradizioni germaniche medievali, dunque, sembra che questo aspetto manchi nell'immaginario eroico-cavalleresco francese. Tuttavia, ci sono alcune occasioni nella letteratura in cui un eroe guerriero si traveste al di fuori di un contesto rituale e al di fuori della battaglia, come modo per dissimulare la propria identità.

### 2.1.2 Dissimulare e acquisire un'identità

Nei testi in cui compare, il travestimento teriomorfico è utilizzato dai personaggi per nascondersi, mimetizzarsi, non essere riconosciuti. Tuttavia il mascheramento – in particolare quello animale, nel quale si entra letteralmente nella pelle di un altro essere – rappresenta anche una metamorfosi, per quanto superficiale: esso è perciò un processo a doppio senso, che infonde nel cavaliere anche una parte della natura del referente del mascheramento.

Per prendere un esempio dalla tradizione norrena, l'eroe Vildifer della *Saga di Thidrek di Berna* si traveste da orso non per incutere timore negli avversari, ma per nascondersi: così vestito, questo personaggio si fa passare da orso ballerino e si esibisce a corte insieme ad un menestrello (*Saga of Thidrek*: §§ 141-2). Quello che potrebbe sembrare un momento degradante della biografia eroica di Vildifer, tuttavia, costituisce una parte integrante della sua identità, come dimostra il suo stendardo: insieme al cinghiale, che il personaggio si porta nel nome e a cui si

---

44 Questa intercambiabilità tra vita guerriera e vita monacale non doveva essere del tutto inusuale: del resto, prelati e cavalieri venivano dalla stessa classe sociale, quella aristocratica. Tuttavia nelle fonti del XII secolo i monaci di Cluny compaiono con più frequenza in queste storie di alternanza tra vita militare e vita spirituale: Walter Map, ad esempio, riporta due storie simili di monaci che trasgrediscono i voti e tornano alla vita cavalleresca (Walter Map 1990: I, § 14 e IV, § 7). In questa scenetta, inoltre, ritroviamo quella “carnivalizzazione” del monaco-guerriero, funzionale a satireggiare gli ordini militari, espressa in modo simile nel *Moniage Rainouart*: qui Rainouart indossa elmo e usbergo sopra l'abito monacale per essere pronto a combattere contro i pagani (*Moniage Rainouart*: vv. 356-81; Bennett 2006: 163-6).

associa per il carattere solitario, egli porta nello stemma anche un orso, proprio a ricordo dell'episodio di quasi-metamorfofi (ivi: § 181). La ragione di questo sta forse nel fatto che, nelle fonti islandesi, la parola *hamr* indica sia la pelle di un animale che la sua forma, e dunque non sembra esserci nessuna separazione tra indossare un travestimento e diventare quell'animale (Guðmundsdóttir 2007: 280-1). La fusione dei due concetti è evidente nel già citato episodio della licantropia di Sigmund e Sinfjötli: nel momento stesso in cui indossano le pelli trovate nel capanno, i due diventano lupi (*Saga dei Völsunghi*: § 8, pp. 68-71).<sup>45</sup>

Nonostante non ci sia la stessa concomitanza tra travestimento e metamorfofi nella letteratura francese medievale, indossare delle pelli di animali anche solo per nascondersi può voler dire diventare in parte quegli animali, almeno agli occhi degli altri. Tuttavia, più di quanto avvenga per la metamorfofi, tra la forma animale e la natura umana il rapporto può essere stridente. L'episodio di cui sto parlando è quello che ha luogo nel *Guillaume de Palerne*: il protagonista Guillaume, innamorato della principessa Melior, decide di fuggire con lei, ma i due hanno bisogno di un travestimento per non farsi riconoscere, e decidono perciò di avvolgersi in pelli animali (*Guillaume de Palerne*: vv. 3012-24). Poiché i due non sono in grado di procurarsele, interviene Alexandrine, consigliera di Melior, che ruba dalle cucine le pellicce di due grandi orsi bianchi, oltre alla pelle di un serpente per nascondere i punti del corpo che altrimenti resterebbero visibili (ivi: vv. 3062-72). I due giovani assumono così le sembianze di due orsi «felon et fier» (vv. 3073-109), per rendere il travestimento più convincente assumono la postura a quattro zampe (che però viene definita «comme viautre», ivi: v. 3147), ed entrano nella foresta, dove si nutrono di ghiande, erbe e frutti spontanei (ivi: vv. 3205-7).

Sorprendentemente, il travestimento funziona e, nonostante i due falsi orsi non siano aggressivi, quando sono avvistati scatenano l'allarme della popolazione dell'area, che indice una caccia per catturarli (ivi: vv. 3805-13); braccati da tutte le parti, i due trovano rifugio in una caverna, tipica tana da orsi (ivi: vv. 3904-25). Il travestimento, dunque, si è rivoltato contro Guillaume e Melior: se avevano usato le pellicce per allontanarsi da Roma indisturbati, la copertura orsina li ha resi di nuovo oggetto di una caccia. Per questo motivo, oltre che per l'usura che ha ridotto a brandelli le loro pellicce, i due lasciano il travestimento da orso per indossare delle pelli di cervo (ivi: vv. 4397-8). Nel frattempo gli amanti sono

---

45 Cfr. anche Pastré, che porta alcuni esempi tratti dai testi antico-germanici di come per l'eroe dell'epica nordica indossare una pelle animale significhi partecipare della sua natura (Pastré 1994: 67).

arrivati a Palermo, che si trova minacciata da un esercito nemico: in un sogno la regina Felise, madre di Guillaume, vede che un lupo e due orsi le vengono in soccorso, ma quando si avvicinano i due orsi le appaiono in effetti due cervi, che portano tra le corna l'immagine di Guillaume e Melior da bambini (ivi: vv. 4722-72). Anche il travestimento con la pelle di cervo, dunque, non riesce a nascondere l'identità dei suoi portatori: il linguaggio metaforico del sogno permette alla regina di vedere sotto la pelle animale la loro natura umana.

Già a questo punto si può considerare come, almeno nel caso delle pellicce di orso, ci sia stata una sorta di metamorfosi superficiale: i giovani, rivestendo la pelle, sono diventati quegli animali agli occhi di tutti, esattamente come Alphonse è diventato un lupo, pur essendo un uomo; la differenza tra la metamorfosi e il travestimento ferino è molto sottile, tanto che, come ho discusso sopra, la forma ferina di Alphonse viene indicata anche da lui medesimo come una pelle che lo copre («*Quel beste ceste piax acuevre*», ivi: v. 4054). Tuttavia qui, a differenza di Vildifer, Guillaume non vuole accogliere nella sua identità guerriera l'animale usato per il travestimento: nonostante abbia vestito la pelle di un orso e di un cervo, nello scudo di Guillaume ci sarà posto solo per il lupo, cioè l'animale che l'ha salvato da piccolo ed aiutato durante la fuga nella foresta (ivi: v. 5954). Del resto, anche nella vita nella foresta, *topos* di inselvatichimento dei personaggi che vi incappano, Guillaume e Melior non riescono veramente ad adeguarsi a sopravvivere come bestie: deve provvedere ai loro bisogni umani Alphonse, rubando il vino e il pane ai viandanti. L'alimentazione è un segnale fondamentale della cesura tra umano e animale per il pensiero medievale, e proprio nel momento dell'alimentazione i due ragazzi dimostrano tutta la loro umanità, non solo perché assumono cibo lavorato, ma perché nell'atto di cibarsi i due tirano fuori le mani dalle pelli animali, esibendo simbolicamente l'inadeguatezza tra interno ed esterno (ivi: vv. 3321-6; McCracken 2012: 364).

Ciononostante, nei momenti finali del travestimento ferino dei due innamorati, si ha un rovesciamento: la regina, avvistati nel giardino della corte di Palermo i due giovani travestiti da cervi – in modo poco convincente, anche, dato che la pelle ferina sta cominciando a restringersi e a lasciar scoperta la pelle umana sottostante –, decide di andare a parlare a Guillaume per chiedergli aiuto contro l'attacco nemico. Il fatto curioso è che questo incontro, che costituisce l'atto finale del reintegro di Guillaume all'interno del gruppo umano, sembra permesso solo da una temporanea animalizzazione della regina, che entra nella caverna a

quattro zampe e anch'essa travestita con una pelle di cervo (ivi: vv. 5156-77).<sup>46</sup> Questo espediente dà origine ad una scena bizzarra: Guillaume e Melior, nei loro travestimenti, si meravigliano dell'animale che hanno visto entrare nel loro rifugio, e quando la cerva-regina inizia a parlare, sono presi da paura (ivi: vv. 5199-213); quella, tuttavia, assicura loro di essere una creatura di Dio e di essere «*tex beste comme vos, / d'autel samblant, d'autel nature*» (ivi: vv. 5224-5). Proprio in questa scena critica dal punto di vista del confine tra uomo e animale e quello tra apparenza e essenza, ritorna l'uso ambiguo della parola *beste*: esso sembra anche qui segnalare la continua compenetrazione di umanità e ferinità nell'identità umana, nonostante la resistenza dei personaggi. Inoltre, il comportamento della regina mette in luce come la parte di animalità data dal travestimento non si possa ignorare, ma, per dialogare con il cavaliere che vi si nasconde dentro, sia necessario prima accogliere il personaggio nel suo aspetto non umano.

Molti eroi, epici e cavallereschi, si travestono per non farsi riconoscere: in questi casi, tuttavia, le maschere predilette sono quelle umane: il travestimento da mercante è particolarmente usato, come nel caso di Guillaume d'Orange nel *Charroi de Nimes*, di Rolando e gli altri Franchi nel *Fierabras*, e, al di fuori dall'epica, di Floire nel *Floire et Blanchefleur*; più umiliante è il travestimento da reietti della società, come il camuffamento di Tristan da penitente e da lebbroso nel romanzo di Thomas, o da folle nella *Folie Oxford*;<sup>47</sup> un travestimento più rischioso, infine, è quello da Saraceno, come quello adottato ancora da Guillaume nella *Prise d'Orange* e in *Aliscans*. A parte il caso particolare di *Guillaume de Palerne*, dunque, nei travestimenti che hanno come fine quello di nascondere l'identità sembra che il cavaliere eroico non pensi mai di nascondersi in una pelle di animale. Questa mancanza è certo dovuta all'aspetto sacrilego che, nel pensiero medievale, possiede il travestimento da animale, e l'umiliazione che tale abbassamento di stato comporta. In compenso, nei testi eroici troviamo casi in cui il cavaliere indossa pelli e parti corporee animali in occasione di un combattimento. Questa concomitanza mi sembra indicativa del ruolo preferenziale dell'animale nell'immaginario cavalleresco come modello dell'aggressività bellica; tuttavia, la funzione di questo referente ferino sul corpo del cavaliere non è scontata e merita di essere approfondita caso per caso.

---

46 Micha trae il dettaglio della pelle di cervo dal confronto con la versione in prosa del romanzo, dato che a questo punto il testo in versi presenta una lacuna.

47 Tuttavia è nei panni del folle che Tristan plasma un avatar di sé particolarmente animalizzato, come mostrerò nel prossimo capitolo.

## **2.2 Under the skin: *il corpo dell'animale in battaglia***

La pelle dell'animale, come ho notato finora, ha la capacità di nascondere l'umano che la utilizza come travestimento, e in parte di trasformare parte della natura del primo proprietario di quella pelle. Tuttavia, se il travestimento animale è diffuso nel folklore europeo, non è quasi mai a fini di mascheramento che il guerriero utilizza la pelle e le parti del corpo animale. Nell'involucro organico della fiera sono concentrate metonimicamente anche le qualità che la cultura cavalleresca medievale – e, assai prima, l'immaginario della predazione – attribuivano all'animale: il coraggio, la ferocia, la dedizione alla lotta. Ma nel momento in cui l'eroe guerriero – e, nella letteratura d'oïl, il cavaliere – sovrappone al proprio corpo quello dell'animale, utilizzandone delle porzioni per ricoprire la propria superficie fisica, egli indossa di fatto un corpo estraneo: rivestendone le spoglie, dunque, l'eroe assume in sé anche l'alterità dell'animale. Per il guerriero, questo doppio processo di miglioramento delle qualità marziali e di parziale estraniamento dal sé umano ha luogo in concomitanza con la battaglia: è questo il momento decisivo per la formazione della sua identità eroica, e insieme anche il momento in cui, giocando con la soglia della morte, egli ha bisogno di evocare una versione oltreumana di sé.

Nelle culture guerriere arcaiche il ruolo del corpo animale nella costruzione dell'aggressività eroica è accentuato, ma, a causa della sua capacità disumanizzante, esso caratterizza quasi esclusivamente i guerrieri più marginali della tradizione. A maggior ragione nella letteratura eroica medievale, dove il corpo animale è uno strumento di alterazione dell'identità troppo selvaggio per essere accolto integralmente nell'immagine del cavaliere; tuttavia i pochi casi che mi risultano sembrano dimostrare una sostanziale persistenza di questa funzione, per quanto trasformata.

### **2.2.1 Zanne di cinghiale, pelli di lupo**

*L'Iliade*, attraverso la stratificazione culturale che costituisce il suo ideale eroico, ci restituisce i segnali di un teriomorfismo guerriero attuato anche attraverso l'uso di spoglie animali. Nel libro X (che, è il caso di precisare, si contraddistingue per una sostanziale disomogeneità stilistica e contenutistica dal resto del poema, tale da far ipotizzare che si tratti di un'aggiunta tarda) si narra della sortita notturna, organizzata da Agamennone, per spiare l'accampamento troiano. Per l'impresa viene scelto Diomede, che chiede a Odisseo di accompagnarlo; nel frattempo però, una simile sortita viene organizzata anche da Ettore, che chiede a Dolone di andare a spiare gli Achei. Questo episodio è un vero

catalogo di pelli animali indossate da eroi: Agamennone, non riuscendo a dormire perché torturato dalle preoccupazioni per i suoi uomini, si alza dal letto e si arma, per chiedere consiglio a Nestore, e sopra la tunica e sotto le armi indossa «la pelle fosca d'un leone/ fulvo, grande, zampe unghiate» (Omero 1990: X, vv. 23-4); allo stesso tempo anche il fratello Menelao si alza e si arma, e anche lui indossa una pelle ferina, questa volta di un pantera maculata (ivi: vv. 29-30). Per i due Atridi vestire le armi e vestire i manti di belve feroci sono gesti equivalenti: hanno un valore visivo forte, ed entrambi segnalano la volontà bellicosa di coloro che le indossano.

Un'ulteriore sfumatura viene data dal seguito della scena. Diomede sta dormendo, tutto armato, su una pelle di toro (ivi: v. 155), quando viene svegliato da Agamennone e Nestore; tutti gli Achei sono convocati e viene proposta la missione notturna, alla quale parteciperanno Diomede e Odisseo, che vengono armati appositamente per l'occasione. Essi, infatti, non vestono le armature solite: a Diomede viene dato «un casco/ di pelle taurina, privo di corno e cresta» (ivi: vv. 257-8), e a Odisseo un casco di cuoio che all'esterno ha «denti bianchi/ di verro, candida zanna, fitti» (ivi: vv. 263-4). Il vestimento animale, dunque, segnala soprattutto il lato notturno del guerriero, come risulta ancora più evidente nel caso di Diomede, che usa la stessa pelle di toro come giaciglio. Inoltre, gli animali non sono scelti a caso: Odisseo ha il cinghiale inscritto nel suo destino dalla caccia giovanile durante la quale si è procurato la sua ferita identificativa.

L'aspetto oscuro del guerriero che veste le pelli animali è ambiguo, e può servire alla caratterizzazione negativa di un personaggio, come nel caso di Dolone, il guerriero troiano che viene inviato da Ettore a spiare i Greci: in una scena simile ed opposta a quella della nomina di Diomede e Odisseo, Dolone si propone per la spedizione e veste «la pelle d'un lupo canuto/ e in testa un casco di donnola» (ivi: vv. 334-5) (fig. 4). Dolone è un personaggio spregevole: minacciato dai due Greci egli pavidamente confessa la disposizione delle armate troiane e rivela l'arrivo dell'esercito tracio, ma il suo tradimento viene punito da Diomede che, nonostante l'accordo, gli taglia la testa (ivi: vv. 370-457). Come anticipato dall'uso delle pelli ferine, l'animalità è condivisa in ugual modo da tutti e tre i personaggi di questa scena: infatti Diomede e Odisseo che rincorrono Dolone sono descritti come predatori a caccia (ivi: vv. 360-2), e quando arrivano al campo tracio, Diomede si avventa sui nemici come un leone sul gregge (ivi: vv. 485-8). In questo stralcio dell'*Iliade*, dunque, l'animale, materializzato nella sua pelle, costituisce sì un oggetto senza più vita, il cui uso è codificato dalla cultura, ma è anche una superficie sulla quale può esprimersi un aspetto della funzione guerriera. Inoltre, attraverso la pelle animale egli può comunicare con il divino:



Figura 4: Dettaglio di Dolone, da un vaso attico a figure rosse del 460 a. C., conservato al Musée du Louvre; fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Werewolf#mediaviewer/File:Lekythos\\_Dolon\\_Louvre\\_CA1802.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Werewolf#mediaviewer/File:Lekythos_Dolon_Louvre_CA1802.jpg)>.

dopo aver ucciso Dolone, infatti, Odisseo prende la pelle di lupo, la solleva verso il cielo e la offre ad Atena «la predatrice» (ivi: vv. 458-64). Nella superficie ferina, dunque, a mescolarsi non sono solo due modelli opposti di guerriero, ma l'animale e la divinità si integrano per formare l'immagine dell'eroe (Schnapp-Gourbeillon 1981: 205).



Figura 5: Colonna traiana (106-113 d. C.), dettaglio dei portatori di stendardi con copricapi lupini; fonte: <[http://www.vroma.org/~bmcmanus/romanarmy\\_sources.html](http://www.vroma.org/~bmcmanus/romanarmy_sources.html)>.

Indossare pelli animali non è un attributo eroico raro nella letteratura antica greca e latina: Giasone, ad esempio, oltre ad essere allevato nella natura selvaggia, indossa una pelle di pantera (Vidal-Naquet 1968: 128). Inoltre, l'uso come abbigliamento marziale di mantelli e copricapi fatti con spoglie di lupo, come quello di Dolone, è ancora attestato in Europa nei primi secoli dell'Era Cristiana:

nella Colonna Traiana si può vedere un gruppo di legionari che portano dei copricapi lupini (fig. 5).<sup>48</sup> Questo costume sembra fosse diffuso presso diverse popolazioni nell'Antichità e nell'Alto Medioevo. Nel *Gododdin* si parla di un eroe che «teneva la pelle di un lupo nella mano» (*Gododdin*: v. 452): secondo Rapallo, questa giubba di lupo doveva essere usata a volte dai guerrieri celtici, presumibilmente per aumentarne la prestazione in battaglia (Rapallo 1989: 54). Ma è soprattutto presso le popolazioni antico-germaniche che l'uso di vestire spoglie ferine è particolarmente attestato: già Tacito parla di guerrieri degli Estii che usano maschere da cinghiali («formas aprorum») come unica protezione in battaglia (Tacito 2003: I, § 45, pp. 136-7), ma anche la *grima*, la maschera da guerra dei Germani, doveva avere a volte almeno l'aspetto di un lupo, se non era costituita da vere parti dell'animale. Fossile di questo uso di indossare spoglie lupine come maschera in battaglia sembra essere il nome *úlfheðnar*, “pelle di lupo”, per indicare i guerrieri presi dal furore guerriero che nulla poteva ferire (*Saga di Grettir*: § 2, p. 119); un altro testimone, passato in area romanza, sembra essere il nome del lupo nel *Roman de Renart*, Isengrin, che è appunto un composto del lemma germanico *grima* (Bonafin 2006: 228).

Nel caso dei Germani, non possiamo che formulare delle ipotesi sul significato di queste parti corporee animali: esse costituivano probabilmente un modo di intimorire l'avversario, se diamo ragione all'osservazione di Tacito, per il quale «in ogni scontro, i primi ad essere vinti sono gli occhi» (Tacito 2003: § 43, pp. 132-3). Ma anche l'aspetto di protezione magica doveva essere fondamentale: sempre a sentire Tacito, gli Estii portavano l'immagine del cinghiale come amuleto, e anche gli *úlfheðnar* sono chiamati così nella *Grettirsaga* perché magicamente invulnerabili. Tuttavia, l'aspetto che sembra preponderante nei mascheramenti dei Germani non sembra tanto quello di evocare la forza e la ferocia del predatore, come potremmo aspettarci, ma quello di segnalare la natura demoniaca, e perciò sovrumana e oltremondana, del guerriero. Quello teriomorfo doveva essere uno dei travestimenti bellici possibili, e infatti le fonti ci parlano anche di guerrieri che indossano maschere demoniache, o usano tinture per annerirsi il viso e il corpo, come per gli Harii descritti da Tacito (Tacito 2003: § 43, pp. 132-3); come ha già evidenziato Zironi, infatti, la *grima* del guerriero evocava soprattutto la morte e l'Aldilà (Zironi 2000: 126-9). Anche in questo caso, dunque, l'animalità non serve semplicemente come referente della ferocia, ma a comunicare più in

---

48 Per quanto non si possa valutare il fregio come un accurato documento storico, esso è significativo almeno perché attesta la continuità nell'immaginario dell'uso di spoglie lupine in battaglia, e della considerazione se non positiva almeno neutra che dovevano rivestire, dato che questi guerrieri-lupo sembrano militare sotto le insegne romane.

generale la profonda alterità del guerriero, la sua trasgressione dei limiti umani per mettersi in contatto con la dimensione sacra del non-umano.

Le parti corporee animali erano ancora presenti nell'abbigliamento dei *militēs* prima dell'anno Mille; esse erano però criticate dai settori non militari della società e dalla Chiesa, non soltanto perché richiamavano un modello arcaico e selvaggio di guerriero, ma perché mettevano allo scoperto una concezione scandalosamente fluida della frontiera uomo/animale (Pastoureau 2012: 12). Ciononostante, esse continuarono a sopravvivere, in forma quantitativamente assai ridotta, nell'immaginario letterario del cavaliere ancora nel XII e XIII secolo.

### 2.2.2 La pelle e la zampa

All'inizio del *Roman de Thèbes*, Polinice, in esilio da Tebe, viene colpito da una tempesta, durante la quale vaga in un bosco; qui, per sopravvivere, deve combattere contro l'intero catalogo degli animali nocivi del Medioevo, «gripons, serpanz, guivres, dragons/ liepars et tygres et lÿons» (*Roman de Thèbes*: vv. 650-1). Riemerso dalla foresta, inselvaticito e aggressivo, incontra l'altro giovane eroe del romanzo, Tideo, anch'egli abbruttito dalla vita boschiva e dagli agenti atmosferici. Per un motivo futile i due litigano e iniziano un duello; il poeta si sofferma sull'aspetto di entrambi:

D'un lÿon ot une pel grant,  
qui li covroit le piz devant,  
li essilliez Pollinicés,  
que li dona Edyppodés;  
et Thideüs l'ot d'un sengler,  
qui son païs soloit gaster,  
que la deesse li donna:

pour soi vengier li otroia. (*Roman de Thèbes*: vv. 781-7)<sup>49</sup>

Da lontano li guarda il re di Argo, vede le pelli animali che indossano e riconosce in loro il leone e il cinghiale che, secondo la profezia inviatagli dalla dea, sono destinati a sposare le sue figlie (ivi: vv. 836-8). In questo testo della metà del XII secolo, dunque, pur nella cornice classica, degli eroi indossano pelli animali in un duello determinante per le loro carriere eroiche: da questo scontro inizierà l'amicizia tra Polinice e Tideo, e da qui deriverà la fortuna dei due presso il re di Argo. Inoltre, il fatto che sia proprio dalle pelli animali che il re li riconosce, dà a

---

49 "L'esiliato Polinice aveva una grande pelle di leone, donatagli da Edipo, che gli copriva il petto, mentre Tideo aveva la pelle di un cinghiale che un tempo devastava la regione - la dea gliel'aveva donata per vendicarlo."

questo dettaglio visivo una forte risonanza nella definizione dell'identità dei protagonisti: per quanto il leone e il cinghiale non torneranno nella caratterizzazione dei due eroi nel corso del poema, in questa scena i due sembrano davvero usare un'aggressività animalesca, e infatti abbondano in pochi versi le similitudini leonine tipiche dell'epica. Bisogna riconoscere che il dettaglio delle pelli è presente già nella *Tebaide* di Stazio; tuttavia, mentre in Stazio è solo dopo averli interrogati e fatti entrare in casa, lontano dal combattimento, che ha luogo il riconoscimento dei due eroi con gli animali della profezia (Stazio 2010: I, vv. 648-62), nel *Roman* la pelle animale interviene nella caratterizzazione dei guerrieri durante il combattimento, ed è sempre mentre sono impegnati nello scontro che viene riconosciuta la loro corrispondenza con gli animali figurati della profezia.

Del resto, pelli e parti animali portate dai cavalieri sulla soglia corporea non dovevano essere troppo estranee all'immaginario eroico d'oïl. Nell'epica francese ci sono esempi di eroi portatori di spoglie animali come segnale d'identità cavalleresca. È il caso del giovane Aiol, che, dopo essere stato allevato nella foresta, viene armato dal padre con un'armatura arrugginita e montato su un cavallo macilento; per il suo aspetto malmesso nessuno lo prende sul serio, e si fa ridere dietro da tutti i borghesi di Poitiers. A questo punto Aiol incontra nel bosco un leone feroce, combatte con lui, lo uccide e gli stacca una zampa, che esibisce legata alla sella (*Aiol*: vv. 1333-8). Sarà proprio la zampa di leone a farlo riconoscere come cavaliere e a permettergli di non essere più preso in giro («por tant ne gabent mie le franc baron», ivi: v. 1357). In entrambi i casi, dunque, la pelle o la zampa dell'animale, posizionati in punti visibili, a integrazione dell'aspetto esteriore del cavaliere, servono non tanto ad identificare la provenienza del guerriero (come era, ad esempio, nella *Tebaide*), ma a segnalarlo come cavaliere eroico.<sup>50</sup>

La vera sostanziale differenza con l'antichità, però, è che nell'epica d'oïl indossare pelli ferine o portare parti corporee di animali funziona soprattutto come caratterizzazione negativa: basti citare gli esempi, entrambi tratti da *Aliscans*, del re saraceno Margot de Boidant, che è vestito di una pelle di serpente che lo rende invulnerabile (*Aliscans*: vv. 5938-9), o l'altro saraceno Valegrape, che

---

50 L'aspetto clanico-ereditario della pelle animale nell'identità dell'eroe sembra appartenere più all'immaginario latino che a quello medievale. Questa ereditarietà si ritrova solo una volta in un testo d'oïl, ma vi è importata dall'*Eneide*: nel *Roman d'Enéas* un uomo di Turno, Aventino, ha uno scudo coperto dalla pelle di leone che ha conquistato suo padre Ercole (*Roman d'Enéas*: vv. 4008-9).

non indossa un'armatura ma solo il manto peloso di una bestia simile a un grosso serpente (ivi: vv. 6404-5). L'uso di parti corporee animali in battaglia viene qui resa il simbolo di un tipo di aggressività guerriera da evitare, perché troppo selvaggia e non adeguata alle norme cavalleresche. In particolare, la caratteristica dell'invulnerabilità data dalla spoglia animale, presente nella più antica tradizione germanica, viene qui rovesciata di senso, così come la pelle usata è quella di serpente, un animale considerato abietto dalla cultura medievale: in questo modo, il testo riutilizza il motivo di origine germanica per costruire il modello di un anti-cavaliere, selvaggio e demoniaco.<sup>51</sup>

Nella letteratura d'oil, dunque, la presenza delle spoglie animali sul corpo del cavaliere come dispositivo identitario è quantitativamente più bassa, come ci possiamo aspettare, e spesso rovesciata di senso e resa negativa. Tuttavia, essa non scompare completamente, ma viene trasformata e integrata all'interno dell'iconografia del cavaliere, previa neutralizzazione dei suoi connotati originari: la pelle e le corna diventano solo effigi decorative, così che il corpo animale viene edulcorato in un dispositivo cavalleresco inorganico.

### **2.3 Cimieri e armature zoomorfe**

I ritrovamenti archeologici ci restituiscono un'idea della diffusione di raffigurazioni animali nelle armature e negli elmi dei guerrieri presso diverse popolazioni antiche. Disegni teriomorfici caratterizzano gli elmi antico-germanici, come gli elmi vichinghi di cui ho parlato sopra, ma decorazioni simili si trovano anche negli scudi romani della metà del VI secolo. Un riflesso di questo costume si ritrova nel poema anglosassone *Beowulf*, la cui origine è incerta ma potrebbe risalire al VII secolo: qui l'eroe possiede un elmo che un fabbro d'armi «aveva cerchiato/ di sagome di cinghiali perché non potessero/ morderlo mai né spade né lame di guerra» (*Beowulf*: vv. 1452-4). L'iconografia di questi scudi ed elmi privilegiava la raffigurazione di predatori o animali feroci, come orsi, lupi e cinghiali, e ne metteva in evidenza l'aggressività, che doveva essere evocata e trasfusa nel portatore dell'armatura. Tuttavia, le icone animali tendevano ad essere troppo piccole per indicare una trasformazione simbolica del guerriero in belva, o anche solo costituire segnali d'identità riconoscibili in battaglia, come sarebbero state più tardi le insegne araldiche sugli scudi medievali (Dickinson 2005: 161). Piuttosto, come sembra emergere anche dai versi del *Beowulf*, queste raffigurazioni avevano un valore magico, soprattutto di protezione: oltre al passo

---

51 Sulla negazione dell'animale nell'identità cavalleresca e altri esempi di teriomorfismo dei Saraceni, vedi il capitolo IV, sezione 3.2.3.

citato, troviamo la stessa funzione in un passo precedente del poema, quando vengono descritti gli elmi a figure di cinghiali dei Geati:

Figure di cinghiale  
sormontavano, fulgide, gli schermi delle guance.  
Intarsiate d'oro, lucide e temperate  
a fuoco, montavano la guardia alla loro vita. (*Beowulf*: vv. 302-5)

Come propone Glosecki, questa iconografia animale non costituiva soltanto una decorazione che aumentava il valore simbolico dell'armatura, ma costituiva un repertorio di «movable beasts», cioè segni teriomorfici rimovibili, dalla funzione simile alle parti animali poste sul corpo del guerriero (Glosecki 2000: 10-1).

Il significato trasmesso da questi talismani teriomorfici nel corso del Medioevo, ovviamente, non rimane lo stesso dell'immaginario guerriero dell'Età del Ferro, e già attorno al Mille probabilmente qualunque contenuto mitico di questa iconografia era evaporato (ivi: 3-4). Tuttavia, mi sembra che questa continuità tra indossare l'armatura e indossare parti corporee animali non doveva essersi persa del tutto, e l'armatura, anche quando non era esplicitamente teriomorfa, evocava un esoscheletro animale. Una traccia di questo legame si riscontra ancora nel romanzo *Cligès*: qui il protagonista cambia più volte colore dell'armatura per confondere i partecipanti al torneo; al quarto cambio l'autore commenta che

par tens sera de mainte mue  
se il chacun jor par costume  
oste et repret novele plume. (*Cligès*: vv. 4844-6)<sup>52</sup>

Questi versi sono significativi perché l'uso della componente animale in Chrétien non è mai meramente convenzionale: qui, infatti, il cambiamento di armatura associato metaforicamente al cambiamento di piumaggio gioca con l'immaginario teriomorfico persistente nell'ideologia e nella cultura visuale cavalleresca. L'armatura è rappresentata come omologa alla superficie corporea animale; tuttavia quella evocata non è la pelle di una belva ma il piumaggio di un animale tipicamente cortese, come un falco od un astore, uccelli da caccia che

---

52 "Alla fine sarà di molte mute, se ogni giorno toglie e rimette un piumaggio nuovo."

aumentano di valore a ogni muta: questo scarto dalla tradizione antica serve a sottolineare la natura eroica ma allo stesso tempo cortese di Cligès.<sup>53</sup>

Le raffigurazioni animali su armature ed elmi continuavano a possedere, infatti, un ampio spettro di significati e implicazioni: la tradizione dell'uso guerriero delle spoglie animali si fondeva così con la nuova funzione di segno di appartenenza al gruppo cavalleresco e di aderenza al suo codice etico.

### 2.3.1 Armature e segni animali

La comparazione di Chrétien tra il cambiamento di armatura e la muta dell'uccello da caccia pone in risalto l'idea che l'armatura assomigliasse visivamente ad una pelle: essa, come il piumaggio o la pelliccia dell'animale, serve ad identificare il portatore come membro di una specie – il gruppo guerriero. Tuttavia, a parte questa similitudine, nella letteratura le armature non sono descritte se non in modo convenzionale, e in questi casi esse non portano tratti teriomorfici. Questo corrispondeva anche ad una realtà storica: dall'arazzo di Bayeux, della seconda metà dell'XI secolo, notiamo che i soldati, sia normanni che sassoni, sono dotati di armature semplici, in cotta di maglia e cuoio, e di elmi conici in vari materiali, presumibilmente metallo o cuoio sovrapposto a metallo (Pierce 1986: 152-9). Dunque è soprattutto per motivi materiali, di costi e di tecniche della lavorazione del metallo, oltre che per ragioni di funzionalità, che l'armatura a questa altezza cronologica non poteva ospitare motivi animaleschi.

Il teriomorfismo nell'armatura riemerge solo alle soglie della modernità, nel Rinascimento. Nel XV e XVI secolo le forme animali ritornano ad ibridare il corpo del cavaliere, se non nelle armature da battaglia, almeno nelle armature da cerimonia più ricche: queste costituivano anche visivamente una seconda pelle, essendo ricalcate sul corpo nudo del cavaliere, e in più abbondavano di escrescenze teriomorfe e fitomorfe (Stoichita 2012: 451-5). In questi oggetti si intravede in parte il riemergere di una concezione magica della difesa corporea; inoltre, le parti animali sono usate in modo metonimico per evocare le pelli ferine degli eroi della mitologia antica (ivi: 455-61). Il fatto che queste armature fossero da cerimonia non mi sembra necessariamente la prova di una degradazione del significante animale a mero artificio estetico, come vorrebbe Stoichita; anzi, proprio perché liberate dalla funzionalità, queste armature costituivano un

---

53 Questo collegamento analogico sembra prolungato nell'episodio finale del romanzo: un cavaliere a caccia trova il giardino in cui Cligès consuma il suo amore clandestino con Fenice proprio inseguendo uno sparviero (*Cligès*: vv. 6348-69).

dispositivo puramente simbolico di esibizione dell'autorità, dell'eroismo e della natura straordinaria del possessore. Le escrescenze animali sono parte fondamentale di questo messaggio visivo di potere, e la loro abbondanza evoca sia l'antichità greca e latina come fonte di legittimazione, sia la permanenza del modello animale nella cultura cavalleresca europea; inoltre, questo corpo ibridato con l'animale e il vegetale si collega ad una visione positiva e qualificante dell'ibridismo non umano, che, pur condannata dalla Chiesa nel corso del Medioevo, doveva essere rimasta viva nell'immaginario aristocratico.

Forse l'unico luogo dell'armatura medievale in cui il teriomorfismo permane visibilmente è l'elmo; questa era del resto la parte privilegiata per le rappresentazioni animali già nelle testimonianze archeologiche dell'età di Vendel e nella testimonianza letteraria del *Beowulf*.<sup>54</sup> La continuità tra la maschera da guerra, che integrava peli e corna animali, e l'elmo sembra essere presente ancora nel vocabolo germanico *grima*, che significa maschera, come ho evidenziato sopra, ma in alcuni casi, come negli appellativi di Odino, è anche equivalente ad elmo (Cipolla 2000: 242-3). Anche in ambito romanzo doveva esistere un concetto simile alla *grima* germanica, ovvero un elmo-maschera dagli attributi variabili, ma soprattutto evocativi di una natura animale o spettrale del suo portatore. Sonia Barillari ha seguito gli usi della radice latina per "barba" nella formazione del lessico che indica l'elmo: *barbualdus* è usato per designare la maschera zoomorfica indossata nel *charivari*, *barbeus* viene usato in antico francese per indicare una creatura simile ad un lupo, forse addirittura un uomo-lupo come il mannaro,<sup>55</sup> e infine *barbuta* costituisce, in antico italiano, una parte dell'elmo guerriero che lasciava esposto il mento e l'area della barba (Barillari 2004: 81-5). La connessione linguistica tra maschera del *charivari*, aspetto lupino e parte dell'elmo potrebbe essere dovuta al fatto che l'elmo era riconosciuto, ancora nel Medioevo, come un equivalente della maschera pelosa teratomorfa o teriomorfa (ivi: 87).

Anche a prescindere dalla possibile continuità con la maschera bellica rituale dei Germani, l'elmo cavalleresco è il luogo dell'armatura in cui degli elementi teriomorfici sopravvivono anche durante il Medioevo. Soprattutto nelle armature

---

54 Cfr. anche Hatto (1957: 157-60).

55 Vedi «jen soi bien que barbeus ou leus m'estranglera/ se Dex ne me sequeurt» (*Doon de Maience*: vv. 1442-3). Il Tobler-Lommatzsch riporta la traduzione "loup-garou", usata per questo termine dal curatore del *Roman de Miserere du Renclus de Moiliens*, ma il significato non è sicuro.

da parata e nell'araldica, una parte dell'elmo assume connotati animali spiccati e si sviluppa in modo ipertrofico: il cimiero.

### 2.3.2 Il caso del cimiero

Il cimiero, cioè la parte apicale dell'elmo dotata di una decorazione elaborata, si sviluppò probabilmente a partire dalle raffigurazioni dipinte o incise sulla superficie dell'elmo; diventò un'appendice sempre più vistosa all'inizio del XIII secolo, come dimostra l'elmo rappresentato nel sigillo di Baudouin IX nel 1197 (Pastoureau 1988: 128). I cimieri, che divennero rapidamente di moda in tutta Europa, non venivano usati in battaglia, ma servivano solo per il torneo e le cerimonie, o erano virtuali, cioè esistevano solo negli stemmi araldici dei timbri (ivi: 129). Come sarà per l'armatura da cerimonia del XV secolo, il cimiero, non avendo una funzione pratica, divenne il ricettacolo delle funzioni magiche e simboliche dell'elmo, espresse per mezzo di raffigurazioni articolate ed enormi, spesso teriomorfiche (figg. 6 e 7). Il significato che questa parte dell'armatura poteva rivestire per l'aristocrazia feudale è reso complesso dal fatto che esso si



Figura 6: Hartmann von Aue, dal Codex Manesse dell'Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. Germ. MS 848), f. 184v; fonte: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>>.



Figura 7: Cimieri nell'Armorial Bellenville, della Bibliothèque Nationale de France (MS 5230), f. 70 v; fonte: Pastoureau (1988: 135).

pone all'incrocio di due tradizioni: da una parte, il cimiero teriomorfico è in continuità con la maschera guerriera, e non a caso ha particolarmente successo presso l'aristocrazia germanica; dall'altra, sviluppandosi in concomitanza con l'araldica, condivide in parte la sua funzione di distintivo di identità e appartenenza clanica, ma allo stesso tempo spesso non coincide con l'iconografia dello stemma familiare.

Nel XIII secolo l'elmo dei cavalieri più abbienti copriva integralmente il viso: questo dato sembrerebbe confermato anche dal fatto che, nei romanzi arturiani, i cavalieri possono facilmente non riconoscersi tra loro, e l'identificazione è spesso affidata allo stemma o all'armatura, come dimostra l'episodio di *Cligès* citato sopra, ma anche la miriade di duelli in incognito che costellano i romanzi di Chrétien de Troyes (ad es. quello tra Gauvain e Yvain, *Chevalier au lion*: vv. 5993-6103). Posto su un elmo completamente coprente, il cimiero assolveva la funzione della maschera, quella cioè di dissimulare e allo stesso tempo identificare il cavaliere che lo portava, costruendo perciò un «faux visage», che non serviva tanto per proteggere quanto per mostrare una versione sovrumana, più feroce, di sé (Cirlot 1989: 111; Pastoureau 1988: 134). Tuttavia non bisogna rischiare di sovrastimare il simbolismo aggressivo di elmi che erano in effetti cerimoniali e fittizi, e che venivano esibiti – se lo erano – lontano dal campo di battaglia: guardando le raffigurazioni che ci sono rimaste, questi sembrano essere soprattutto uno sfoggio di ricchezza e un mezzo per stupire, per distinguersi e annunciare la propria straordinarietà.

È vero, dunque, che nelle occasioni rituali in cui veniva mostrato, il cimiero teriomorfico serviva in effetti da surrogato di maschera che, nel gioco del celare, mostrasse anche l'appropriazione di un'identità extra-umana da parte del cavaliere (Cirlot 1989: 116). Questa identità, però, non si esaurisce nell'evocazione della ferocia della belva, ma è partecipata da qualunque animale, positivo o negativo, che caratterizza la storia individuale o familiare del cavaliere; anzi, sembra che il cimiero, data la sua funzione ambigua tra il simbolico e il decorativo, potesse ospitare più facilmente uccelli, mostri e serpenti, quegli animali, cioè, che più difficilmente entravano a far parte dell'emblema (ivi: 133).

Il cimiero, inoltre, pur iniziando la sua storia come simbolo individuale, sulla scia dell'araldica diventa sempre più un segnale di appartenenza ad un gruppo umano, sia esso una famiglia o un clan, senza che il suo significato fosse vincolato alla relazione genealogica: esso, cioè, traduce quel sistema di parentele allargate anteriore al XII secolo, già proprio del *comitatus* barbarico ma persistente nel codice di valori della cavalleria medievale (Cardini 1981: 90). In questo senso il

cimiero è anche un oggetto dal significato “totemico” (Pastoureau 1986: 43; 2012: 18): esso mette in relazione il cavaliere con la sua famiglia e i suoi antenati attraverso l'evocazione di un animale verso il quale egli sente una relazione di identità tale da usarne l'effigie come seconda pelle, e collocarlo sulla testa, il luogo corporeo che, essendo considerato la sede dell'anima, più di tutti distingue l'umano dall'animale (Williams 1996: 127).

Nei testi letterari il cimiero, come del resto l'elmo e il resto dell'armatura, non riceve particolari attenzione nelle descrizioni; nel romanzo arturiano il colore dell'armatura e lo stemma sullo scudo possono essere rilevanti nell'aspetto visivo di un personaggio, ma nei testi del XII secolo non c'è una vera e propria araldica immaginaria. È soprattutto a partire dal XIII secolo che anche i cavalieri arturiani vengono dotati di stemma e cimiero: essi vengono descritti soprattutto negli armoriali, cioè i censi degli stemmi araldici, sia reali che immaginari, ma vengono occasionalmente citati anche nei romanzi, per stabilizzarsi poi nei cicli in prosa (Pastoureau 2006: 23). Ciononostante, i cimieri degli eroi arturiani non vengono quasi mai descritti nei testi letterari; c'è però almeno un'illustre eccezione, l'elmo di Artù nel *Roman de Brut*. Qui, in una delle prime imprese del giovane Artù, la campagna contro i Sassoni, prima della battaglia il futuro re si fa armare, e indossa un elmo che è così descritto:

d'or fu tut li nasels devant  
e d'or li cercles envirun;  
desus ot purtrait un dragun;  
el helme ot mainte pierre clere  
il ot esté Uther, sun pere. (Wace 2002: vv. 9284-8)<sup>56</sup>

In questo caso il termine *purtrait* suggerisce forse più un'immagine dipinta o incisa che un'appendice, il che è coerente con la fase iniziale di sviluppo del cimiero: con il passare del tempo, l'effigie di drago si staccherà dalla superficie dell'elmo per diventare un cimiero vero e proprio, come illustrato nei trattati di araldica arturiana (Pastoureau 2006: 46). Quello che emerge in questa descrizione, inoltre, è l'aspetto genealogico del cimiero: il drago sull'elmo di Artù lo mette in relazione con il padre, Uther Pendragon. Il drago è l'animale simbolo della stirpe di Uther, e ricorre come referente suo e di Artù nei sogni e nelle

---

56 “Il nasale era d'oro, d'oro erano le fasce circolari attorno all'elmo; nella parte superiore raffigurava un drago; l'elmo aveva molte pietre preziose, ed era appartenuto a Uther, suo padre”. Cfr. anche la stessa descrizione nella fonte di Wace, l'*Historia regum Britanniae* (Goffredo di Monmouth 1989: IX, § 4, p. 199).

profezie relative alla loro sovranità.<sup>57</sup> In particolare, qui sembra che Artù per mezzo dell'elmo assuma su di sé l'identità del padre, dal momento che è proprio la testa di drago a caratterizzare Uther, il cui appellativo Pendragon significa, secondo l'interpretazione data da Wace, "testa di drago" (ivi: v. 8406).<sup>58</sup> Anche se è isolato, questo esempio manifesta la funzione del cimiero come segnale di appartenenza ad una stirpe e mezzo di collegamento con gli antenati, e insieme anche il suo valore politico, come segno dell'avvenuta trasmissione di sovranità da Uther ad Artù.

In quanto dispositivo d'identità multifunzionale, integrato nell'immaginario cortese e veicolo visivo dei rapporti di potere feudale, il cimiero è l'esempio più intrigante di come l'animalità posta sulla superficie fisica del guerriero persista attraverso le epoche e le culture, inabissandosi nella cultura visuale per poi riapparire secoli dopo. Nella cultura feudo-cavalleresca, infatti, l'involucro teriomorfico, trasformato e dotato di nuove funzioni, costituisce ancora uno strumento privilegiato di mediazione tra l'umano e il sovrumano, per quanto la sua sacralità sia ridimensionata, e insieme fa da catalizzatore dei rapporti sociali e politici dell'individuo; ma soprattutto, dalla pelle di lupo all'armatura dorata, il teriomorfismo partecipa ancora attivamente alla costruzione dell'identità del cavaliere.

### 3. Gli ibridi

Nonostante la distinzione tra umano e non umano fosse una preoccupazione ricorrente degli scritti teologici, l'uomo medievale era profondamente attratto dall'immagine dell'ibrido. I *marginalia* dei manoscritti – luoghi per eccellenza dell'ambiguità e della trasformazione (Camille 1992: 16-7) – abbondano di figure fantastiche, i cui corpi fluidi uniscono umano, animale, vegetale e decorazioni

---

57 Tuttavia, nonostante il drago sia l'animale della sua stirpe, Artù è anche caratterizzato dall'orso nel nome (vedi *infra* in questo capitolo, sezioni 4.1.2 e 4.3.4).

58 Il significato preciso di Pendragon, appellativo risalente almeno al X secolo, attribuito dalla tradizione gallese a Uther, è incerto: *pen* (bretone *pen*, gallese *penn*) significa generalmente sommità, e perciò l'appellativo di Uther può anche stare per "capo dei draghi" o "primo drago" (Bromwich 1978: 520). Quest'ambiguità rimane anche nella formula utilizzata da Wace, «*chiés est de dragun*»; tuttavia, nell'*Historia regum Britanniae*, Goffredo di Monmouth interpreta l'appellativo di Uther come significante proprio «*caput draconis*» (Goffredo di Monmouth: VIII, § 18, p. 185).

lineari.<sup>59</sup> È proprio da questa abbondanza che si arguisce la forza evocativa e il fascino che la trasgressione dei confini corporei aveva nella cultura medievale – anche quella clericale e non solo nel folklore: pur confinato a elemento decorativo, l'ibrido mantiene una sua forza espressiva che deriva dalla sua problematicità concettuale, dal suo mettere in discussione l'essenza umana rappresentata nel corpo (Dittmar 2012b: 42).

La continuità tra uomo e animale nella forma viene generalmente disapprovata nelle enciclopedie medievali, perché la trasgressione dei confini corporei è considerata un segno del peccato: non a caso alla fine del XII secolo e all'inizio del XIII il serpente tentatore della *Genesi* viene rappresentato come un ibrido, con corpo di serpente e testa umana (ivi: 29-32). Ma nell'ibrido, come nel metamorfo, ad essere in gioco non è soltanto la questione etica: è la struttura stessa del creato che viene messa in discussione. Come già evidenziato da Gurevič, la percezione medievale del mondo era globalizzante, vedeva cioè nel singolo elemento del creato un duplicato dell'universo, nel microcosmo il macrocosmo (Gurevič 1983: 13). In particolare, il corpo umano era considerato come il microcosmo per eccellenza, e gli elementi che formano il corpo umano corrispondevano – analogicamente ma anche nella sostanza – agli elementi che formano il mondo (ivi: 59). Essendo il corpo umano uno specchio dell'ordine del cosmo e della gerarchia decisa da Dio, dunque, la violazione dei naturali vincoli del corpo costituisce una minaccia al sistema e una negazione dell'ordine costruito su di esso (Williams 1996: 108).

Anche Agostino si pronuncia sugli ibridi: tuttavia, mentre era stato così categorico nei confronti dell'illusorietà della metamorfosi, il suo giudizio è molto più ambiguo nei confronti delle cosiddette razze mostruose. Egli è prima di tutto assai scettico sull'esistenza di cinocefali e affini; inoltre, anche se essi fossero veri, egli ritiene che la loro appartenenza al genere umano sia da valutare in base al possesso della razionalità, e che la deviazione nella forma umana normale, da sola, non significhi necessariamente che essi non discendano da Adamo (Agostino 1992: XVI, § 8, pp. 702-3).<sup>60</sup> Questa essenziale umanità, nonostante la più o meno decisa condanna delle ibridazioni come segno esteriore di peccato e perversione in alcuni testi teologici (Friedman 1981: 196), giustifica quella che sembra una sospensione di giudizio della cultura scritta medievale nei loro confronti. Tale

---

59 Sul significato del contenuto dei margini dei manoscritti medievali, cfr. Camille (1992).

60 Sulla scorta di Agostino, gli ibridi zoo-antropomorfi venivano generalmente considerati umani: anche nel *Liber Monstrorum*, infatti, i centauri, le sirene, i fauni e i cinocefali sono catalogati tra le mostruosità umane («de monstruosis hominum partubus», *Liber monstrorum*: I, pp. 34-5).

differenza rispetto agli altri tipi di teriomorfismo che ho visto finora poteva essere dovuta anche alla relativa staticità della contaminazione uomo/animale nel corpo dell'ibrido, rispetto alla metamorfosi: mentre quest'ultima rappresentava un flusso, un'oscillazione tra le due forme, che la teologia cristiana non poteva ammettere, l'ibrido costituiva sì una dualità, ma congelata in una forma visibile definita, il che contribuiva a renderla meno perturbante (Bynum 2001: 30-1).

Ciononostante, nella letteratura del XII e XIII secolo la trasgressione dei confini del corpo umano è comunque troppo inquietante per essere attribuita a personaggi eroici. In questo periodo gli ibridi sono relegati alla descrizione delle razze mostruose che abitano i confini della terra nei resoconti di viaggio e nelle enciclopedie (Friedman 1981: 37-58). In quanto segnale di alterità etnica, nell'epica d'oïl l'ibridazione del corpo umano con parti animali viene utilizzata soprattutto per caratterizzare alcuni individui o alcuni contingenti militari che combattevano nell'esercito nemico: un esempio è quello dei Saraceni con orecchie da elefante, grandi a tal punto da fungere da coperta di notte («tetes menues et les oreilles granz;/ la nuit s'an cuevrent, com oré les sorprant,/ et en bataille s'an quevrent ansement», *Narbonnais*: vv. 3808-10); ma gli esempi sono molti.<sup>61</sup>

Eppure, essendo un personaggio storicamente implicato da un'identità animale, e il cui modello predatorio spesso lo spingeva a creare un ponte tra sé e la belva, il cavaliere si prestava particolarmente bene a mettere in scena sul proprio corpo lo sconfinamento dell'animale nell'umano. Per questo, anche se nel periodo di cui mi occupo i cavalieri eroici assai raramente possiedono dei tratti teriomorfici veri e propri, essi possono sviluppare delle escrescenze temporanee animalesche, come la pelliccia. Per quanto più verosimile di una testa di cane o di zanne di cinghiale, anche questo piccolo segno di ibridazione serve, nel testo, a visualizzare una letterale animalizzazione del cavaliere – un'animalizzazione che, a differenza degli ibridismi più vistosi, è velocemente superabile con il semplice gesto della rasatura. È soprattutto nel XIII e XIV secolo, quando elementi fantastici più marcati fanno il loro ingresso nella letteratura d'oïl, che anche gli eroi possono essere portatori di parti animali nel proprio corpo: in questi casi l'ibridismo assume ancora un altro significato, e, segnalando l'alterità del personaggio, ne esalta anche la natura magica o semplicemente le qualità straordinarie. In entrambi i casi, le deformità animali rendono il corpo dell'eroe un «signifiant flottant»: il corpo ibrido del cavaliere medievale minaccia l'ordine

---

61 Per altri casi di ibridismo animale nei Saraceni, vedi *infra*, capitolo IV, sezione 3.2.3.

dell'universo ma allo stesso tempo esalta la deformità come segno di elezione (Clamote Carreto 2012: 196-203). Ancora una volta, dunque, il gioco sulla frontiera tra uomo e animale mette in scacco i tentativi di interpretazione univoca.

Poiché nei testi del XII e XIII secolo i casi di ibridazione animale dell'eroe guerriero sono scarsi, trovo utile, in questa occasione, prendere in considerazione in maniera comparativa anche alcuni testi del XIV secolo. Infatti, per quanto la letteratura cavalleresca di questo periodo si sia visibilmente allontanata dai modelli delle *chansons de geste* e dei romanzi dei secoli precedenti, essa è in continuità con quella tradizione (Roussel 2005: 23). Se le modalità d'espressione sono cambiate, e i contenuti folklorici hanno fatto breccia in modo più preponderante nelle trame di questi testi, alcuni motivi già presenti nei testi del XII e XIII secolo si ritrovano sviluppati meglio e, da marginali che erano nei primi, vengono pienamente legittimati.

### **3.1 Velu come beste**

Nei testi del XII e XIII secolo, la pelle è la superficie che permette l'identificazione del personaggio, e tuttavia si dimostra un'interfaccia particolarmente malleabile alle trasformazioni, reali o figurate. Proprio per questa sensibilità, l'iscrizione di tratti teriomorfici sulla pelle è un mezzo immediato ed efficace dei testi per parlare di modelli di vita esterni alla società umana e comportamenti devianti dalla norma; allo stesso tempo, però, mantenendo inalterata la forma umana, questo tratto non mette in pericolo la natura del personaggio, e perciò anche la sua possibile integrazione – o reintegrazione – all'interno della comunità (Bohler 2012: 60).

La manifestazione più diffusa di questo tipo di alterità è l'eccesso di pelosità che si sviluppa sul corpo del protagonista eroico. La crescita di una vera e propria pelliccia che copre la pelle del cavaliere fino a farlo assomigliare a un animale, si pone, in realtà, all'incrocio tra metamorfosi e ibridazione: il più delle volte questo tratto non è innato, come sono invece di norma gli ibridismi, ma è acquisito in seguito alla vita boschiva e al contatto con gli animali. Tuttavia, non segnando un cambiamento radicale della forma del protagonista, tanto che è ancora possibile identificarlo, nel periodo di pelosità il cavaliere ha le caratteristiche dell'ibrido,

ciò riunisce simultaneamente nel proprio corpo un'apparenza fondamentalmente antropomorfa ed escrescenze teriomorfiche.<sup>62</sup>

### 3.1.1 Storie di peli e selvatichezza: Renaud e gli altri

Nelle canzoni di gesta i cavalieri protagonisti sono spesso costretti a trascorrere periodi di vita nel bosco, lontani dagli agi cortesi. Come ho dimostrato nel capitolo precedente, per quanto in un primo momento questi possano sopravvivere bene alle mutate condizioni di vita, o addirittura goderne gli aspetti positivi, presto la lontananza dalla civiltà inizia a portare le sue conseguenze sul comportamento e sull'aspetto dei personaggi: il cavaliere non segue più le norme di vita cortesi o addirittura perde le abitudini umane. Da un punto di vista visivo questo allontanamento dalla civiltà risulta nel degrado o nell'abbandono dei vestiti umani, condizione che, alla lunga, porta allo sviluppo di una folta pelliccia sulla pelle del personaggio.

Così accade per i figli di Aymon: dopo qualche tempo dal loro ingresso nelle Ardenne per sfuggire alla persecuzione di Carlo, essi abbandonano il cibo cortese e trasgrediscono il modello cavalleresco vivendo di rapina (*Quatre fils Aymon*: vv. 3220-6); inoltre, essendo sempre esposti alle intemperie e non avendo riparo neanche durante la notte, i loro vestiti e le armature si disfanno. I vestiti, anche in questo caso, costituiscono la sottile pellicola che separa l'uomo dall'animale: è proprio a questo punto, infatti, che comincia l'ibridazione di Renaud e dei suoi fratelli:

Chascuns n'est mie el bos logiés ne através,  
mais de fos et de chaisnes est chascuns acombrés,  
lor garnements ont tous desrous et despanés;  
tant orent as chars nues les blancs haubers portés  
que il furent plus noir k'arremens destemprés  
et si sunt plus velu ke n'est un ours betés. (*Quatre fils Aymon*: vv. 3234-9)<sup>63</sup>

La straordinarietà dei fratelli risalta anche in questo episodio: la stragrande maggioranza degli uomini che accompagnano Renaud de Montauban non

---

62 Che la pelosità corporea venisse considerata come un tipo di teriomorfismo mostruoso, è testimoniato dalla presenza nel *Liber monstrorum*, nell'elenco dei mostri umani, di un paragrafo sugli uomini pelosi «more ferino» (*Liber monstrorum*: I, § 15, pp. 50-1).

63 “Nessuno di loro ha costruito una capanna, nel bosco, ma si ripara ciascuno sotto faggi e querce; i loro vestiti si sono ridotti a brandelli: tanto a lungo avevano portato l'usbergo lucido sulla pelle nuda, che diventarono più neri dell'inchiostro miscelato, e sono più pelosi di un orso incatenato.”

sopravvive alle dure condizioni di vita della foresta, e anzi tutti soccombono, eccetto i fratelli e tre altri compagni particolarmente arditissimi (ivi: vv. 3206-9). Sembra essere proprio la loro capacità corporea di adattarsi alla vita nella foresta, a consentirgli di sopravvivere: nella loro nuova forma ibrida, i quattro eroi riescono persino a ritrovare un equilibrio, o addirittura ad essere felici («tant com issi lor va, sunt il bons eürés», v. 3244).<sup>64</sup>

Nonostante la pelosità non abbia cambiato fundamentalmente il loro aspetto, i quattro fratelli sanno che saranno difficilmente riconosciuti: infatti, arrivati a Dordonne, la città del padre, i viandanti e la loro stessa madre li scambiano per «peneant», cioè penitenti in pellegrinaggio (ivi: v. 3353), o eremiti (ivi: v. 3388). La loro forma dunque li associa a cani e orsi da una parte (ivi: vv. 3336, 3503) ed eremiti dall'altra. Gli eremiti sono infatti l'altra categoria della letteratura d'oïl alla quale è consentito una compenetrazione tale nella natura da abbandonare i vestiti umani e sviluppare un rivestimento vegetale (cioè l'abito fatto di foglie) o, più raramente, teriomorfo: l'eremita, infatti, in genere vegetariano, non veste pelli animali, ma può sviluppare una pelliccia a causa della vita simile a quella degli abitanti animali del bosco (Poulain 2002: 83).<sup>65</sup> A volte a diventare eremita può essere un cavaliere: è il caso di Bauches, in *Anseÿs de Metz*: questo guerriero spietato, pentitosi, si ritira nel bosco, dove ha abbracciato una vita pacifica e vegetariana, tanto che la sua dieta di sole radici gli ha fatto perdere notevolmente peso (*Anseÿs de Mes*: vv. 9177-88); inoltre egli è peloso «con beste sauvagine» (ivi: v. 9188). Tuttavia, mentre l'aspetto ibrido degli eremiti in genere non incute timore, quello di Bauches sembra farlo: «maigre et velu comme beste paissant./ Qui le veïst paor en eüst grant» (ivi: vv. 9177-88). La paura che la visione di Bauches provoca negli astanti è derivata, mi pare, dal contrasto con quelle che ci si aspetta siano le fattezze di un cavaliere: in entrambi i casi la pelosità è derivata dalla familiarità con il bosco e dall'emarginazione dalla comunità umana, ma

---

64 La pelosità sviluppata nel periodo di esilio nel bosco è un topos nella letteratura del periodo. Tuttavia mi pare che i personaggi che subiscono questa ibridazione siano sempre dotati di una particolare familiarità con il bosco: vedi anche, ad esempio, Fergus, un cavaliere che ha vissuto la prima parte della sua vita lontano dalle regole della cavalleria, come pastore in un castello scozzese, e che, dovendo vagare nella foresta per un anno lontano dal cibo umano, ma mangiando carne cruda «comme ciens» (Guillaume le Clerc 1983: vv. 3655-63), rimane quasi nudo per il disfacimento dei vestiti e diventa peloso (ivi: vv. 3664-77).

65 Sul modello dell'eremita peloso, cfr. Fenelli (2013).

mentre nel caso dell'uomo di Dio questa familiarità è accettabile, nel caso del cavaliere essa costituisce uno sconfinamento preoccupante.<sup>66</sup>

Quest'ibridismo animale, oltre che all'eremita, nella cultura medievale è tradizionalmente attribuito anche al folle. Anche questo, infatti, è un emarginato, e il suo collocarsi al di fuori della società lo rende familiare con la vita nella foresta; anche in questo caso, dunque, lo sviluppo di una pelliccia è dovuta all'aver abbandonato le regole della civiltà, anche se non per un bando o per una scelta di vita, ma per aver perso la ragione che ne faceva un essere umano. Nella *Folie d'Oxford*, infatti, Tristan ruba i vestiti di un pescatore per mascherarsi da folle, e indossa una tunica con cappuccio pelosa, che infatti inganna il portiere, facendogli pensare che sia Tristan stesso ad essere peloso (*Folie d'Oxford*: v. 245). Mentre per Tristan la follia è simulata, per Yvain è reale, e porta il personaggio a separarsi dalla società: anche qui il primo atto è la privazione di vestiti (*Chevalier au lion*: v. 2806), che anticipa la vita selvatica. Nel romanzo di Chrétien, tuttavia, alla nudità combinata alla vita boschiva non segue la pelosità; questo avviene, invece, nel racconto gallese che tratta la stessa materia del *Chevalier au lion*, il mabinogi *La dama della fontana*:<sup>67</sup> qui, infatti, il turbamento mentale del protagonista lo porta ad un'esperienza molto più animalizzante, tanto che Owein – il corrispettivo di Yvain – vive in compagnia delle belve e mangia insieme a loro,

---

66 Nella descrizione di Renaud de Montauban e dei suoi fratelli il testo insiste sulla natura dolorosa dello spettacolo di questi cavalieri inselvaticiti (*Quatre fils Aymon*: vv. 3249-50), che più che la paura ispira pietà; ma la quota bestiale nell'aspetto dei fratelli è presente, seppure in latenza, e richiama ombre inquietanti. Aymon di Dordonne, infatti, informato dalla moglie sull'identità degli uomini neri e pelosi che sono al suo desco, ha una reazione nervosa, dettata dalla cattiva coscienza di aver contribuito alla loro miseria, e si rifiuta di dar loro da mangiare; per farlo, però, insinua che i suoi figli dovrebbero attaccare i monaci pasciuti, arrostarli e mangiarli: «Cuisies les et mengies en feu et en charbon;/ ja ne vos feront mal niant plus que venison» (ivi: vv. 3517-8).

67 In questo racconto in prosa antico-gallese, la cui redazione si fa risalire al XIV secolo, ma la cui composizione orale potrebbe risalire all'XI secolo, si narra grosso modo la stessa storia dello *Chevalier au lion* di Chrétien. Le somiglianze tra questi due testi sono tali che hanno portato molti studiosi ad interrogarsi sul tipo di relazione che intercorre tra loro: per quanto la questione sia spinosa e negli studi più recenti si tenda a lasciarla irrisolta, sembra ormai assodato che questo mabinogi non sia semplicemente una traduzione di Chrétien. Inoltre, per quanto messa in discussione, trova ancora sostegno la tesi formulata qualche decennio fa da Gwyn e Thomas Jones, i quali ipotizzavano l'esistenza di una fonte di partenza comune a Chrétien e al mabinogi, e che solo in un secondo momento il testo francese avrebbe avuto un'influenza superficiale sui redattori del testo gallese (*Mabinogion*: xxix). Per un riepilogo delle tesi sull'argomento, rimando a Koch (1996).

mentre i suoi vestiti si sono disfatti e peli gli crescono su tutto il corpo (*Mabinogion*: 174).

L'associazione tra pelosità e follia ritorna anche nel caso dell'*enfant sauvage* Elias, il futuro Cavaliere col Cigno. Egli, dopo la trasformazione subita dai fratelli, viene cresciuto da un eremita nel bosco, nutrito di radici, fino a quando è giunto il momento per lui di vendicarsi delle ingiustizie perpetrate dalla nonna nei confronti dei fratelli e della madre, e si reca a corte. Per l'occasione, l'eremita fabbrica per Elias un vestito di foglie (*Beatrix* vv. 716-20), ma ciononostante egli appare alla corte praticamente nudo e ricoperto di un pelo folto, simile a quello di un orso: «de reube n'avoit plus que vous dire m'oés/ et si estoit pelus con ours encaienés» (ivi: vv. 797-8). A differenza di quanto avviene per i quattro figli di Aymon, il suo aspetto non evoca quello dell'eremita (con cui pure ha un legame), ma quello del folle: «qui de loing le veoit bien sambloit forsenés» (ivi: v. 802). Tuttavia in Elias l'ibridazione animalesca dovuta alla vita boschiva da esiliato si fonde con i tratti appartenenti ad altri modelli di uomini selvatici: egli possiede il vestito di foglie dell'eremita, ma anche, essendo vissuto sempre lontano dalla civiltà, l'ignoranza del *naïf* (ivi: vv. 893-8), e si presenta a corte armato di una mazza quadrata, tipica dell'*homo silvaticus* del folklore (ivi: v. 801).<sup>68</sup> Di questo concentrato di marginalità e selvatichezza, il pelo corporeo rappresenta un segnale visivo potente; per questo, al momento di battersi con il campione della regina, quando Elias chiede di farsi battezzare, l'abate interviene ponendo come condizione che prima il ragazzo si faccia radere (*Beatrix*: v. 1157).

In effetti, essendo la pelosità ferina un'ibridazione dovuta all'influenza dell'ambiente, essa può essere rimossa, e i testi mettono volentieri in scena la fase di ritorno alla norma corporea cavalleresca. A volte può essere necessario un rasoio, come nel caso di Elias; tuttavia non sempre è così. Mi sembra particolarmente efficace la descrizione data dal *mabinogi* di Owein del processo attraverso il quale il protagonista perde la pelliccia cresciutagli durante la vita

---

68 Su Elias come *homme sauvage*, cfr. Williamson (1970). L'*homo silvaticus*, o *homme sauvage*, è un personaggio del folklore europeo caratterizzato da un aspetto che può sconfinare nell'animalesco: è nudo e ricoperto di un folto pelo, può andare a quattro zampe, mangia frutti spontanei e carne cruda e non ha il dono della parola (Bernheimer 1952: 1-11). L'uomo selvaggio non si confonde con gli animali con cui convive, ma si eleva al di sopra di essi per i suoi comportamenti antropomorfi, in quanto si copre con vestimenti di foglie ed è armato di una mazza o una clava; inoltre è anche caratterizzato come entità magica dei boschi, poiché conosce i segreti della natura e degli agenti atmosferici e ha il dominio sugli animali, anche grazie alla sua forza bruta (ivi: 24-7). Questo personaggio folklorico godeva di un particolare successo nella letteratura e nell'iconografia medievale; sull'argomento cfr. Bernheimer (1952), Husband (1980), White (1972).

selvatica: il cavaliere viene accolto dal corrispondente gallesse della *Dame de Noroison*, la quale gli fornisce nutrimento, bagni caldi e tutte le comodità della vita di un castello; grazie a questo trattamento, i peli cadono spontaneamente dal corpo, finché la pelle di Owein ritorna più bianca di prima (*Mabinogion*: 175). Il pelo, segno della contaminazione con il bosco e l'animalità, si ritira naturalmente per effetto delle mutate condizioni di vita.

Una cosa simile sembra avvenire nel racconto di Renaud de Montauban, con cui ho cominciato. Alla corte di Dordonne, Renaud e i suoi fratelli, pur ancora somiglianti a eremiti o pellegrini, vengono riconosciuti dalla madre; segue uno scontro con il padre, che aveva mosso loro guerra perché obbligato all'obbedienza a Carlo dal giuramento vassallatico. Dopo la riconciliazione, la madre si offre di armare nuovamente i fratelli, ma prima potranno usufruire di un bagno caldo e nuovi vestiti: «mais ains serés vos tot baigniés et conreés/ et chauciés et vestus et tres bien afublés» (ivi: vv. 3606-7). Anche qui, dunque, non si fa riferimento alla rasatura: il ritorno della pelosità nei limiti della norma, infatti, sembra garantito dalle mutate condizioni igieniche, dal fattore ambientale, dal vestimento, e in generale dalla reintegrazione stessa all'interno della comunità umana. La crescita sulla pelle di una pelliccia simile a quella di un orso, dunque, più che una vera ibridazione assume i contorni di una metafora visuale di selvatichezza, che può essere annullata attraverso dei gesti – anche questi soprattutto metaforici – di ritorno alla civiltà.

La pelosità nei testi del XII secolo, dunque, introduce una narrazione di esilio dalla comunità umana: essa può scatenare paura, pietà, stupore, ma da essa è possibile guarire. Il ritorno alla norma pienamente antropomorfa, tuttavia, non è mai definitivo. In questi testi, infatti, la pelliccia non è che una forma di adattamento naturale agli stimoli dati dalla vita boschiva, una sorta di evoluzione lamarckiana della pelle del cavaliere, che è sempre possibile reinnescare, date le giuste condizioni: non importa quante volte si può radere la pelle del cavaliere, egli porta sempre dentro di sé, in potenza, la pelliccia animale, e la possibilità di tornare un ibrido.

### 3.1.2 Eroi villosi nel XIV secolo: Orson et Ourseau

Nonostante l'aspetto *velu come beste* del cavaliere rappresenti il segnale di una contaminazione con la natura ritenuta eccessiva, terrificante e paurosa, nei testi che ho analizzato finora esso non costituisce lo stigma di un comportamento deprecabile. La neutralità morale di questa ibridazione con l'animale, anzi, permette alla storia di introdurla nella biografia del personaggio come marchio eroico, fino a diventare, nel corso del XIII e XIV secolo, un segnale di elezione. A

questo proposito basterà portare i casi di due *enfants sauvages* della letteratura romanzesca francese del Trecento, significativamente chiamati Orson e Ourseau.

Come ho già evidenziato nell'infanzia del cavaliere-cigno Elias, nella biografia di un personaggio eroico può capitare che egli sia costretto alla vita boschiva dalla nascita: questa può essere causata da un bando o da una condanna a morte, come quella che pesa sui fratelli-cigni; oppure può essere dovuta all'abbandono accidentale del bambino nella foresta. In quest'ultimo caso il giovane eroe viene allattato e allevato, per un periodo più o meno lungo di tempo, da un animale selvatico, che lo adotta come proprio cucciolo. In questo caso, anche più che quando è allevato da un eremita, il bambino cresce non solo lontano dalle norme della civiltà, ma ignaro della propria stessa natura umana, e nel suo sviluppo imita gli animali dai quali è attorniato. Tristan de Nanteuil, il figlio di Gui de Nanteuil che, in seguito ad una rocambolesca serie di eventi, viene cresciuto da una cerva mutante nella *Foreste Tenebroux*, difatti, cammina a quattro zampe (*Tristan de Nanteuil*: v. 2388) e sviluppa del pelo folto su tutto il corpo – ma l'autore tiene a precisare che il viso rimane chiaro come petali di rosa (ivi: vv. 1617-9).

La pelosità, dunque, costituisce un *topos* ricorrente delle storie in cui l'eroe è adottato da un animale. Non stupisce, perciò, che lo stesso motivo si trovi in un'altra storia di *enfant sauvage*, *Valentin et Orson*. Si tratta di una storia attestata in tutta Europa dal XV fino al XIX secolo, i cui primi testimoni in tedesco, fiammingo e svedese sono della metà del XIV secolo, e derivano da un romanzo francese probabilmente dell'inizio del XIV secolo, che non ci è pervenuto. Nella prima versione francese che possediamo, un rimaneggiamento in prosa della fine del Quattrocento, Orson e Valentin sono partoriti nella foresta, dove un'orsa rapisce uno dei gemelli e lo porta ai suoi cuccioli come pasto; il bambino però viene risparmiato e l'orsa lo cresce come fosse un suo piccolo. Il piccolo umano diviene così, «pour cause de la nutrition de l'ourse, tant velu ainsi comme une beste sauvage» (*Valentin et Orson*: 46); il suo aspetto, dunque, diventa simile a quello della famiglia orsina che l'ha adottato («pelage avoit comme ung ours», *ibidem*). La storia continua con l'incontro inconsapevole di Orson con il suo gemello, che nel frattempo è diventato cavaliere, e con l'inizio delle loro avventure insieme; durante questo tempo, Orson diventerà cristiano, imparerà pian piano a comportarsi da essere umano, a parlare, e apprenderà l'etica cavalleresca, trasformandosi in un vero eroe.<sup>69</sup> La cosa che colpisce in questa storia, tuttavia, è che nel corso del romanzo Orson trattiene, nella sua morfologia, l'ibridazione con l'orso: nessuno pensa a radere Orson, né lui perde la pelliccia,

---

69 Per una trattazione più ampia di questo processo, vedi *infra*, capitolo IV, sezione 2.2.3.

anche se ad un certo punto del romanzo mette dei vestiti e un'armatura (ivi: 212); anzi, nell'iconografia molto popolare di questo romanzo è proprio l'ibridismo del corpo di Orson, il suo aspetto fisico antropomorfo e teriomorfo insieme, a caratterizzarlo (fig. 8). Questa animalità non impedisce al personaggio di riuscire vincitore nei combattimenti, come aiutante di Valentin all'inizio, diventando infine un buon cavaliere egli stesso. Inoltre, persino nei suoi primi momenti a corte, la selvatichezza dei suoi istinti stimola più il riso degli astanti che la paura o la condanna.

Un personaggio quasi omonimo di Orson si trova in *Perceforest*, un farraginoso romanzo in prosa del XIV secolo, la cui storia, una *summa* romanzesca, è ambientata all'epoca dei Romani. Il personaggio in questione è Ourseau, un giovane *naïf*, cresciuto lontano dalla società e nell'ignoranza della cavalleria, che viene scoperto da alcuni cavalieri di ritorno a Roma mentre attraversano la Bretagna. Questo ragazzo è così descritto:

Lors regarderent et voient un jennencel d'eage, mais il estoit mervilleux a regarder, car il estoit tout nud sans aucunes vestures, puis avoit entre ses mains un planchon de chesne fort a merveilles et pesant. Et sachiés que tout son corps estoit aussi pelu comme un ours, mais tant estoit le poil qu'il avoit sus lui, jansne et de couleur reluisant ainsy comme se c'eust esté fin or brunty. (*Perceforest*: IV, § 24, p. 527)<sup>70</sup>

Anche in questo caso, dunque, c'è la nudità; come nel caso di Elias, inoltre, la pelliccia sul corpo si accompagna ad un tratto, quello della clava di legno, tipico dell'*homme sauvage*. Tuttavia qui la pelosità non è acquisita, ma innata: come viene svelato dalla madre adottiva di Ourseau, egli è stato abbandonato nella foresta proprio a causa del marchio di ibridità ferina che lo ricopre (ivi: p. 530). Scopriamo più tardi, infatti, che Ourseau deriva la sua pelliccia orsina da una circostanza magica: sua madre, la regina delle fate, aveva trasformato il cacciatore Estonné in orso la sera stessa del concepimento di Ourseau; per effetto del pensiero («la melancolie») di quanto accaduto quel giorno, il figlio in grembo riceve anch'egli un marchio teriomorfico, la pelliccia dell'orso (ivi: IV, §48, p. 1002).

---

70 "Guardano e vedono un uomo giovane d'età, ma straordinario alla vista, poiché era tutto nudo, senza vestiti alcuni, ed aveva tra le mani una mazza di quercia, incredibilmente dura e pesante. E sappiate che tutto il suo corpo era peloso come quello di un orso, ma il pelo che aveva addosso era tanto, giallo e lucente, come fosse oro puro bronzato."



Figura 8: Valentin e Orson, dall'*Histoire du noble Valentin et Orson*, stampa dell'edizione Lyon del XV secolo, del Musée Condé di Chantilly (MS 1917), f.1 r; fonte: [http://www.photo.rmn.fr/archive/00-018195-2C6NU0VOKU\\_K.html](http://www.photo.rmn.fr/archive/00-018195-2C6NU0VOKU_K.html).

Costituisce, questo, un caso limite; tuttavia, a parte l'origine magica e il colore dorato della pelliccia – segnale della natura straordinaria del personaggio –, la storia di Ourseau condivide molte caratteristiche con gli episodi precedenti: anche in questo caso, infatti, si tratta prima di tutto della storia di un individuo esiliato dalla comunità degli uomini, e la pelliccia è il segnale, oltre che la causa, di questa marginalità; inoltre, il testo rappresenta Ourseau impegnato a recuperare il suo posto all'interno della società e a diventare un cavaliere modello. Il pelo dorato è una caratteristica inalienabile del personaggio, e il processo di civilizzazione lascerà intatto il suo aspetto orsino (Roussel 2002: 102). In questo caso, anzi, la pelliccia non solo non scompare, ma diventa parte del patrimonio genetico di Ourseau, e viene trasmessa anche ai suoi discendenti; suo figlio, anch'egli chiamato Ourseau e dotato di pelliccia dorata, sarà decisivo nella restaurazione del regno di Perceforest (*ibidem*).

Mi sembra, dunque, che queste storie sviluppino una qualità che esisteva già *in nuce* nelle storie simili del XII e XIII secolo: lì, la crescita di una pelliccia animale sul corpo dell'eroe era una conseguenza della vita ai margini della civiltà, e in quanto tale doveva essere superata; tuttavia il fatto stesso di aver attraversato una fase tale contribuiva ad accrescere il valore dell'eroe. Per Orson e Ourseau l'eccesso pilifero non solo non è più segnale di comportamento anormale, ma non è più neanche uno stigma da eliminare; nel romanzo del XIV secolo, la morfologia corporea del cavaliere è stratificata e multiforme al punto da poter accogliere le escrescenze teriomorfiche, per quanto bizzarre o comiche esse siano, e valorizzarle, senza per altro compromettere la qualità perfettamente cavalleresca del personaggio.<sup>71</sup>

### **3.2 Corpi misti**

La crescita di una pelliccia simile a quella di un orso, è, tuttavia, un tipo peculiare di ibridazione: per quanto essa trasgredisca la morfologia umana per avvicinare il cavaliere alla forma animale, essa costituisce solo l'accentuazione ipertrofica di un aspetto altrimenti rientrante nella norma corporea umana. Forse proprio perché è al confine tra forma umana e forma animale, la pelosità è facilmente rappresentata nei testi eroici: essa vi è giustificata facilmente come uno stato temporaneo, e può essere altrettanto facilmente eliminata dalla morfologia del cavaliere.

È diverso per gli altri tipi di ibridazione, cioè quelli che vedono la fusione, all'interno del corpo umano, di interi arti o parti corporee animali, come la testa, la zampa o le zanne. Queste forme di ibridazione sono presenti occasionalmente nelle narrazioni eroiche antico-germaniche. All'inizio del *Nibelungenlied*, testo epico della fine del XII secolo, nel quale si riscrive la storia dell'eroe norreno Sigurdr in una chiave cortese, Hagen accenna retrospettivamente ad alcune imprese giovanili di Sigfried: tra queste, c'è anche la storia di come l'eroe ha vinto

---

71 Non sono d'accordo, dunque, con le conclusioni di Danielle Bohler, che vede nella pelosità dei cavalieri nei testi del XIV secolo il segnale di una "morfologia del caos" che ha bisogno di essere eliminata per poter addomesticare il cavaliere (Bohler 2012: 50). Credo che la diversa prospettiva derivi dal fatto che la Bohler prende in considerazione il *Dit du Prunier*, un racconto morale in versi nel quale l'eccesso pilifero è in effetti specchio dell'incapacità del protagonista Jehan di comportarsi a corte, incapacità che viene deprecata dal padre; la situazione è risolta dall'intervento della castellana che, ispirando l'amore nel giovane Jehan, lo spinge a radersi e a lavarsi (*Dit du Prunier*: vv. 435-608). Tuttavia in questo caso la pelosità non è in nessun modo un ibridismo teriomorfico, dato che Jehan, anche se il testo lo paragona ad una bestia selvaggia, ha i vestiti e non sviluppa una pelliccia sul corpo, ma porta semplicemente i capelli e la barba troppo lunghi e irsuti (ivi: vv. 231-63).

il drago Fefnir e si è bagnato nel sangue del mostro, così che la sua pelle è diventata coriacea al punto che nessun arma può ferirlo (*Nibelunghi*: § 3, vv. 100-3). In questo modo Sigfried non ha soltanto aumentato la resistenza della propria pelle, ma ha acquisito di fatto la pelle del drago nel cui sangue si è bagnato, ibridandosi perciò con esso (Pastré 1994: 68).

Nell'epica e nel romanzo francese del XII e XIII secolo, tuttavia, le alterazioni alla norma corporea, soprattutto se teriomorfiche, sono giudicate mostruose, e non riescono perciò a conciliarsi con lo status eroico dei cavalieri protagonisti. Mi sembra, però che si possa rintracciare, tra XIII e XIV secolo, un itinerario di progressiva accettazione dell'ibrido teriomorfico, che pure rimane un segnale dal valore particolarmente ambiguo.

### 3.2.1 Cuore di toro

Le contaminazioni fisiche con l'animale, nella letteratura del periodo da me esaminato, sono proprie dei nemici pagani: questi, anche sotto l'influenza dei racconti pliniani sulle razze mostruose che vivono ai margini della Terra, potevano essere caratterizzati da zanne di cinghiale, artigli, becchi, pelli di serpente, e così via.<sup>72</sup> Tuttavia, si può isolare l'unica forma (a me nota) di ibridismo animale cavalleresco nel motivo del cuore ipertrofico.

Nella prima metà di *Raoul de Cambrai* si narrano le imprese di Raoul, un cavaliere sacrilego e sanguinario che lotta per tutta la vita per ottenere un feudo che non gli spetta, il Cambresis, mettendosi contro il proprio miglior amico e la propria stessa madre. Quando viene ucciso in combattimento, lo zio recupera il corpo del nipote, lo apre, ne estrae il cuore, e poi fa prelevare il cuore di un altro uomo caduto in battaglia, il gigantesco Jehan, per metterli a confronto: il cuore di Raoul «fu asez graindres, par le mien esciant,/ qe d'un torel a charue traiant» (*Raoul de Cambrai*: vv. 3066-7).<sup>73</sup> L'animale è presente solo in similitudine, eppure credo che il referente ferino non sia solo un espediente retorico. Prima di tutto, il toro è l'animale usato nelle similitudini letterarie per descrivere l'arroganza (come nel *Chevalier de la charrette*, «plus orgueilleus que n'est uns tors,/ que c'est molt orgueilleuse beste», vv. 2568-9), che è anche il peccato che caratterizza Raoul. Inoltre, il cuore ipertrofico qui costituisce di fatto una

---

72 Mi occuperò di questo ibridismo negativo nel capitolo IV, sezione 3.2.3.

73 Cfr. anche l'episodio dell'assassinio ingiusto di Bauches, al quale viene estratto il cuore, che «plus l'avoit gros que bués et que roncin» (*Anseÿs de Mes*: v. 9446). Anche in questo caso il personaggio ha un comportamento al di fuori delle norme cavalleresche, poiché vive da eremita in un bosco e assomiglia anche esternamente ad un ibrido animale.

trasgressione della norma umana; tirando fuori questo cuore taurino dal corpo di Raoul, Guerri rende finalmente visibile la causa dell'aggressività abnorme del cavaliere, cioè la presenza di organo estraneo, se non realmente almeno visivamente ibrido tra animale e uomo.

In questo caso limite, dunque, non solo l'ibridismo animale è interno al corpo, non visibile, ma il personaggio a cui l'ibridazione è riferita non è un modello di cavaliere virtuoso, e l'organo non umano contribuisce a trasmettere l'ambiguità del comportamento dell'eroe. Ciononostante, esso non serve a una caratterizzazione negativa, come avviene invece per il teriomorfismo dei soldati nemici, poiché il contesto in cui appare il cuore di toro non è di condanna ma di celebrazione di Raoul: l'estrazione dell'organo serve a dimostrare il valore e il coraggio del personaggio come guerriero, e a tributare al defunto l'onore che merita.<sup>74</sup> Tuttavia, bisogna ammettere che la parte teriomorfa stessa non è rappresentata in modo palese, ma ha i contorni sfumati dal linguaggio ambivalente della similitudine. È solo nel XIV secolo, infatti, che l'ibridazione teriomorfica guadagna terreno nella rappresentazione del buon cavaliere, pur rimanendo un segnale visivo refrattario alla caratterizzazione eroica, e assumendo valori diversi a seconda del testo in cui compare.

### 3.2.2 Testa di cane

Nella sua *Historia Longobardorum*, in un passo famosissimo, Paolo Diacono parla di uno stratagemma usato dai Longobardi per intimorire gli avversari: spargono la voce che ci siano, nel loro campo, anche dei guerrieri con la testa di cane, che si nutrono di carne e sangue umani (Paolo Diacono 2000: I, § 11, pp. 26-7); qui l'autore nega non tanto l'esistenza dei cinocefali, ma il fatto che questi esseri mostruosi appartenessero all'esercito dei Longobardi. I cinocefali, già noti a Plinio il Vecchio, che li introduce come una razza mostruosa dell'Etiopia (Plinio 1983: VII, §23, pp. 20-1), sono un ibrido uomo/animale in genere collocato ai margini del mondo conosciuto, e nel Medioevo vengono considerati particolarmente feroci e animaleschi: nonostante il *Liber monstrorum* li cataloghi tra i mostri umani (*Liber monstrorum*: I, § 16, pp. 50-1), è incerto se essi si possano classificare tali secondo la definizione aristotelica – ripresa da Agostino – di uomo come “animale razionale”, dato che è proprio la testa la sede della

---

74 Sulla funzione degli animali nella celebrazione dell'eroe *post-mortem*, cfr *infra*, capitolo III, sezione 3.2.

ragione per i pensatori cristiani (Friedman 1981: 181).<sup>75</sup> Anche al di là della *vexata questio* se questi ibridi siano o no da definirsi umani, nell'immaginario medievale essi sono in genere considerati alieni all'Europa cristiana, e dotati di una ferocia che li rende demoniaci (Kretzenbacher 1968: 56); per questo nelle *chansons de geste* i cinocefali compaiono occasionalmente come individui o contingenti dell'esercito pagano.<sup>76</sup> Ciononostante, anche nell'Alto Medioevo alcuni cinocefali potevano essere rappresentati come individui che era possibile cristianizzare, e costituivano anch'essi, potenzialmente, dei personaggi positivi o addirittura eroici: ad esempio, nelle versioni più antiche della leggenda di San Cristoforo, il santo appartiene inizialmente ad una popolazione pagana con la testa di cane, e come cinocefalo viene rappresentato nell'iconografia alto-medievale, prima di diventare completamente umano nella *Legenda aurea* (Lecouteux 1981: 122).

Similmente, nell'immaginario medievale l'ibrido canino poteva avere un valore più sfumato, e contribuire anche a caratterizzare positivamente dei guerrieri. Era opinione di Höfler, infatti, che dietro l'episodio narrato da Paolo Diacono si nascondesse la leggenda che il popolo longobardo avesse degli ibridi canini come antenati. Questa credenza riemergerebbe nel XIII e XIV secolo nel simbolismo della dinastia scaligera: i Della Scala, infatti, prediligevano gli antroponimi canini (cinque dei primi nove principi scaligeri si chiamano Mastino o Cangrande) e utilizzavano elmi a forma di testa di cane (Höfler 1988: 11-21; Kretzenbacher 1968: 99-100). Assai prima di Cangrande, il modello del guerriero cinocefalo era stato usato nel repertorio leggendario riguardante il capo unno Attila: per quanto questa leggenda attesti la spietatezza e l'inumanità che veniva attribuita al condottiero barbaro, questa caratteristica fisica non era necessariamente in contrasto con il modello eroico, come sembra testimoniato dalla letteratura medievale su Attila.

Nella *Guerra d'Attila*, infatti, poema franco-italiano del XIV secolo, l'eroe della vicenda è proprio il condottiero unno, di cui si dà però una rappresentazione ambigua, oltre che anacronistica: il testo lo dipinge come un capo musulmano, ma allo stesso tempo anche come cavaliere saggio e virtuoso, tanto che è anche

---

75 Contro l'umanità dei cinocefali si era già schierato Isidoro nel VII secolo; sembra pensarla diversamente, invece, Ratamnus di Corbie, scrittore del IX secolo: egli, infatti, argomenta che i cinocefali sono dotati di ragione perché vivono in società, con un'economia di scambio, e addirittura allevano degli animali (Steel 2011: 145). Cfr. il testo dell'epistola di Ratamnus fornito in appendice da Kretzenbacher (1968).

76 Vedi *infra*, capitolo IV, sezione 3.2.3.

protagonista di un idillio d'amore romanzesco con la fata Gardene. Nonostante ciò, *La guerra d'Attila* attribuisce al condottiero una testa di cane, come riportato dalle leggende: il cavaliere, infatti, «de chiens oit semblent» (Niccolò da Casola 1941, I, vv. 947, 961), oltre a portare altri segni usuali di ibridismo teriomorfico, come le unghie artigliate e la pelosità (Peron 2012: 39). Il testo riporta anche la spiegazione di questo teriomorfismo, che vorrebbe Attila il figlio della principessa d'Ungheria e di un levriero; l'eroe, pur negando questa storia, porta nel suo scudo un levriero (ivi: 43).<sup>77</sup>

### 3.2.2 Zanna di cinghiale

Nel caso di Attila l'ibridismo non intacca il valore guerriero del suo portatore, ma è possibile solo perché egli è fondamentalmente un estraneo, proveniente dai margini del continente europeo e dal di fuori dei confini del Cristianesimo.

Pur dotato di un alto grado di alterità, Geoffroy la Grant'Dent è invece a tutti gli effetti un eroe francese e cristiano, e anzi le sue imprese sembrano abbastanza consuetudinarie per un cavaliere romanzesco del XIV secolo. La storia di Geoffroy è narrata nel *Roman de Mélusine* di Jean d'Arras: nell'ottavo anno di matrimonio di Melusina con Raymondin, questa dà alla luce un bambino dall'aspetto inusuale:

au naistre il apporta sur terre ung grant dent qui lui sailloit de la bouche plus d'ung pouce, nommé Geuffroy au grand dent. Et celluy fut moult grant, hault et bien formé, et fut fort à merveilles, hardy et cruel, et tant que chascun le doubtoit, quant il fut en eage, qui en oyoit parler. (Jehan d'Arras 1854: 117)<sup>78</sup>

Per quanto non sia evidente dal testo, questa caratteristica fisica doveva venire interpretata dagli ascoltatori come una zanna di cinghiale, come emerge dalle

---

77 Nella credenza medievale sulla possibilità di generazione tra specie diverse, l'ibridazione prevedeva come risultato un aspetto teriomorfico diffuso nel corpo (come il gigantismo, la pelosità), piuttosto che una parte animale isolata. Si veda ad esempio il personaggio del folklore pirenaico *Jean de l'Ours*, figlio di una fanciulla violentata da un orso, che dal genitore animale prende la statura gigantesca, la forza e un aspetto genericamente terrificante (Praneuf 1989: 49). L'ibridismo localizzato in una parte del corpo, come quello di Attila, sembra più diffuso nel nord Europa, come testimonia una leggenda lappone riconducibile allo stesso motivo folklorico del Figlio dell'Orso (Thompson B635.1): qui il risultato dall'accoppiamento interspecifico è un uomo dall'aspetto completamente umano, a eccezione di una zampa d'orso che tiene nascosta tutto il tempo; la zampa è il segnale della convivenza dell'identità ferina e di quella umana, tanto che quando l'uomo è costretto a mostrare la parte orsina si scatena in lui l'aggressività istintiva dell'animale (Praneuf 1989: 53).

78 "Alla nascita aveva un gran dente che gli usciva dalla bocca di più di tre centimetri; fu chiamato Geoffroy dal Gran Dente. Era molto grande, alto, vigoroso, ardimentoso e feroce, e quando raggiunse l'età [di essere cavaliere], tutti coloro che sentivano parlare di lui lo temevano."

incisioni che illustravano il romanzo. Melusina, come è noto, è una donna ferica, caratterizzata dal fatto che periodicamente si trasforma in un ibrido, metà donna e metà drago – se non interamente drago, come in una parte dell'iconografia. Per questo tutti i suoi figli maschi hanno dei marchi fisici di alterità; tuttavia solo due di essi hanno delle parti animali nel corpo: prima di Geoffroy c'è Antoine, il quale nasce con una zampa di leone sulla guancia (*ibidem*).

L'ibridismo di questi personaggi è, come nel caso di Attila, trasmesso geneticamente; tuttavia qui l'animale di cui Antoine e Geoffroy portano il marchio nel corpo è diverso da quello che caratterizza la madre: piuttosto, il teriomorfismo è qui un segno della loro genesi oltremondana, e Mélusine trasmette loro una qualità sovrumana che si declina in ciascun individuo in modo diverso. Come ha già notato Claude Lecouteux, un caso simile in cui l'ibridismo animale è sì trasmesso geneticamente, ma serve a segnalare la compartecipazione della natura del personaggio al mondo umano e a quello sovranaturale insieme, si ha nella *Hrólfssaga Kraka* (Lecouteux 1982: 50-2). Qui Bera e Bjorn – il quale, oltre ad avere uno zoonimo orsino viene trasformato in orso dalla matrigna – hanno tre figli: uno è Boðvarr Bjarki, che è in grado di combattere in forma di orso polare durante il sonno; gli altri due, Frodi e Thorir, hanno caratteristiche animali ma non orsine, cioè uno ha la metà inferiore del corpo di un alce e l'altro ha una zampa di cane al posto del piede (*Saga of King Hrolf*: §§ 26-7, pp. 76-9). Oltre al marchio oltremondano, dunque, qui l'ibridismo è anche il segnale di una trasgressione, di un'impurità che conduce al di fuori del solco genetico umano. Esso è segnale di contaminazione genetica anche nel *Roman de Mélusine*, ma in questo caso essa è nobilitante per la stirpe dei Lusignano: tutti i figli di Melusina, infatti, hanno un futuro glorioso, e le loro deformazioni corporee servono all'apologia del lignaggio (Roblin 1985: 253).

Inoltre, il fatto che i due figli teriomorfi di Mélusine diventino entrambi dei cavalieri feroci non mi sembra casuale: essi assumono non solo l'aspetto, ma anche le qualità di aggressività e coraggio che il Medioevo attribuiva a questi animali. Geoffroy è un cavaliere particolarmente valoroso, tanto da diventare, con le sue avventure terrene e oltremondane, l'eroe della seconda parte del romanzo. Inoltre, Geoffroy è l'unico dei figli di Melusina ad entrare nella tomba del suo avo, il re di Scozia Elinas, e a scoprire qui i segreti della propria ascendenza; il testo, in questo modo, segnala il legame privilegiato di Geoffroy con il destino della stirpe, e il suo ruolo di tramite con le origini genealogiche dei Lusignano. Nel *Roman de Mélusine*, dunque, la zanna di cinghiale di Geoffroy non serve solo come segnale visivo della sua natura straordinaria di cavaliere e della sua qualità di eroe oltremondano; dell'animale, Geoffroy conserva anche la funzione

genealogica e, per così dire, totemica, di rappresentante della stirpe e collegamento tra antenati e discendenti.

Tra il XII e il XIV secolo l'ibridismo teriomorfico del guerriero subisce un'evoluzione sorprendente, nel corso della quale esso viene prudentemente legittimato come tratto eroico e, anche a causa del dilagare del materiale folklorico nella materia epico-cavalleresca, diventa anzi latore di contenuti etici e genealogici positivi. Prima che questo processo di folklorizzazione della letteratura oitana abbia luogo, però, i casi di ibridazione più espliciti, come quello dei cinocefali, dei centauri, e così via, concernono unicamente i guerrieri provenienti dai margini della terra, i più estranei non solo alle regole comportamentali cavalleresche, ma alle norme stesse che definiscono l'umano. A questa altezza cronologica, se è possibile rintracciare delle tipologie di ibridismo animale nel cavaliere eroico, questo è ancora saldamente ancorato alla forma corporea umana: nelle *chansons de geste* l'ibridismo costituisce soltanto una sorta di ipertrofia che, pur oltrepassando i limiti della norma umana, non osa assumere i contorni più alieni e inequivocabili dell'animale.

#### **4. Identificazione simbolica**

Secondo l'antropologo Philippe Descola, nella storia del pensiero umano la divisione tra natura e cultura, la cosmologia, i legami sociali e le teorie di identità e alterità sono regolati da diverse "ontologie", cioè stili diversi del rapporto dell'uomo con il mondo (Descola 2005: 176). Tra queste ontologie, quella che Descola chiama "analogismo" sembra essere adatta a descrivere il pensiero medievale: questa visione del mondo non crede nella continuità di sostanza tra realtà esteriore e realtà interiore dell'esistente, ma lo fraziona in combinazioni uniche; ciò significa, nello specifico, che l'umano e il non-umano non sono accomunati dalla stessa interiorità, così come differiscono nella loro realtà fisica (ivi: 281). Così, ad esempio, la visione cristiana medievale del mondo si basa sull'idea di una molteplicità del creato e di un'esclusiva umana della vita spirituale; tuttavia, proprio a causa della riconosciuta frammentazione dell'esistente, la teoria scolastica si incarica di costruire dei legami simbolici e concettuali nella natura tra dimensioni ed entità diverse (Coste 2010: § 25). L'interesse a creare una rete di analogie tra i vari livelli dell'esistente caratterizza molta parte del pensiero medievale, anche al di là della teologia scolastica: è grazie a queste corrispondenze analogiche che l'umano e il non-umano si connettono, distribuendosi così all'interno di un unico sistema socio-cosmico (ivi:

§§ 30-1). Questo rapporto analogico tra l'uomo e gli altri elementi della biocenosi – tra cui l'animale –, stabilito attraverso oggetti, pratiche, parole e immagini, non costituiva semplicemente uno strumento retorico, ma era parte integrante della definizione di essere umano.

Parlando del cavaliere medievale, perciò, non si può ignorare che, oltre al corpo fisico, egli è dotato di un corpo simbolico, attraverso il quale si esprime la sua relazione con la società e il cosmo, e con il quale egli stabilisce una connessione con il passato e il futuro. In particolare, a differenza del corpo fisico, il corpo simbolico del cavaliere medievale è costantemente partecipato di animalità: il referente animale lo identifica come individuo dotato di specifiche capacità e virtù, ma anche ne segnala l'appartenenza ad una famiglia, ad una parte politica, ad un'etnia, oltre che ad una classe sociale e a un sistema di valori; inoltre, il simbolismo animale possiede una risonanza sacra, che traspone l'immagine del cavaliere nella dimensione spirituale del sogno e dell'Aldilà. Oltre a questo, inoltre, la relazione simbolica del cavaliere con l'animale riattiva una memoria culturale di lunga durata, che sin dalla Preistoria usa il predatore come veicolo per ottenere una protezione magica o acquisire qualità fisiche e psicologiche sovrumane.

Nelle prossime pagine analizzerò alcuni dei più importanti segni animali di quello che ho chiamato il “corpo simbolico” del cavaliere: il nome, l'emblema araldico, l'identità onirica. Attraverso lo spoglio dei testi cercherò di misurare quanto, in ciascuno di questi tre campi, l'animale costituisce un materiale inerte e quanto, invece, creando legami analogici attivi, esso intervenga a plasmare l'identità del personaggio.

#### ***4.1 L'animale negli antroponimi***

Il nome proprio umano, o antroponimo, è un luogo segnico particolarmente significativo dal punto di vista simbolico, poiché è possibile scorgervi i riflessi della concezione del mondo del gruppo umano che lo utilizza. Come osserva Lévi-Strauss, il nome proprio nelle società umane costituisce un operatore tassonomico: esso serve, cioè, non solo ad individuare una persona, ma anche a catalogarla a seconda delle sue caratteristiche e della sua appartenenza (Lévi-Strauss 2010: 190-9; Caprini 2001: 136-7). Facendo da mediatore tra l'individuo e la società, il nome proprio è un portatore di riferimenti a oggetti, esseri e valori esterni all'individuo, che però intervengono nella sua identità; per mezzo del nome proprio, ad esempio, si può trasmettere ad una persona parte del contenuto semantico di quella parola (Caprini 2001: 45-6). In particolare, quando il nome proprio è un nome di animale, il suo quoziente simbolico è particolarmente ricco:

lo zoonimo riveste infatti un ruolo particolarmente cruciale nell'onomastica, a causa del valore magico, sociale e ideologico che gli animali ricoprono nelle culture umane. Poiché lo zoonimo partecipa dell'essenza dell'animale, ed è caricato del suo potere, l'uomo che porta uno zoonimo come antroponimo può partecipare in varia misura alla natura dell'animale (Delort 1985: 22).

Inoltre, i meccanismi di creazione degli zoonimi nel folklore europeo rivelano la familiarità dell'animale nella vita umana: negli zoonimi popolari, infatti, l'animale viene antropomorfizzato, diventa compagno, parente o avo degli esseri umani (Riegler 1981b: 343-5). Nell'attribuzione ad alcuni animali di nomi evocativi di rapporti parentelari, è possibile riconoscere una concezione totemica del mondo, che immagina cioè degli antenati teriomorfi all'origine dei gruppi umani, e che perciò considera gli animali come parenti e oggetti di venerazione (Alinei 1981: 1-18).<sup>79</sup> È proprio dall'osservazione di questo risvolto totemico delle tradizioni popolari, dunque, che viene il sospetto che ci sia un nesso tra antroponomia animale e culto animale (Bonafin 2006: 218): attribuire uno zoonimo ad un essere umano, infatti, significa anche riallacciarsi a questa tradizione totemica, riconoscere cioè nell'individuo una parziale identità animale incrostata nella sua genealogia. Questo sembra tanto più significativo quando l'antroponimo animale è quello dato all'eroe: già Riegler trova che lo zoonimo attribuito come nome all'eroe guerriero sia il residuo di un passato totemico (Riegler 1981b: 355). Inoltre, mi sembra che, a sua volta, il ruolo dell'eroe guerriero nelle leggende che lo riguardano come fondatore di un gruppo umano e portatore dei valori di quel gruppo, sia rafforzato dal nome animale, che gli attribuisce un'aura magica e lo proietta nel passato mitico dell'umanità.

Ciò detto, non bisogna dimenticare che l'antroponimo è un elemento particolarmente conservativo: la trasmissione del nome proprio di generazione in generazione favorisce la cristallizzazione, al suo interno, di contenuti simbolici antichissimi che sopravvivono al loro significato. Ciò significa, perciò, che se i nomi ci parlano della concezione del mondo di una civiltà, essi trasmettono sia le esigenze contemporanee sia il riflesso di una fase arcaica, e sono portatori, perciò, di un legame simbolico originatosi in uno stadio della cultura precedente a quello

---

79 Il totemismo, nell'antropologia post-Lévi-Strauss, viene considerato non tanto come un sistema religioso strutturato, ma, in modo più *soft*, come un risultato della «propensione umana all'appropriazione simbolica del mondo naturale» (Pignato 2001: 51). Per questo penso sia utile usare il totemismo non solo in un'ottica stadialista dell'evoluzione della cultura umana (Alinei 1984: V-IX; Caprini 1998: 226-7), ma, in quanto «concetto suscettibile di generalizzazione e capacità di attraversamento culturale» (Pignato 2001: 130), come strumento per descrivere una particolare funzione di alcuni elementi culturali.

in cui i nomi vengono utilizzati. Questo non può giustificare un'obliterazione degli strati arcaici di significato insiti nel nome proprio: anche i residui culturali più antichi sopravvivono alle condizioni che hanno contribuito a determinarle e, trasformati, agiscono in modo autonomo (Caprini 1998: 222). Tuttavia, non si può non considerare le nuove modalità in cui l'animale contenuto nel nome interveniva nell'identità del personaggio medievale. Nel sistema simbolico feudale il valore magico e genealogico-totemico degli antroponimi animali, specialmente quelli dati agli eroi, ha infatti ancora uno spazio significativo, ma è affiancato da nuovi modelli di identificazione, e questa complessità viene rispecchiata dalla letteratura eroica.

#### 4.1.1 Bier e l'antroponomia guerriera germanica

Benoît de Sainte-Maure, nella prima parte della sua *Cronique* dedicata alla stirpe dei Plantageneti, parla degli antenati dei duchi di Normandia, la stirpe regale danese: qui i Danesi sono rappresentati come guerrieri feroci, che periodicamente estraggono a sorte alcuni giovani uomini del clan da mandare in esilio.<sup>80</sup> Dice Benoît che una volta toccò essere esiliato al figlio del re, Bier (francesizzazione di Bjorn) (Benoît de Sainte-Maure 1951-79: I, v. 693); questo giovane valoroso aveva anche il soprannome "Costato di ferro", perché non aveva bisogno di portare armatura o elmo e combatteva disarmato, essendo stato reso invulnerabile dalla madre con un incantesimo (ivi: vv. 701-16). In questa breve menzione di Bier sono riassunti alcuni aspetti che l'antroponimo animale rivestiva ancora nel racconto eroico leggendario del XII secolo.

Come Bier, infatti, gli antroponimi animali romanzi del Medioevo entravano nell'uso aristocratico attraverso la tradizione germanica (Arcamone 1985: 140); questo non perché le altre culture non conoscessero antroponimi animali e forme culturali totemiche, ma perché per le popolazioni antico-germaniche l'animale del nome proprio aveva un ruolo fondamentale nel glorificare l'uomo come guerriero e come condottiero (ivi: 146-50). Nella letteratura epica germanica, il caso più

---

80 Possiamo immaginare che la rappresentazione degli elementi vichinghi nel lignaggio di Enrico II creasse qualche difficoltà a Benoît, perché questi popoli erano pagani e dotati di costumi selvaggi: per questo, Benoît immagina che la popolazione autoctona di Danimarca, con cui si fondono i Goti, fosse particolarmente dotta e saggia (Benoît de Sainte-Maure 1951-79: I, vv. 465-70). Ciononostante, nella descrizione dei Goti danesi l'autore non si fa scrupoli di insistere sui loro aspetti più sanguinari, come il costume di sacrificare carne umana al dio della guerra (ivi: vv. 477-82, 575-83), e la loro passione gioiosa per il combattimento (ivi: vv. 509-10, 593-8). Il racconto riguardante Bier trae probabilmente origine dall'usanza dei guerrieri vichinghi, attestata nelle saghe scandinave, di passare la gioventù al di fuori della casa paterna, dedicandosi al nomadismo, al saccheggio e alla conquista.

famoso è quello di Beowulf, il cui nome significa “lupo delle api”, una *kenning* che designa l'orso. In particolare, gli antroponimi animali germanici passati nell'uso romanzo aristocratico esaltano degli animali soprattutto selvatici e feroci, come il lupo, l'orso, il cinghiale, mentre gli animali più familiari e addomesticati come il toro e il cavallo hanno una diffusione minore (ivi: 147).<sup>81</sup> Ciò significa che questa tradizione onomastica selezionava gli animali da cui trarre gli antroponimi per la loro ferocia di predatori, ma prima di tutto per la loro alterità, per la loro natura non addomesticabile e non riducibile all'ambiente umano. Alcuni degli antroponimi animali germanici si leggono ancora nei nomi dei personaggi delle *chansons de geste*: ad esempio Raoul, come il protagonista di *Raoul de Cambrai*, deriverebbe da un composto germanico *Rad-wulf*, «conseil + loup» (Dauzat 1951: 509). Tuttavia è difficile giudicare quanto del *wulf* contenuto in Raoul fosse percepibile ancora in questo nome proprio nel XII secolo – probabilmente molto poco.

Diverso il caso dei nomi propri derivanti da zoonimi neolatini: anche quando utilizzano animali tipici dell'antroponomia animale nordica, essi usavano la stessa radice dello zoonimo in lingua d'oïl, così che il collegamento con l'animale doveva risultare riconoscibile: il più visibile è Ours (ivi: 458), ma anche Orson, come l'eroe eponimo dell'*Orson de Bouvais*, o come il messaggero di Aymeri in *Aymeri de Narbonne* (Langlois 1974: 506); questo antroponimo doveva richiamare esplicitamente l'animale nel significato, tanto che nel XIV secolo è usato per designare il protagonista orsino di *Valentin et Orson*. Assai più frequenti di Ours/Orson sono gli antroponimi cavallereschi che significano “leone”: questo animale è il vero trionfatore dell'immaginario teriomorfico medievale, dove ha il ruolo di re degli animali e allo stesso tempo incarna le virtù cavalleresche. Per questa ragione il nome Lion/Lyons è diffuso tra i personaggi positivi delle *chansons de geste* e dei romanzi in versi (Langlois 1974: 397).

Oltre a questi casi, è significativo che anche Rolando prenda un antroponimo leonino: nell'*Entrée d'Espagne* franco-veneta, l'eroe si mette al servizio del re di Persia e, per non far scoprire di essere l'uccisore di tanti Musulmani e Persiani, racconta di chiamarsi Lionés, e di essere cavaliere, benché figlio di un mercante

---

81 La matrice germanica non è la sola in gioco: in un territorio originariamente celtico come quello francese, non possono mancare tracce di antroponomia celtica. Nei nomi propri celtici, alcuni dei quali sono passati in antico francese, ad essere nobilitante non è solo il nome dell'orso (\*arto->Artù), ma anche i nomi di animali non selvatici, come il cane (\*kuno-> Cú), che anzi è spesso utilizzato nell'onomastica regale, e il cavallo (\*march->Marc), frequente nei nomi propri – e attribuito al personaggio del re nella tradizione tristaniana (Rapallo 1989: 41, 113).

(*Entrée d'Espagne*: vv. 12137-50). È vero che si tratta di un'occorrenza isolata nella tradizione leggendaria relativa a Rolando; inoltre, l'assunzione di una falsa identità nelle imprese giovanili presso corti straniere non è usuale nell'epica d'oïl, dove gli eroi sono orgogliosi del loro nome e non se ne privano, anche a rischio della vita. Tuttavia, un caso di pseudonimia eroica si riscontra anche riguardo Carlo Magno, il quale adotta il nome Mainet nella *chanson* frammentaria omonima.<sup>82</sup> Entrambi gli pseudonimi, per quanto diversi, sono accomunati dal fatto che, nonostante abbiano lo scopo di nascondere l'identità del portatore, ne lasciano trasparire una parte: nel caso di Carlo Magno, lo pseudonimo Mainet, diminutivo di *magnus*, lascia intuire piuttosto chiaramente chi sia il personaggio in realtà. In modo meno visibile ma altrettanto significativo, lo pseudonimo di Rolando è anch'esso rivelatore dell'identità del personaggio: attraverso l'*avatar* leonino il cavaliere non manca di affermare, pur nell'incognito, il proprio valore e la propria nobiltà di nascita.

#### 4.1.2 Animali e antenati

Un'altra caratteristica dell'antroponimia animale che emerge dalla storia di Bier è il suo valore genealogico, dato che il personaggio in questione è un antenato della stirpe plantageneta. Il nome animale, attribuito qui ad un avo dalle caratteristiche magiche, pare servire come referente totemico della stirpe: esso dà maggiore risalto al ruolo di Bier come fondatore, e fornisce alla sua storia un alone mitico. Come dimostra il caso di Cangrande di cui ho parlato sopra, l'antroponimia animale nelle famiglie aristocratiche feudali poteva essere usato per connettere l'individuo alle origini della stirpe, e la sua legittimazione derivava proprio dal legame con l'animale, visto come antenato o come protettore magico della famiglia.

Purtroppo i casi di antroponimi dalla funzione genealogica nella letteratura non sono tanti, ma vale la pena citare almeno due casi. In entrambi, gli zoonimi sono nell'appellativo e non nel nome proprio, ma il collegamento di questo fenomeno con la visione totemica della stirpe sembra confermata dal fatto che in entrambi i casi essi si riferiscono ad un tipo di teriomorfismo fisico dell'antenato. Per quanto riguarda le stirpi leggendarie, c'è il caso di Uther Pendragon, il padre di Artù. Stando al *Roman de Brut* e all'*Historia regum Britanniae*, il legame simbolico di Uther col drago è particolarmente profondo: esso è garanzia del

---

82 C'è anche il caso di Tristan, che assume il nome Tantris in Irlanda, per non farsi riconoscere come uccisore di Morold (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 7789-91); tuttavia l'utilizzo di false identità e mascheramenti è un *modus operandi* tipico degli eroi *trickster*.

ruolo regale di Uther, dato che è una cometa a forma di drago ad annunciare la sua ascesa al trono (Wace 2002: vv. 8333-5), e per questo il drago diventa una sorta di feticcio magico del personaggio, tanto che Uther si fa costruire due draghi d'oro (ivi: vv. 8393-402); ma oltre a ciò il drago interviene anche nell'identità fisica dell'avo di Artù, dal momento che l'appellativo Pendragon «chiés est de dragun en rumanz» (ivi: v. 8406).<sup>83</sup> È vero che l'identità simbolica di suo figlio, Artù, sembra legata invece all'orso, presente sia nella radice celtica del suo nome (\**arth*: "orso"), sia nelle imprese giovanili che lo contrappongono a giganti orsini (Walter 2005: 76-80); ciononostante, nell'immaginario medievale Artù non rinuncia completamente all'animale totemico di Pendragon, tanto che i trattati di araldica arturiana gli attribuiscono il cimiero a forma di drago del padre (Pastoureau 2006: 46).

Il secondo antroponimo animale attribuito ad un antenato nella letteratura eroica d'oïl è *Chevalier au cygne*: nel ciclo della Crociata, la storia del Cavaliere col Cigno viene inserita proprio al fine di dare lustro e un alone mitico-magico alle origini di Goffredo di Buglione, e a questo fine tende anche l'appellativo animale. È vero che in questo caso si tratta, piuttosto che di un vero e proprio antroponimo, di un nome *noa*, usato da Elias per rimanere in incognito alla corte di Ottone. Tuttavia, nel gioco di mostrare e nascondere della simbologia medievale, esso esibisce più di quello che nasconde, e non solo identifica la natura magica e teriomorfa di Elias, ma serve a segnalare quello che diventerà l'animale totem della casata di Buglione: infatti, l'appartenenza politica ai conti Bouillon-Boulogne nel XIII secolo sarà segnalata dal cimiero con il cigno (Pastoureau 1988: 139).<sup>84</sup>

#### 4.1.3 Introiezioni

A parte questi casi, dalla mia indagine sui testi del XII e XIII secolo emerge che gli antroponimi animali nei testi da me presi in esame sono legati alle origini della

---

83 Sul significato di Pendragon, cfr. *supra*, nota 58.

84 L'aspetto genealogico-totemico dello zoonimo usato come nome proprio è forse più visibile negli etnonimi. Delpech, ad esempio, ha evidenziato l'uso di zoonimi porcini nell'onomastica medievale di alcuni lignaggi in area iberica (come nel cognome Porcelos), e lo ha giustamente ricondotto ad un sistema di credenze arcaiche che legano l'animale alla fondazione di una stirpe o di un ordine culturale (Delpech 1999: 257). Spesso, inoltre, lo zoonimo viene attribuito ad un'intera popolazione, come nel caso degli etnonimi lupini raccolti da Eliade: a questo tipo appartengono il nome dei Daci, dei Louviens, degli Hirpini, dei Lucani (Eliade 1959); anch'egli li riconduce ad un'origine totemica leggendaria, anche se compie un ulteriore collegamento con la simbolica trasformazione in lupo degli antichi riti indoeuropei di iniziazione militare (ivi: 20-4).

stirpe e all'evocazione magica delle qualità della belva meno di quanto si vorrebbe. Nelle *chansons* e nei *romans* l'antroponimo animale tende ad essere, piuttosto, il riflesso onomastico del ruolo di un animale in una fase cruciale della biografia dell'eroe. Tratterò dell'intervento degli animali nella vita eroica nel prossimo capitolo, ma mi sembra necessario fare un accenno ad alcune di queste storie, concentrandomi però non sull'episodio dell'incontro con l'animale ma sulle ragioni che portano l'animale a far parte del corpo simbolico del cavaliere attraverso l'antroponimia.

Il cavaliere Aiol nasce in esilio ed è cresciuto dalla madre, il padre e un eremita in una foresta vicino Bordeaux. Egli è partorito in un bosco abitato da «culevres et serpens et grans aieils» (*Aiol*: v. 63), e quando, appena nato, giace sul terreno, gli si avvicina un grande *aiaut*. Si tratta di un *hapax* nella lingua d'oïl, il cui significato non doveva essere chiaro a tutti i parlanti già nel contesto della redazione della forma attuale della *chanson*, dato che l'autore sente il bisogno di spiegarlo, senza peraltro dare una descrizione precisa dell'animale, se non che è «une beste sauvage dont vos avés oi,/ que tout partout redoutent li grant et li petit» (ivi: 65-6); dal contesto nel quale compare, tuttavia, già da Paulin Paris si usa attribuire questo zoonimo ad una specie di serpente (*Aiol*: p. v). Da questo episodio Aiol guadagna il suo nome, attribuitogli dall'eremita: «Et por icele beste que li sains hon coisi/ l'apela [il] Aioul: ce trovons en escrit» (ivi: vv. 67-8). L'animale feroce nel nome di Aiol non serve come auspicio del suo successo di guerriero, ma è il ricordo dell'animale, e funziona da segno di gratitudine e di affetto: «je te mis non Aiol: si t'apelai/ par amor de l'aiant c'o toi trovai», dice l'eremita (ivi: vv. 451-2).<sup>85</sup>

L'animale, che pure ha dato il nome ad Aiol, non torna nella caratterizzazione del personaggio; tuttavia la sua permanenza nel nome non è priva di significato. Prima di tutto, il serpente è un protagonista della formazione giovanile di Aiol; anzi, così come nella miniatura che decora il manoscritto della *chanson*, l'animale fa da cornice del quadretto composto da Aiol, il padre e l'eremita (Hartman 2001: 74), così l'antroponimo animale cristallizza nell'identità del cavaliere tutta l'esperienza della sua infanzia boschiva. Inoltre, l'accenno all'amore che l'eremita prova nei confronti dell'*aiaut* sembra indicare che qui il nome abbia anche un valore magico-votivo: avendo risparmiato il bambino neonato, l'animale viene

---

85 Il testo, nell'edizione Normand - Raynaud dalla quale cito, usa sempre la forma *aiant*, ma i dizionari Godefroy e Tobler-Lommatzsch riportano *aieil/aiaut*, forme preferibili per ragioni linguistiche, se da questo lemma dobbiamo far derivare il nome Aiol (Tobler-Lommatzsch: I, 250).

ringraziato attraverso l'antroponimo; il nome, rievocando la protezione miracolosa del serpente, serve a rinnovare il rapporto di alleanza tra l'uomo e l'animale.

Un esempio simile, ma anche più significativo di questo aspetto dell'antroponimo animale, è nel *Guillaume d'Angleterre*, un romanzo del XII secolo redatto da un autore che si firma Chrétien (e che a lungo è stato erroneamente identificato con Chrétien de Troyes). In questo testo uno dei figli del protagonista, nato nel bosco e esposto alla natura selvaggia, viene rapito da un lupo, che però viene prontamente fermato e ucciso da un gruppo di mercanti (Chrétien 1988: vv. 794-805). Nonostante ciò, il padre adottivo decide di conservare il lupo nell'identità simbolica del bambino, attribuendogli il nome Lovel, perché «ainsin fu li lous ses parreins» (ivi: v. 1344): in questo caso, dunque, lo zoonimo è esplicitamente presentato come marchio di un legame di parentela – per quanto surrogata – tra il futuro cavaliere e la belva.

Un esempio apparentemente assai diverso è quello di Yvain. Qui il leone interviene nella vita dell'eroe già adulto, e non è l'animale a proteggere il cavaliere, ma piuttosto il contrario, dato che è Yvain a salvare il leone dalle spire di un serpente che sta per sopraffarlo. Inoltre, non si tratta di un vero e proprio antroponimo, quanto più di uno pseudonimo, in cui l'animale compare come accompagnatore. Esso compare per la prima volta quando i castellani liberati della minaccia di *Harpin de la Montagne* chiedono il nome del loro salvatore, per poterlo poi comunicare a Gauvain; Yvain risponde così:

«Che li porrois  
dire, quant devant lui verrois,  
que li chevaliers au leon  
vous dis que jë avoie non» (*Chevalier au lion*: vv. 4283-6).<sup>86</sup>

Tuttavia, anche qui l'animale contribuisce, metaforicamente, alla nascita del cavaliere: il vecchio Yvain è simbolicamente morto con il periodo di follia; quello nuovo, che vede la luce grazie alle cure della *Dame de Noroison*, non ha ancora un nome. In questo senso, dunque, il leone, pur salvato di fatto da Yvain, salva

---

86 "Questo gli potete dire, quando sarete davanti a lui, che vi ho detto di chiamarmi 'Cavaliere col leone'." La storia di Yvain ebbe una forte influenza sulla letteratura romanzesca del XIII e XIV secolo, dove si moltiplicano gli eroi con aiutanti leonini, e alcuni di essi prendono dall'eroe di Chrétien anche l'appellativo di *chevalier au lion* (Cremonesi 1980). Tuttavia lo pseudonimo adottato da Yvain non doveva essere estraneo all'antroponimia cavalleresca del periodo, se in *Anseÿs de Mes* troviamo un Gervais de Rotillon soprannominato *au lyoncel*, senza avere nessun legame con la storia di Yvain (*Anseÿs de Mes*: v. 6053).

simbolicamente il cavaliere fornendogli un nuovo modello cavalleresco: dall'animale l'eroe trae non solo la ferocia, quanto la nobiltà del comportamento, che lo spinge a battersi non per la vanità di dar mostra del proprio valore, come nella sua vita errabonda con Gauvain, ma per salvaguardare gli innocenti dalle sopraffazioni, come dimostrano tutti i suoi combattimenti, da *Harpin de la Montagne* fino al duello per la sorella della *Noire Espine* ingiustamente diseredata. Inoltre, anche qui interviene, come in *Aiol*, un rapporto d'affetto a legare l'uomo e l'animale; verso la fine del romanzo, l'eroe descrive la sua relazione con il leone così: «il est a moi, et jë a luy,/ si soumes conpaignon andui» (ivi: vv. 6457-8). Nonostante quello di Yvain sia solo un appellativo provvisorio, anche in questo caso l'animale dell'antroponimo serve a racchiudere simbolicamente un'esperienza di formazione, e allo stesso tempo la memoria di un prodigio (cioè il comportamento umile della belva) e di una familiarità, creata dalla gratitudine e dall'affetto reciproco.

In questi casi, dunque, pur attraverso dei percorsi diversi, sembrerebbe che un aspetto totemico ritorni a motivare gli antroponimi animali. Per quanto essi non mettano in discussione la natura umana del protagonista, né intervengano nella loro genealogia, gli animali nei nomi degli eroi servono come segnali del rapporto di affetto e protezione che lega gli individui delle due specie. Questi segnali, per quanto grande o piccola possa essere l'influenza dell'animale nella loro carriera eroica, rimangono infissi nel corpo simbolico del cavaliere.

#### **4.2 Emblemi e scudi**

La storia di *Erec et Enide* si divide in due parti: le avventure prima del matrimonio e quelle dopo, quando Erec, scoperte le maldicenze sul suo conto, decide di interrompere la sua felice quiete matrimoniale per viaggiare, con la moglie, alla ricerca di occasioni per dimostrare il proprio valore. La chiave di volta tra le due parti del romanzo è fornita dalle incaute parole di Enide, alle quali segue una reazione brusca di Erec, che decide di colpo di partire. Nella descrizione della scena in cui l'eroe si fa armare, Chrétien è attento a fornirci un dettaglio:

Puis s'en monta en unes loges,  
et fist un tapiz de Lymoges  
devant lui a la terre estendre;  
et cil corrut les armes prendre  
cui il l'ot comandé et dit,  
et les porta sor le tapit.  
Erec s'assist de l'autre part  
desus l'ymage d'un luepart

qui ou tapiz estoit portraite. (*Erec et Enide*: vv. 2623-31)<sup>87</sup>

L'uso degli animali da parte di Chrétien non è mai accidentale: egli utilizza assai di rado le similitudini stereotipe che associano il cavaliere ad un predatore, e quando un animale, fisico o figurato, interviene nella storia, esso è dotato di un significato sfaccettato, quale, nella prima parte dello stesso romanzo, hanno il cervo bianco della caccia indetta da Artù e lo sparviero della *Coutume de l'espervier*.<sup>88</sup> Il gesto di Erec non è casuale, dunque, ma sembra finalizzato a creare un legame simbolico tra il protagonista e l'animale rappresentato; ponendosi sull'immagine del leopardo proprio nel momento in cui si arma per partire alla ricerca della sua identità pubblica di cavaliere, Erec sceglie il leopardo come suo nuovo simbolo. L'immagine dell'animale costituisce una nuova livrea teriomorfica, un marchio esteriore del passaggio di identità di Erec dalla fase precedente, svoltasi invece nel segno cortese dello sparviero.<sup>89</sup>

La raffigurazione del leopardo di *Erec*, dunque, mi sembra funzionare in parte come gli emblemi araldici, il cui uso si stava affermando in Europa quasi negli stessi anni della scrittura del romanzo. Anche questi, infatti, marcano un'identità, individuale o familiare, ma utilizzano l'animale soprattutto come segno di prestigio più che come riferimento a precise caratteristiche ferine. Ciononostante, il peso del simbolo animale nell'identità cavalleresca e il suo significato è, tra XII e XIII secolo, particolarmente variabile: in questo periodo, infatti, nella realtà feudale l'araldica, i cui primi esempi si trovano nella prima metà del XII secolo, non è ancora sistematizzata, e per questo gli stemmi sono utilizzati in modi e con significati variegati. A maggior ragione in un ambito stratificato di tradizioni antiche e mode contemporanee come la narrativa eroica, i blasoni teriomorfici possono variare nell'uso a seconda di ciascun testo; si

---

87 "Poi salì in una loggia elevata e fece stendere davanti a lui sul pavimento un tappeto limosino: e quello a cui aveva dato l'ordine corse a prendere le armi, e le portò sul tappeto. Erec si sedette dall'altro lato, sopra l'immagine di un leopardo, che era raffigurato sul tappeto."

88 Di questi parlerò più approfonditamente nel prossimo capitolo. Sulla semantica del falco e del cervo in *Erec*, cfr., ad esempio, Guerreau-Jalabert (2000), Fassò (2001a) e Fassò-Salvini (1984). Per il simbolismo di tutti gli animali, reali o figurati, che compaiono nel romanzo, cfr. anche l'analisi junghiana – anche se a tratti pretestuosa – di Nelson (1988).

89 Poiché l'animale non tornerà più nel corso del romanzo, è difficile valutare la ragione per cui Erec scelga il leopardo: mi sembra convincente l'ipotesi che si tratti di un tributo di Chrétien de Troyes allo stemma araldico di Enrico II, i leoni *rampant gardant*, che nell'iconografia araldica sono indistinguibili dai leopardi.

possono riconoscere, però, alcune costanti nella partecipazione dell'animale dipinto sull'insegna o sullo scudo al “corpo simbolico” del cavaliere.

#### 4.2.1 Bestiario araldico

L'uso di stemmi, anche teriomorfi, non è esclusivo all'Europa feudale, ma a distinguere l'araldica medievale è il fatto che qui gli emblemi sono codificati nella composizione da un sistema di regole, e utilizzano un'iconografia che, seppure varia, ha un numero limitato di simboli (Pastoureau 1976: 282-8). Le ragioni della nascita dell'araldica, secondo gli studi di Michel Pastoureau, sono soprattutto endogene: c'è prima di tutto una causa materiale, legata cioè all'evoluzione dell'equipaggiamento militare tra la fine dell'XI e la metà del XII secolo, per cui l'elmo finì per nascondere completamente i connotati del suo portatore, cosa che rese necessario collocare al di fuori del corpo dei segni di riconoscimento (ivi: 287). La necessità di farsi riconoscere, inoltre, derivava dal contesto dei tornei: i giovani cavalieri partecipavano a queste simulazioni ludiche di battaglie per accrescere la propria fama, e a questo scopo era necessario per loro spiccare nella massa di altri guerrieri a cavallo, rendendosi riconoscibili attraverso dei segnali esterni, che assumevano una funzione sempre più deittica (Neumeyer 2000: 150-1). A decretare il successo di questo sistema segnico e la sua diffusione d'uso all'intera aristocrazia europea, inoltre, intervengono anche delle cause socio-politiche: nel XII secolo, quando la cavalleria si costituisce in un ordine al quale possono partecipare solo nobili e figli di cavalieri, l'emblema diventa un segno distintivo dell'appartenenza ad una classe sociale, la nuova aristocrazia cavalleresca (Adam 1963: 28-9); inoltre, nel medesimo periodo la società europea subisce una riorganizzazione dell'aristocrazia in gruppi familiari e politici, che fa sì che gli emblemi servano non solo a stabilire l'identità di un guerriero, la sua dignità sociale, ma anche l'appartenenza – genealogica e non solo – di un individuo ad un gruppo (Pastoureau 2006: 8).

I simboli animali giocano un ruolo fondamentale in questo nuovo sistema semiotico: i primi stemmi araldici sono geometrici o teriomorfici, e anzi il primo emblema che possiamo chiamare araldico è lo scudo dipinto a leoni d'oro rappresentato nell'effigie di Goffredo Plantageneto sul suo monumento funebre nel 1151 (Klingender 1971: 451-2). Anche nei decenni successivi i simboli animali mantengono un posto di riguardo nell'iconografia araldica, e, se in tutta l'Europa medievale sono teriomorfici in media tre stemmi su dieci, nell'Europa centrale e settentrionale la percentuale è più alta; gli animali utilizzati si distribuiscono per aree di prevalenza, e sono spesso in relazione con la fauna locale o con il folklore dell'area (Pastoureau 1993: 133-58).

È facile associare gli animali araldici alla tradizione totemica: anche nell'araldica, infatti, l'animale serve come simbolo di un gruppo umano, e il suo peso nella costruzione identitaria, unito all'ereditarietà dello stemma, fa pensare ad un'associazione magica tra l'animale e la stirpe, simile, in effetti, alla concezione totemica dell'animale antenato e magico protettore del clan (Clark 1977: 35). Nonostante ci sia una somiglianza evidente tra i due tipi di simbolismo, tuttavia, bisogna anche tenere in considerazione che, all'origine dell'araldica, il ruolo identificativo degli stemmi non era legato alla stirpe, ma all'individuo: è nella seconda metà del XII secolo che l'araldica diventa un segno di continuità del lignaggio, coincidente con l'accentuazione, nella società feudale medievale, di quella che R. Howard Bloch chiama «biopolitics of lineage», cioè una serie di pratiche e segni che danno la preferenza alla continuità di sangue e alla famiglia al di sopra degli altri legami sociali (Bloch 1983: 70-6).

Inoltre, nel suo primo ambito di diffusione, il torneo, lo stemma araldico teriomorfico serve non solo come un segno identificativo tra i tanti, ma viene usato probabilmente anche in quanto portatore di un significato rilevante per la caratterizzazione guerriera: potrebbe non essere un caso che i primi animali araldici siano, nella totalità dei casi, degli animali selvatici, per la maggior parte predatori (Pastoureau 2012: 14). Questo «bestiaire de tournoyeurs» del XII secolo, dunque, si colloca in continuità con il simbolismo animale pre-araldico, utilizzato in diverse culture all'interno delle società militari (Scheibelreiter 1983: 159): entrambi, infatti, usano l'animale come metafora guerriera e veicolo di una semantica della violenza. Tuttavia gli stemmi araldici si staccano presto dal solco di questa tradizione, come dimostra, ad esempio, il trionfo del leone nell'iconografia dei blasoni in tutta Europa: il leone, infatti, pur non perdendo la propria carica aggressiva di predatore, a partire dall'Alto Medioevo diventa un simbolo di regalità e delle qualità necessarie ad un regnante (Haist 1999: 7-9), e acquisisce una dimensione spiccatamente cristologica (Pastoureau 2000a: 19-20). Grazie a questa stratificazione di significati, questo animale costituisce perciò la sintesi ottimale delle diverse spinte simboliche – anche contraddittorie – che intervengono nel XII secolo nella costruzione dell'ideale cavalleresco e, più in generale, nell'immaginario feudale.<sup>90</sup> Il leone regale e cristologico del

---

<sup>90</sup> Il successo stesso del leone come re degli animali, già presente nel *Physiologus* greco e ripetuto in ciascun bestiario medievale, è dovuto, mi pare, al fatto che nel simbolismo leonino l'aggressività sia sempre mitigata da qualità funzionali all'ordine sociale (la generosità, la giustizia, il rispetto delle regole) e perciò da dispositivi di controllo dell'aggressività stessa. Sull'enigma del successo del leone, che soppianta l'orso nella cultura europea come re degli animali dalla fine dell'XI secolo, cfr. anche Pastoureau (1985).

Medioevo, infatti, tanto rappresentato su scudi, bandiere e insegne di tutta Europa in epoca pre-araldica e araldica, non è la belva minacciosa dell'Antico Testamento, ma uno schermo metaforico, attraverso il quale i cavalieri e i signori feudali, a partire dal XII secolo, stabiliscono la loro appartenenza alla comunità aristocratica e la condivisione dei suoi valori etici.

Collocandosi cronologicamente nel periodo in cui il simbolismo dei blasoni nobiliari viene codificato nell'araldica, le *chansons de geste* possono fornire a volte un riflesso di questa abbondanza visiva di stemmi teriomorfici; tuttavia, una prima osservazione dimostra che in genere l'associazione simbolica degli animali dei blasoni non è coerente con una caratterizzazione politica o morale dei cavalieri. Nella *Chanson de Roland*, nella descrizione della decima schiera dell'esercito comandato da Carlo Magno, troviamo l'accento all'esistenza di diversi scudi figurati («escuz unt genz, de multes cunoisances», *Chanson de Roland*: v. 3090): la loro abbondanza ci conferma che essi non sono un segno dell'appartenenza ad un contingente militare, e non sappiamo in base a cosa si distribuissero.<sup>91</sup> Similmente, il poeta di *Anseÿs de Metz* descrive le insegne teriomorfiche appartenenti all'esercito di Bauches durante una battaglia come un insieme eterogeneo e non sistematizzato:

La veïssiez tant bon elme reont  
et mainte ensaigne venteler contremont  
et mainte beste de diverse façon  
ou il ot paint maint oisel, maint lyon. (*Anseÿs de Metz*: vv. 6796-9)<sup>92</sup>

In *Gerbert de Metz*, invece, è privilegiata la funzione deittica dello stemma teriomorfico, dato che a ciascun blasone corrisponde un individuo, come il drago segno di riconoscimento di Gerin (*Gerbert de Metz*: v. 11713), o il pavone di Mavoisin (ivi: v. 13405). Con lo stesso fine viene utilizzato l'emblema teriomorfico nella *Chanson des Saisnes*, dove il morto Englebeuf de Bretagne viene riconosciuto da Carlo Magno proprio dal suo stemma (Jehan Bodel 1989: *rédaction AR*, vv. 4025-7).

Nei romanzi i riferimenti agli stemmi sono più frequenti, anche se l'araldica dei personaggi si stabilizza più che altro nei testi arturiani in prosa (Pastoureau 2006: 23): infatti, nonostante la tradizione araldica fosse ormai affermata

---

91 Dall'analisi di Marchand, del resto, emerge che i pochi accenni a stemmi e parti blasonate nella *Chanson de Roland* non rispecchiano ancora l'uso araldico (Marchand 1937).

92 "Là avreste visto tanti begli elmi tondi, e molte insegne gonfiarsi al vento e molti animali di diversi tipi che vi erano dipinti, molti uccelli, molti leoni."

all'epoca della scrittura dei romanzi in versi, gli stemmi descritti nelle opere non sono stabilmente associati a un personaggio, e raramente visualizzano le relazioni familiari, tanto che non sembra che questi stemmi siano portatori di un vero significato araldico (Brault 1972: 19). Sembra fare eccezione il *Roman de Troie*, nel quale ad alcuni personaggi vengono attribuiti dei simboli araldici coerenti nell'uso per tutto il poema, come il leone vermiglio su campo dorato attribuito a Ettore (Benoît de Sainte-Maure 1904-12: vv. 8065-8) o il leopardo attribuito a Paride (ivi: vv. 11357-9): tuttavia si tratta di casi rari anche nel romanzo di Benoît, e sono limitati ai condottieri e ai principi (Adam 1963: 22-4).

In effetti, quello che si nota in questi e altri pochi accenni araldici nell'epica e nel romanzo è che il carattere ereditario dei blasoni è quasi assente: fanno eccezione alcuni riferimenti ad eroi che vestono le armi di padri illustri, come il figlio di Achille nel *Roman de Troie* (Benoît de Sainte-Maure 1904-12: v. 23889) e il figlio di Thierry d'Ardene nella *Chanson des Saisnes* (Jehan Bodel 1989: *redaction LT*, vv. 1667-8) (Adam 1963: 25). Inoltre, non sembra esserci una coerenza etnico-politica nell'uso degli animali araldici: nell'epica l'insegna di Francia può essere il leone (*Narbonnais*: v. 6809), ma spesso è un drago (*Aspremont*: vv. 3608-9; *Girart de Roussillon*: v. 7040). Questi elementi, uniti alla carenza di descrizioni di emblemi, fa dubitare che si possa attribuire un significato pienamente araldico agli stemmi che compaiono nei testi letterari; essi, piuttosto, sembrano avere la valenza di segno di prestigio, utile a isolare visivamente i comandanti e i cavalieri più valorosi (Neumeyer 2000: 150).

Infine, l'attribuzione degli animali nei blasoni teriomorfici non è coerente neanche con il significato morale di quegli animali riportato dai bestiari, tanto che il lupo può finire nel vessillo del nobile cavaliere Lanval e il leone in quello del malvagio Moroldo. Questo sembra confermare che l'animale araldico in questo periodo non fosse latore di una caratterizzazione morale dell'identità del cavaliere che lo portava. Infatti, anche nelle compilazioni araldiche, gli armoriali, non viene tentata nessuna lettura allegorica degli emblemi, così come nei poemi dedicati ai tornei la descrizione degli stemmi si limitava a un commento estetico; è solo nel XIV secolo che l'araldica viene ri-semantizzata e gli emblemi teriomorfici vengono dotati di una lettura moralizzante sullo stile del *Physiologus* (Neumeyer 2000: 156-61).

Più plausibile sembrerebbe l'interpretazione degli emblemi letterari come riferimenti all'araldica contemporanea, e occasionalmente come mezzo per lusingare il nobile o il re sotto la cui influenza i testi venivano redatti. Infatti, mentre nell'epica l'uso degli stemmi è limitato ed essi tendono ad essere a colore

pieno, come nel periodo pre-araldico (Brault 1972: 29), in alcuni romanzi arturiani gli stemmi teriomorfici sembrano essere utilizzati per intessere una vera e propria rete di collegamenti iconografici con la famiglia regale normanna: in *Durmart le Galois* il blasone dell'eroe sono dei leopardi coronati in campo vermiglio (*Durmart li Galois*: vv. 1278-9), icona araldica comune a diversi rami della famiglia regale inglese, e Benoît, nella *Chronique des ducs de Normandie*, attribuisce a Guglielmo il Conquistatore un'insegna a leoni d'oro su campo azzurro, simile al blasone a leoni *passant* su campo vermiglio di Enrico II (Benoît de Sainte-Maure 1951-79: vv. 36944-7) (Brault 1972: 20-1). Tuttavia anche questa interpretazione, per quanto adatta a collocare politicamente alcuni riferimenti araldici della letteratura, e in particolar modo quella arturiana, è limitata ad alcuni esempi isolati. Anche nel caso degli stemmi descritti nel *Durmart li Galois* e nell'armoriale immaginario incluso in alcuni manoscritti della *Deuxième Continuation du Graal* (che sono le nostre prime e più dettagliate fonti letterarie per ricostruire un'araldica immaginaria arturiana), lo scopo principale è quello di creare un'atmosfera araldica verosimile, che, anche se non del tutto rispondente alle casate reali, contribuisce a stabilire un nesso di continuità e vicinanza di costumi e simboli aristocratici tra il mondo degli eroi arturiani e quello dell'aristocrazia feudale del XII e XIII secolo.

#### 4.2.2 Scudi eroici

La decorazione sullo scudo può coincidere con lo stemma araldico, ma non necessariamente: quando nel corso del XII secolo gli emblemi dei vessilli nobiliari, codificati dall'araldica, diventano ereditari e segnalano l'appartenenza ad una stirpe, gli scudi continuano a costituire uno spazio visivo personale del cavaliere, che può scegliere come decorarlo secondo il proprio gusto (Pastoureau 1976: 294-9). Probabilmente per questa ragione, quando sono posizionati sugli scudi, anche gli emblemi dei cavalieri letterari sono in genere più coerenti con la loro identità eroica e la loro storia individuale.

Nella descrizione degli eroi in battaglia, l'animale più comune nella decorazione dello scudo è il leone: non solo esso è diffuso tra i cavalieri valorosi, ma è usato indifferentemente anche dai loro antagonisti, come si nota dalla descrizione dello scudo del Saraceno Aerofle, che ha quattro leoni cesellati (*Aliscans*: vv. 1424), del tutto simile allo scudo a quattro leoni con il quale Rainouart verrà addobbato da Guillaume (ivi: v. 7963); lo stesso avviene nel romanzo, come nel duello di Horn contro il saraceno Marmorin, dove sia l'eroe che il suo avversario hanno uno scudo leonino (*Romance of Horn*: v. 1503). La ragione è probabilmente la versatilità del simbolismo leonino, in grado di

rappresentare allo stesso tempo spietatezza e magnanimità, ferocia e controllo. Come spiega bene il *Boeve de Hamtone* anglo-normanno, il fatto che lo scudo dell'eroe raffiguri un leone «ceo demunstra le ferté de baroun» (*Boeve de Hamtone*: v. 565): nella sua aggressività fiera e feroce, il leone fornisce il minimo comun denominatore simbolico dell'azione dei cavalieri in battaglia.

Una maggiore varietà di scudi teriomorfici è fornita dalle scene di tornei romanzeschi. Nel *Chevalier de la charrette* si ha una vera abbondanza di animali araldici nella descrizione dei cavalieri al *Tournament de Noauz*. Il torneo era del resto il luogo privilegiato in cui i cavalieri del XII secolo potevano sfoggiare i propri colori ed emblemi, e Chrétien qui concede ampio spazio al gusto araldico dell'epoca: negli scudi dei partecipanti del suo torneo immaginario compaiono draghi e aquile, leoni e leopardi, ma anche il meno feroce cervo, fino agli inoffensivi e assai meno cavallereschi volatili quali rondini e fagiani (*Chevalier de la charrette*: vv. 5773-822). Questa lunga descrizione non è un gioco gratuito del poeta, tuttavia non credo che gli stemmi servano qui a identificare i personaggi o addirittura a metterli in relazione con delle effettive casate nobili contemporanee (Neumeyer 2000: 153). Piuttosto, mi sembra che questo passo rispondesse prima di tutto ad una volontà mimetica della realtà dei tornei, amplificata dal fatto che l'elenco viene messo sulle labbra degli spettatori, riproducendo così l'atmosfera di eccitazione e di meraviglia provocata dalla moltitudine variopinta di cavalieri. Inoltre, questa scena sembra inserirsi all'interno della riflessione di Chrétien sul simbolismo animale nella costruzione cavalleresca: l'affastellamento iperbolico di animali araldici, così come la metafora animale dell'armatura di Cligès – anche allora in occasione di un torneo –, serve a evidenziare il ruolo crescente dell'immagine animale nell'identità esteriore del cavaliere alla fine del XII secolo, e il rapporto discontinuo con la sua identità interiore.

Sempre Chrétien, infatti, è l'autore di una scena in cui animale simbolico, animale reale e identità cavalleresca si mescolano nello scudo in modo inaspettato. Mi riferisco all'episodio del *Chevalier au lion* in cui il leone che accompagna Yvain, dopo lo scontro con i tre accusatori di Lunete, è ferito al punto da non riuscire a muoversi da solo, e perciò il cavaliere misericordiosamente lo adagia nella cavità del proprio scudo, trasportandolo così fino al castello successivo: «si l'en porte tot estandu/ dedanz l'envers de son escu» (*Chevalier au lion*: vv. 4653-4); Chrétien qui sembra giocare con i vari livelli di identificazione tra il cavaliere e il leone, e crea così un cortocircuito con la simbologia araldica, attribuendo a Yvain una sorta di scudo leonino in carne ed ossa. Questo episodio, inoltre, è utile ad introdurre anche un altro significato dell'animale rappresentato sullo scudo nel romanzo: in alcuni casi, infatti, questo animale non è un generico

simbolo di coraggio e fierezza, ma costituisce il segnale visivo di un evento caratterizzante della vita del cavaliere che lo porta. Yvain, appunto, porta uno di questi scudi biografici: tutta la tradizione letteraria gli attribuisce un blasone leonino (ad es. *Durmart li Galois*: vv. 8424-34), ma, come abbiamo appena visto, questo emblema nasce prima di tutto sullo scudo del personaggio.

Uno scudo teriomorfo riferito ad un animale che ha avuto un ruolo cruciale nella formazione del cavaliere si ritrova anche in altri testi. Nel *Guillaume de Palerne*, ad esempio, il protagonista decora il suo scudo con l'immagine del lupo, come ricordo del mannaro Alphonse che l'ha salvato da neonato e poi protetto durante il periodo di vita boschiva (*Guillaume de Palerne*: v. 5954); similmente Tristan de Nanteuil, nel trecentesco romanzo a lui dedicato, essendo stato allevato da una cerva fino all'adolescenza, una volta diventato cavaliere porta una cerva raffigurata sullo scudo (*Tristan de Nanteuil*: v. 7419). È il caso di notare che in entrambi i casi l'animale rappresentato non ha un ruolo nel carattere o nel comportamento in battaglia dell'eroe, né dice nulla della sua capacità guerriera; esso è la raffigurazione di un genitore animale, per quanto acquisito. Nel lupo sullo scudo di Guillaume, come nella cerva di Tristan, si fondono, dunque, il ricordo dell'esperienza selvatica, il segnale di un'alleanza filiale tra cavaliere e animale, e la rievocazione del potere di protezione di quest'ultimo.

Un caso a parte è quello di Tristan. Nella versione del romanzo di Thomas data da Goffredo di Strasburgo, Tristan porta uno scudo con un cinghiale nero (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 6609-20), perché si tratta di un animale dal coraggio sconfinato (ivi: vv. 4939-40). Ciononostante, la caratterizzazione araldica di Tristan non è univoca nei testi della leggenda, dato che nella saga norrena il cavallo dell'eroe è decorato a leoni d'oro (*Tristrams saga*: § 24, p. 542). La questione di quale sia da considerare la "vera" insegna di Tristan è stata oggetto di dibattito: negli anni Venti Loomis propendeva decisamente per l'ipotesi che lo stemma leonino dovesse essere presente nella parte perduta del romanzo di Thomas, e che esso avrebbe costituito un riferimento lusinghiero allo stemma di Enrico II (Loomis 1922: 24-6). Tristan, in effetti, è caratterizzato da uno stemma con il leone anche negli armoriali arturiani, come riconosce lo stesso Pastoureau, che pure non condivide l'interpretazione di Loomis (Pastoureau 2006: 25-7).

I due simboli teriomorfi, a mio parere, non sono necessariamente in contrapposizione tra loro: il leone dello stemma donatogli da re Marc sia costituisce un simbolo del legame con la famiglia reale, sia rappresenta, nell'iconografia eroica medievale, un segnale condiviso di valore guerriero.

L'animale dello scudo, il cinghiale nero di Goffredo, invece, è legato all'identità di Tristan come individuo e al suo destino tragico. Il cinghiale, infatti, interviene nella vita dell'eroe sempre in occasione delle svolte fatali della storia. Nel *Tristan* di Béroul ci viene raccontato che un giorno a caccia Tristan è stato ferito gravemente ad una gamba da un cinghiale (Béroul 2013: vv. 718-20), ed è questa la causa che porta alla scoperta definitiva dell'adulterio, poiché l'eroe, dormendo nella stessa stanza con Iseut, nonostante sia ferito non riesce a resistere dal saltare nel letto dell'amata, lasciando così delle tracce di sangue sul pavimento e sulle lenzuola (ivi: vv. 718-37). Ancora, nel *Tristan* di Goffredo, Merjadoc, il miglior amico del protagonista, sogna che un cinghiale insozza il letto del re, e grazie a questa visione, seguendo le tracce di Tristan nella neve – proprio come si seguono le tracce di un cinghiale durante la caccia – scopre l'adulterio e denuncia i due fedifraghi al re (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 13515-99).<sup>93</sup>

L'esempio di Tristan riassume bene la molteplicità di livelli semantici a cui potevano partecipare gli animali araldici posti sulle insegne e sugli scudi. L'identificazione metaforica con l'animale, per quanto dovesse essere preponderante nel simbolismo teriomorfico guerriero delle culture arcaiche, è un aspetto dalla diffusione limitata nell'araldica letteraria. Quando non costituisce il ricordo di un evento rilevante della formazione eroica del cavaliere, lo stemma teriomorfico ha una densità simbolica rarefatta: l'animale araldico non fornisce al cavaliere una caratterizzazione psicologica; piuttosto, esso dona prestigio al suo portatore semplicemente in quanto animale. Pur appiattita a puro segno, la rappresentazione dell'animale mantiene, infatti, una forte carica evocativa, che la cavalleria medievale utilizza per esteriorizzare su un referente non umano il proprio ideale guerriero.

### **4.3 Sogni**

Sognare nel Medioevo è un'attività meno intima di quanto lo sia nella mentalità moderna. A differenza del sogno nella Bibbia, il sogno medievale è un mezzo attraverso il quale l'individuo si collega con il soprannaturale, sia esso il mondo

---

93 Inoltre, la compresenza di leone e cinghiale nella simbologia araldica di Tristan testimonia della stratificazione leggendaria del personaggio. Anche a prescindere dall'associazione con lo stemma dei Plantageneti, la diffusione dello stemma leonino nel XII secolo lega Tristan, attraverso il leone, al sistema di valori cavallereschi e al panorama nobiliare contemporaneo di Thomas. Il cinghiale, invece, lega Tristan alla sua identità mitica in un'altra tradizione linguistica: infatti per il suo omologo celtico, Diarmaid, il cinghiale è coperto da tabù, e sarà l'uccisione di questo animale a causare la sua morte (*Ancient Irish tales*: 410-1); inoltre il cinghiale che lo ucciderà è in realtà la trasformazione di un fratellastro di Diarmaid (ivi: 409).

dei morti o lo sguardo divino sul futuro (Le Goff 1985: 174-8). Infatti, contro gli avvertimenti della Chiesa, nel pensiero medievale persisteva la credenza nel valore oracolare dei sogni: questo valore, sostanzialmente estraneo all'eredità biblica, era già presente nella tradizione greco-romana, e il Cristianesimo riesce solo in parte a ricoprirlo con un'aura di meraviglioso divino (Braet 1985: 13). Tuttavia, a differenza della tradizione classica, il sogno del Medioevo è "vero", in quanto esperienza che coinvolge lo spirito e i sensi dell'uomo (Schmitt 1985: 297), e in quanto contenuto: il sogno medievale, infatti, è portatore di un messaggio, che può essere vero o no nel caso del *somnium*, sicuramente vero perché inviato da Dio nel caso della *visio* (Manselli 1985: 243). Per questo, essendo un messaggio criptato di un altro mondo, il contenuto onirico ha bisogno di essere interpretato tramite il ricorso a degli specialisti ai quali raccontare il sogno: da qui deriva anche la seconda caratteristica dell'attività onirica medievale, cioè la sua natura condivisa e la sua dimensione collettiva (Schmitt 1985: 313).

Ciò non toglie che il sogno possa offrire, anche negli scritti medievali, uno spazio di auto-analisi e introspezione psicologica, come per i sogni del *De vita sua* di Guiberto di Nogent (ivi: 292), ma nella gran parte della letteratura questo aspetto introspettivo è assente, a vantaggio della premonizione divina su eventi futuri. Questo tipo di sogni, particolarmente diffuso nell'epica, è tuttavia piuttosto raro nel romanzo; tale disomogeneità tra i due generi è forse dovuta, come suggerisce Braet, al crescente antropocentrismo del romanzo, che mette in discussione la natura del sogno come messaggio divino, a vantaggio di un sogno *mensonge* (Braet 1975: 53-9). Questo è soprattutto vero per Chrétien de Troyes: sempre ironico nei confronti degli stereotipi letterari del suo tempo, nel *Chevalier au lion* l'autore mette in discussione il motivo del sogno premonitore attraverso le parole velenose di Keu, il quale, quando Yvain si appresta a partire per l'avventura della fontana, sarcasticamente raccomanda al cavaliere di non partire nel caso durante la notte egli abbia fatto un «malvés songe» (*Chevalier au lion*: v. 611). L'implicito insulto di Keu, che insinua che Yvain sia così codardo da farsi impaurire da così poco, e la reazione inorridita di Ginevra alle sue parole, dimostrano il cambiamento di prospettiva dell'autore nei confronti del sogno, che non è più visto come un messaggio veritiero ma solo come frutto dell'immaginazione.<sup>94</sup> In realtà, nonostante l'ironia di Chrétien, nei testi in cui

---

94 Questa concezione del sogno finisce per influenzare anche l'epica, come dimostra il fatto che Adenet le Roi, nell'incipit del suo *Buevon de Conmarchis*, tenga a precisare che, per attenersi alla verità, non parlerà dei sogni, che egli considera fantasiosi quanto i racconti di fate (Braet 1975: 58-9). A parte il caso di Adenet, tuttavia, la nuova considerazione del sogno come

compaiono queste visioni premonitrici il più delle volte non servono a modificare le azioni dei personaggi o a scongiurare le catastrofi in arrivo; piuttosto, il sogno rivela un destino già fissato, e serve più a creare un'aspettativa nel pubblico che ad aiutare i personaggi (Braet 1985: 19). Le illustrazioni più evidenti di questa funzione sono nella letteratura antico-germanica e islandese: nella *Volsungasaga*, ad esempio, Gunnar e Hogni, pur avvertiti dai sogni delle rispettive mogli che Atli trama di ucciderli, decidono di andare lo stesso incontro al proprio fato (*Saga dei Völsunghi*: §§ 36-7, pp. 296-303).

A rendere inefficaci i sogni nella diegesi dei testi contribuisce il fatto che il messaggio premonitore utilizza, il più delle volte, una semiotica animale, la cui chiave di lettura non è sempre esplicitata. I sogni con protagonisti animali sono inusuali nella letteratura in latino, ma sono invece assai comuni nelle letterature volgari medievali (Krappe 1921: 140-1). In particolare, essi sono diffusi nella letteratura norrena, dove nell'allegoria onirica ciascun animale è la *fylgja* – la figura analogica – di un individuo; l'animale del simbolismo onirico è qui strettamente connesso all'identità del personaggio che rappresenta, indica le sue qualità interiori e i suoi tratti caratterizzanti (Bourns 2014).

Anche nei sogni teriomorfici della letteratura d'oïl gli animali rappresentano degli agenti umani; inoltre, ad essere usati sono soprattutto animali le cui qualità aggressive possono illustrare delle virtù o delle attività tipicamente guerriere (Braet 1985: 17). L'immaginario teriomorfico dei sogni letterari proviene sia dall'universo esotico dei racconti di viaggio e della Bibbia, sia dall'incontro quotidiano con l'animale nelle foreste europee, ma in entrambi i casi serve a mimare dei guerrieri umani e l'universo violento dei testi (ivi: 16). Questa funzione simbolica non è sorprendente, se ricordiamo che l'animale ha una pregnanza particolare nell'immaginario umano come simbolo di violenza; in questo senso i sogni della letteratura d'oïl, ricchi come sono di animali selvatici che lottano con animali domestici e, soprattutto, di predatori che minacciano di divorare gli uomini, riattivano una memoria preistorica (Poirion 1986: 36).

Come nel simbolismo araldico e nell'antroponimia, inoltre, è difficile distinguere un sistema coerente di valori e qualità morali attribuite agli animali nei sogni letterari. Lepage (2005) tenta una catalogazione a seconda della funzione dell'animale onirico in una buona selezione di testi, e ha il merito di riconoscerne delle costanti: il leone è spesso un re, cristiano (*Chevalerie Ogier*: vv. 8211-21) o pagano (*Siège de Barbastre*: vv. 3058-61); il leopardo è un essere

---

prodotto psicologico si trova soprattutto nella letteratura cortese di argomento amoroso: qui trionfa un tipo di sogno non divino, ma scaturito dai desideri dell'amante (Braet 1985: 20).

malevolo, e nell'epica è un nemico dei Cristiani (*Chanson de Roland*: vv. 725-36); i cani sono spesso dei nemici (*Aiol*: vv. 6712-28), ma gli esemplari delle specie usate per la caccia, come il veltro, sono più spesso positivi (*Chanson de Roland*: vv. 725-36, 2555-69). Altri animali, però, sono irriducibili a delle funzioni fisse, come gli uccelli, latori di valori di regalità e fedeltà (*Aiol*: vv. 359-428) ma anche aggressivi e malevoli (*Aye d'Avignon*: vv. 1960-74), o il cinghiale, che ispira timore e rispetto, e rappresenta un guerriero nemico – ma valoroso e autorevole – in numerosi sogni (Jehan Bodel 1989: vv. 7353-65; *Quatre fils Aymon*: vv. 4245-52).

Questo tentativo di sistematizzazione, però, forza il simbolismo onirico, non tenendo abbastanza conto del fatto che una stessa funzione può essere condivisa da più animali, e che anche gli animali più nettamente caratterizzati in senso morale possono essere ambivalenti. Tale ambivalenza coinvolge non solo il significato allegorico degli animali, ma anche il senso stesso della loro aggressività: nella maggior parte dei sogni, infatti, gli animali sono agenti negativi di aggressione e divoramento, e rappresentano un esercito o un re nemico; tuttavia a volte nel sogno ad essere rappresentato come predatore è il cavaliere protagonista. In entrambi i casi l'animale è il mascheramento simbolico della funzione guerriera del personaggio: mentre nel primo il cavaliere rimane umano e combatte contro un nemico tramutato in belva, nel secondo tipo è l'eroe che assume il corpo onirico dell'animale, e attraverso di esso il testo dimostra le capacità guerriere del personaggio o ne illustra il destino. Ai fini della mia argomentazione trovo utile concentrarmi su questo secondo tipo di sogni, benché sia il più raro; data l'estrema varietà delle situazioni descritte in questi passi, li analizzerò catalogandoli a seconda della funzione che l'animale-eroe vi ricopre, per rendere conto delle costanti e delle ambivalenze del simbolismo teriomorfico utilizzato.

#### 4.3.1 L'aggressore

Forse il ruolo più comune dell'animale nei sogni è quello di prefigurare un'aggressione da parte di un guerriero o di un esercito: la struttura di questo tipo di visioni prevede che un cavaliere in forma umana, spesso il sognatore stesso, sia attaccato da animali feroci di ogni tipo, scelti per la loro capacità di suscitare paura. Nonostante nell'epica il più delle volte questo tipo di sogno sia attribuito ai personaggi cristiani e il suo simbolismo predatorio trasmetta l'immagine del pericolo nemico, a volte i ruoli si invertono, e a sognare sono in effetti i re o le principesse saracene, mentre la funzione violenta dei predatori viene ricoperta dagli eroi cristiani. Ciò che colpisce, prima di tutto, è la sostanziale uguaglianza dell'immaginario animale nelle due categorie, poiché gli stessi

animali servono a rappresentare l'esercito nemico e quello cristiano. Così, ad esempio, nella *Chanson d'Antioche* il condottiero pagano Sansadoine, figlio dell'emiro, giunto davanti ad Antiochia con delle nuove truppe, giustifica il suo pessimismo nei confronti dell'esito dell'assedio raccontando un sogno che ha fatto: egli bussava alle porte di Antiochia, solo per vederne uscire un insieme variegato di animali feroci, «lupart et sengler,/ serpent, ors et dragon por no gent devorer» (*Chanson d'Antioche*: vv. 6620-1), che straziavano e mettevano in fuga l'esercito musulmano (ivi: vv. 6611-28). Esattamente la stessa accumulazione di belve, incastonata in una formula simile, è presente nei sogni cristiani riguardanti i nemici, come nel famoso terzo sogno di Carlo Magno nella *Chanson de Roland*, nel quale l'esercito franco è in grande difficoltà perché «urs e leuparz les voelent puis manger,/ serpenz e guivres, dragon e averser» (*Chanson de Roland*: vv. 2542-3).

I testi utilizzano con la stessa indifferenza tra cristiani e pagani il simbolo onirico del cinghiale: questo entrava nell'immaginario aristocratico medievale attraverso l'esperienza della caccia, e la ferocia e il coraggio dimostrato dall'animale nel contesto venatorio lo rendevano ammirato e temuto allo stesso tempo.<sup>95</sup> Il senso di pericolo legato al cinghiale faceva sì che esso rivestisse un ruolo negativo nei sogni, rappresentando la violenza del nemico: è così che, per esempio, è usato nel sogno di Carlo Magno della *Chanson des Saisnes*: qui l'imperatore sogna che, mentre è a caccia, un cinghiale particolarmente grande e dai denti affilati gli si lancia contro, ma Namor, l'eroe della *chanson*, interviene appena in tempo e gli taglia la testa (Jehan Bodel 1989: vv. 7353-65); come Carlo scopre poco dopo, Namor è in effetti impegnato in un estenuante duello con un guerriero sassone (ivi: 7558-61).<sup>96</sup> Tuttavia l'ardimento attribuito al cinghiale dalla cultura cavalleresca può anche renderlo un referente positivo nei sogni, che mette in risalto le qualità guerriere del personaggio di cui riveste il ruolo: nel *Roman de Horn*, il saraceno Rodmund riceve in sogno la premonizione della sconfitta da parte del protagonista Horn attraverso un sogno del tutto simile a quello di Carlo, dove viene attaccato e ferito da «un sengler grant dentud e fier»

---

95 Sull'ambiguità del cinghiale, come bestia nobile e «phantôme de la nuit», nella letteratura francese, cfr. Planche, il quale però sottolinea soprattutto l'aspetto maligno dell'animale (Planche 1980: 495-502).

96 Cfr. anche il sogno di Renaud de Montauban, che immagina di essere attaccato da un cinghiale e da più di mille lupi, che rappresentano Carlo e il suo esercito (*Quatre fils Aymon*: 4245-52), e il sogno di Clarisse, che vede mille cinghiali che si lanciano contro Renaud, ancora una volta rappresentazione dell'esercito di Carlo che attacca a tradimento i quattro fratelli a Vaucouleurs (ivi: vv. 6485-90).

(*Romance of Horn*: vv. 4644-53). Rodmund stesso commenta il sogno dicendo che «'pors' senefient 'gent' en sunge – ben le sai» (ivi: 4652): in effetti, il simbolismo del cinghiale sembra soprattutto designare un guerriero, mettendone in risalto la ferocia, indipendentemente dal popolo a cui appartiene o della causa per la quale combatte.<sup>97</sup>

Ciononostante, in questi sogni possiamo anche trovare delle costanti, cioè degli animali che vengono usati quasi esclusivamente per rappresentare l'aggressività di cavalieri eroici. Uno è il caso del drago: nonostante nella tradizione biblica e patristica il drago sia un simbolo demoniaco, e come tale viene usato nel linguaggio metaforico dell'epica per riferirsi alla crudeltà mostruosa dei nemici pagani, nei sogni epici il drago isolato viene usato costantemente come simbolo dell'esercito imperiale. Così avviene nel sogno di Clarune, l'innamorata del re Rubion, il quale è stato chiamato dal re Libanor a prestare aiuto nell'assedio di Barbastre: ella vede venire dalla Spagna un drago che emette fiamme dalla bocca, afferra con i suoi artigli Rubion e lo strazia (*Siège de Barbastre*: vv. 5048-56); nonostante Rubion decida di non credere alla premonizione, egli perderà la vita nello scontro contro i Cristiani per mano di Aymeri (ivi: v. 6440). Una conferma del ruolo del drago come referente dell'esercito franco viene pochi versi dopo nella stessa *chanson*, dove Girart consiglia al padre Bueve di non accettare l'accordo proposto dal re Libanor e di aspettare piuttosto l'aiuto militare di Carlo, poiché in sogno ha visto arrivare «uns dragons poestis» che lancia fiamme dalla bocca e incendia la regione (ivi: vv. 5268-76). L'ambiguità del simbolismo confonde lo stesso Bueves, che ritiene che il drago sia il simbolo del «roys d'Arrabis» (ivi: v. 5279), ma l'arrivo dell'esercito di Carlo a Barbastre dà ragione invece a Girart, che aveva interpretato il drago come «li secours de France» (ivi: v. 5277). Il drago onirico, dunque, pur non ponendosi in netto contrasto con la lettura cristiana, che lo interpreta come l'immagine del demone, viene utilizzato con disinvoltura anche come segnale regale e militare (Braet 1975: 144):<sup>98</sup> i sogni epici, scegliendo gli animali primariamente per la loro capacità di evocare paura (Lepage 2005: 79),

---

97 Cfr. anche il sogno di Ogier, nel quale Carlo Magno, rappresentato come un leone armato, comanda un esercito di cinghiali, levrieri e leopardi (*Chevalerie Ogier*: vv. 8212-21); tuttavia in questo caso gli animali aggressori sono sì guerrieri cristiani ma, essendo i persecutori del protagonista, hanno il ruolo di antagonisti.

98 Il drago, del resto, è spesso anche il simbolo araldico di Carlo. Cfr. *supra*, sezione 4.2.1.

soprasiedono alla valenza morale e mitica del mostro, e lo scelgono per la sua carica distruttiva.<sup>99</sup>

Un particolare tipo di azione aggressiva è il furto e il rapimento. L'appropriazione di beni e donne dell'avversario non solo erano parte della pratica bellica fino all'età moderna: la conquista di armi e cavalli in battaglia e un matrimonio profittevole dal quale guadagnare un feudo, erano parti integranti dell'ideale cavalleresco. L'animale scelto per questo tipo di azione, dunque, non può che essere il falco: non soltanto la sua natura di rapace è la più adatta ad esprimere visivamente una scena di rapina, ma il falco è l'animale che più strettamente è connesso all'identità cavalleresca, sia perché ad esso erano attribuite le qualità di bellezza, dedizione, velocità e spietatezza, oltre che pregio e nobiltà, che sono le stesse qualità alla base dell'ideale cavalleresco (Evans 1990: 91-3), sia perché nella pratica della falconeria era necessario che si stabilisse una simbiosi tra cavaliere e falco.

Un esempio è fornito da Gerbert de Metz, il quale sogna che il suo falco rapisce un cigno, e quando chiede un'interpretazione, suo cugino indovina che il cigno rappresenta il pregiato cavallo Flori, e che il falco rappresenta Gerbert (*Gerbert de Metz*: vv. 4423-30). Che si tratti di cavalli o mogli, la dinamica del sogno è la stessa: così nel sogno di Soline nel *Guibert d'Andrenas*, Aymer e i suoi figli hanno le fattezze di un falco e di sette falchetti, il più bello dei quali, che si rivelerà essere Guibert, ghermisce la principessa Augaiete dai fianchi (*Guibert d'Andrenas*: vv. 1066-71). In questo caso il simbolismo del falco si adegua all'uso che ne fa l'iconografia e la rappresentazione letteraria medievale come veicolo del discorso erotico cortese (Van den Abeele 2000: 96-8). La sua efficacia, tuttavia, sta nel fatto che questo referente animale mantiene intatta la sua carica di aggressività, anche nelle scene di conquista amorosa; anzi, il fatto che il falco sia «violent dans la chasse, mais apprivoisé par l'homme» (ivi: 99) ben si adatta a rappresentare la natura duplice del modello eroico cavalleresco.

#### 4.3.2 Il salvatore

Una categoria di scene oniriche di aggressione che merita di essere trattata a parte è quella in cui l'animale-eroe interviene a combattere una belva minacciosa per salvare il protagonista umano del sogno: in queste scene, infatti, l'animale serve a evidenziare non soltanto le capacità belliche, ma la funzione del cavaliere come protettore. Forse per questo motivo, la simbologia animale utilizzata per

---

<sup>99</sup> Inoltre, sull'ambiguità del drago nella cultura medievale, come simbolo di inganno e forza insieme, di veleno e di suo rimedio, cfr. Nondier (1994: 35-8).

indicare l'eroe è limitata a poche specie, legate all'identità cavalleresca dalla ritualità e dalla simbologia cortese.

L'animale soccorritore può essere il leone. Nel secondo sogno del vecchio Aymeri, il protagonista, durante una caccia in una foresta, si vede assalire da quattordici orsi che lo vogliono trucidare, quando arriva un leone che emette fiamme dalla bocca; Aymeri ne ha paura, ma la belva gli presta «un molt riche secors», uccidendo un orso e cacciando gli altri (*Mort Aymeri*: vv. 335-52); secondo l'interpretazione dell'ebreo Saolin, gli orsi sono i pagani, mentre il leone è il figlio minore di Aymeri, Guibert (ivi: vv. 435-45). Il leone è protagonista, insieme a un falco, anche del sogno premonitore di Aye d'Avignon, che vede sé e il re saraceno Ganor attaccati da due aquile spaventose che li vogliono fare a pezzi,

quant .I. faucons y vint, volant devers ma terre,  
e .i. lyon plus blanc c'onques fust nulle beste.  
E li faucons volans apressoit si les aigles  
ainz ne les vout lessier sis abati a terre;  
e li lyon meïsmes les prenoit par la teste,  
ne les voloit lessier s'en ot mil pieces faites. (*Aye d'Avignon*: vv. 1966-71)<sup>100</sup>

Il falco e il leone bianco, spiega l'ancella pagana di Aye, sono i cavalieri francesi che arrivano in suo soccorso dalla Francia (ivi: vv. 1972-4), e il leone, il cui biancore segnala la maggiore nobiltà tra i due animali, è in effetti il marito di Aye, Garnier.

Tuttavia questi esempi sono isolati tra i sogni letterari del XII e XIII secolo; quest'accezione protettiva del leone e del falco si riscontra solo nei testi più tardi. Così, ad esempio, nella versione quattrocentesca in versi del *Renaut de Montauban*, trasmessa dal manoscritto R, nel secondo sogno di Clarisse un falco arriva a salvare quattro sparvieri, rappresentazione di Renaud e dei suoi fratelli, aggrediti da uno stormo di nibbi, l'esercito di Carlo (*Renaut de Montauban*: vv. 3990-4001); come giustamente immagina Renaud, il falco salvatore è il valoroso Ogier, che fa finta di combattere al fianco di Carlo, ma in realtà con l'inganno protegge i fratelli. Il leone è invece il protagonista di un sogno premonitore di un altro testo, i *Reali di Francia*, la versione in prosa antico-italiana della materia

---

100“Quando arrivò un falco, volando da dov'è la mia terra, e un leone più bianco di qualunque altro animale. E il falco in volo tormentava le aquile, e non volle smettere finché non le abbatté al suolo; e il leone le afferrò dalla testa, e non le lasciò fino a che non le ebbe fatte a pezzi.”

epica carolingia: qui l'immaginario onirico della *Chanson de Roland* cambia notevolmente, e in soccorso dell'esercito di Carlo, attaccato da tutte le parti da animali feroci capitanati da un drago, arriva un giovane leone – si tratta di Orlando –, uscito da una grotta in un bosco, che libera Carlo uccidendo il drago (Andrea da Barberino 1967: § 64, p. 680).

Più di frequente, il cavaliere soccorritore è rappresentato come un cane da caccia, le cui varietà in lingua d'oïl sono designate come *levrier, veltre e braque*. Nel contesto aristocratico medievale, il cane da caccia è l'animale più antropico e addomesticato, ed è nobilitato dalla sua funzione di aiutante e vero e proprio socio del cavaliere durante l'attività venatoria; non solo la sua vicinanza all'uomo ne faceva una sorta di “doppio” del cavaliere (Schmitt 1982: 79-80), ma la sua dedizione al padrone – diversamente dall'altro aiutante nella caccia aristocratica, il falco, che conservava una natura indipendente anche dopo l'addomesticamento – lo rendevano l'incarnazione della fedeltà. Forse per questi motivi il veltro o bracco viene usato insistentemente nella simbologia onirica dell'epica nel ruolo di protettore:<sup>101</sup> così è nella *Chanson de Roland*, dove nel secondo e nel quarto sogno di Carlo Magno un veltro arriva correndo in suo soccorso: nel quarto, l'animale lotta contro un orso che pretende la liberazione del *brohon*-Gano, ed è la rappresentazione onirica del duello tra Thierry e Pinabel (*Chanson de Roland*: vv. 2555-69); nel secondo, Carlo è attaccato da un verro che gli morde il braccio destro ed è minacciato da un leopardo, quando

d'enz de <la> sale uns veltres avalat,  
que vint a Carles le<s> galops e les salz;  
la destre oreille al premer ver trenchat  
ireement se cumbat al lepart. (*Chanson de Roland*: vv. 730-3)<sup>102</sup>

Sull'interpretazione di questo sogno la critica si è notoriamente divisa: da una parte vi si è letta un'altra prefigurazione del duello Thierry-Pinabel, nella quale, come nel sogno successivo, il veltro rappresenterebbe Thierry (Braet 1969). Secondo un'altra interpretazione, invece, la posizione di questo sogno alla vigilia

---

101Il veltro e gli altri cani da caccia, a causa della loro ferocia, hanno un significato ambivalente nei sogni, come approfondirò tra poco; il cane da guardia, invece (*mastin, gaignon*), che per la sua stessa funzione dovrebbe essere quello più connesso al significato di protezione, non compare mai isolato nei sogni, ed è sempre connotato negativamente nel repertorio metaforico (Bangert 1885: 181), probabilmente a causa del poco pregio di queste razze. Cfr. anche *infra*, capitolo IV, sezione 2.2.1.

102“Da dentro la sala avanza un veltro che va da Carlo al galoppo e a balzi; strappa l'orecchio destro al primo verro, ferocemente combatte col leopardo.”

di Roncisvalle rende poco probabile che si tratti di una premonizione del duello giudiziario di Gano, e perciò il sogno sarebbe piuttosto da leggere come la rappresentazione della battaglia di Rolando contro i Saraceni, nella quale il veltro è un'allegoria di Rolando, e non di Thierry (Steinmeyer 1963: 38). A rendere irrisolvibile la questione è proprio il fatto che il veltro in entrambi i sogni è usato dal testo per rappresentare un cavaliere soccorritore, ed entrambi i personaggi, Thierry e Rolando, svolgono una funzione di protezione e soccorso nei confronti di Carlo. La stessa funzione è svolta dai cani da caccia, questa volta dei bracchi, nel sogno di Ylaire nell'*Aiol*: qui il cavaliere sogna che lui e Aiol sono attaccati nel bosco da due *broions*,<sup>103</sup> prefigurazione dei parenti di Makaïre che tenderanno loro un agguato, quando in loro aiuto arrivano «.iii. brakès de grant pris/ qui tout les nos aidoint molt tost a departir» (*Aiol*: vv. 4695-7). I tre bracchi si rivelano essere i tre scudieri, figli del conte Gautier di Sassonia, che si offrono di prendere le armi per aiutare Aiol e i suoi a fronteggiare la minaccia saracena (ivi: vv. 4731-40).

Il cane da caccia in tutte queste istanze ha un ruolo positivo: si tratta di un aggressore nobile, la cui fedeltà al padrone è evocativa della fedeltà vassallatica. Tuttavia anche il levriero ha un lato oscuro: in alcuni sogni esso abdica alla natura di protettore per prendere di sorpresa il protagonista umano, rivelando tutta la sua aggressività. È quanto accade nel *Couronnement de Louis*, dove, quasi con un rovesciamento rispetto a quanto avviene nella *Chanson de Roland*, l'eroe Guillaume in viaggio per Roma per combattere gli infedeli, riceve un sogno: da Oriente scaturiscono delle fiamme, dalle quali esce un veltro, correndo arriva davanti al conte e con la zampa gli dà un colpo che lo tramortisce (*Couronnement Louis*: vv. 289-97); «onques mais songes ne fu si averez», interviene l'autore, perché proprio in quel momento il nemico saraceno si è messo in viaggio per

---

103Questa parola non ha un'interpretazione univoca, e molto probabilmente non doveva essere più compresa già dagli scribi e dai rimaneggiatori delle *chansons*. Nelle edizioni moderne dei testi, essa è spesso tradotta come "giovane orso", soprattutto nella traduzione del quarto sogno della *Chanson de Roland*, dove i critici tendono a farsi influenzare dal ricorrere del simbolismo orsino per descrivere Gano. Tuttavia Braet, esaminando una selezione di testi nei quali compare la parola *brohon*, conclude che si tratti di un cane (1973: 99-100); lo stesso significato è riportato dal Tobler-Lommatzsch (I: 1160-1). Questo cane compare soprattutto nei sogni, dove sembrerebbe trattarsi di un animale feroce ma non utilizzato per la caccia; piuttosto, la sua selvatichezza e la sua provenienza dalla foresta in tutti i sogni nei quali compare, ne fanno una razza di cane selvatico e di poco pregio, come sembra provare il fatto che sia sinonimo di *gaignon* (*Chevalier au cygne*: vv. 161-2).

assalire i Cristiani a Roma (ivi: vv. 299-303).<sup>104</sup> Lo stesso dicasi del falco: il suo simbolismo cortese non gli impedisce di mostrarsi per la sua natura selvaggia e violenta nei sogni, dove a volte si avventa contro il suo stesso padrone, come nel sogno di Gerbert, nel quale il cavaliere nutre un falco scappato da Fromont, ma inutilmente, perché esso gli si rivolta contro e quasi gli strappa gli occhi (*Gerbert de Metz*: vv. 3109-14).<sup>105</sup>

Anche in questo caso, dunque, la rappresentazione del cavaliere come soccorritore non è priva di un'inquietudine di fondo: per quanto nobile e addomesticato come il falco o il cane da caccia, l'animale simbolico è portatore di una profonda ambiguità morale, e racchiude sempre una latente pericolosità.

### 4.3.3 Il sovrano

Ho già parlato della funzione regale del drago nei sogni di aggressività; non si tratta dell'unico animale utilizzato per indicare un re, né quello più diffuso per designare la funzione regale e le qualità di un sovrano.

Nel simbolismo animale dei sogni, per rappresentare un re è utilizzato frequentemente il leone: tuttavia, contrariamente a quanto potremmo aspettarci, il re designato da questo animale non è mai privo di una qualità negativa. Così, ad esempio, Ogier sogna di essere aggredito da un esercito di animali comandati da un leone in armatura («*tos iert armes et de fer et d'achier*», *Chevalerie Ogier*: v. 8218), che altri non è che Carlo (ivi: vv. 8211-21). La caratterizzazione negativa del simbolismo regale del leone è ancora più accentuata nella *Chanson de Roland*. Nel terzo sogno di Carlo, l'esercito franco è attaccato da uno stuolo di animali selvatici inferociti, capitanati da un leone, contro il quale Carlo deve ingaggiare una lotta corpo a corpo: si tratta di una premonizione della battaglia tra Carlo e l'esercito saraceno comandato dall'emiro Baligant (*Chanson de Roland*: vv. 2548-52). Questa categoria di rappresentazioni oniriche non mi sembra serva a mettere in luce tanto l'identità regale del personaggio, quanto la sua pericolosità: il più delle volte, infatti, il leone prefigura l'aggressione di un nemico, che esso sia o no un re; ancora nella *Chevalerie d'Ogier*, per esempio, in un sogno Carlo ha la

---

104Cfr. anche il sogno di Elias, nel quale in una foresta il protagonista viene assaltato da quattro leoni, tre orsi, due draghi seguiti da veltri e levrieri, che rappresentano qui i nemici Sassoni che hanno mosso guerra a Othon (*Chevalier au cygne*: vv. 3250-70).

105Cfr. anche Beuve, il quale sogna di essere a caccia quando è attaccato da quindici veltri, animali che poco dopo Beuve è portato a interpretare come l'esercito pagano che ha catturato in un agguato i suoi due figli (*Siège de Barbastre*: vv. 3052-7).

visione dell'arrivo dell'esercito pagano sotto forma di leoni (*Chevalerie Ogier*: vv. 1170-82).

In alcuni sogni il testo preannuncia il destino regale di un personaggio mettendone in luce la qualità di *largesse* e la predisposizione naturale al ruolo di sovrano. In questi casi il testo non utilizza il simbolo del leone, che pure dai bestiari veniva presentato come *rex animalium*, ma si serve di una scena che ha per protagonisti degli animali – spesso uccelli, ma non solo – che manifestano segni di umiltà nei confronti del protagonista umano. Nel sogno di Elie de Saint-Gilles, che preannuncia il destino del figlio di riconquistare la posizione sociale e le terre paterne, davanti ad Aiol si inchinano, leccandogli i piedi, orsi, leoni, leopardi, cinghiali e serpenti; inoltre

tout li oisel de France, mes iex v[o]iant,  
venoient contre lui a piet esrant  
que il n'avoient eles ne tant ne quant;  
Aiols lor rendoit plumes de maintenant,  
en peu d'eure les fist lié[s] et joians. (*Aiol*: vv. 369-73)<sup>106</sup>

Come spiega l'eremita, gli animali che si inchinano sono la premonizione che Aiol sarà sovrano di un regno, e gli uccelli senza ali sono la rappresentazione di tutti i diseredati di Francia, ai quali Aiol restituirà le terre (ivi: vv. 396-416). A conferma della diffusione di questo motivo onirico mi basti accennare ad un sogno simile, riguardante però un eroe romanzesco, il protagonista del *Lai d'Haveloc*. Qui Argentille, la moglie di Cuarant – il cavaliere povero che poi si scoprirà essere Haveloc e l'erede al trono danese, sogna che in un bosco si svolge una battaglia tra volpi e cinghiali, alla fine della quale le volpi fanno gesti di sottomissione a Cuarant, seguite da due leoni che si inginocchiano (*Lai d'Haveloc*: vv. 401-44); un eremita interpreta correttamente il sogno, rivelando il destino regale del protagonista (ivi: vv. 520-36).

La funzione regale nei sogni, dunque, non è espressa tanto da una figura animale, quanto dall'atteggiamento degli altri animali nei confronti del protagonista.<sup>107</sup>

---

106“Tutti gli uccelli di Francia, davanti ai miei occhi, andavano verso di lui sulle zampe, perché non avevano ali per nulla; Aiol gli restituiva subito le piume, e in poco tempo li rese lieti e felici.”

107Meschiari legge *sub specie sovranitatis* anche il sogno di *Guibert d'Andrenas*, nel quale Guibert compare come un falco, mostrando perciò un'aggressività e una forza che ancora il personaggio non ha dimostrato, tanto da sembrare la prefigurazione di una trasformazione, al termine della quale egli conquisterà la regalità (Meschiari 2001: 323). Tuttavia, per quanto

#### 4.3.4 Il destino

Infine, è il caso di soffermarmi sul valore dell'animale simbolico dei sogni come doppio onirico dell'eroe; questo significato accomuna l'animale onirico della letteratura d'oïl alla *fylgja* norrena, la quale non serve solo come rappresentazione di una qualità specifica del personaggio, ma lo “segue”, costituisce cioè la sua seconda identità onirica, ne condivide il destino, la vita e la morte. Così, ad esempio, nella *Volsungasaga*, il destino di morte di Sigurdr appare in sogno a Gudrun: ella immagina di aver catturato un cervo dal mantello d'oro, che viene ucciso da Brunilde, la quale al suo posto le dà un cucciolo di lupo, prefigurazione di Attila (*Saga dei Völsunghi*: § 27, pp. 220-1).

Nei testi d'oïl, però, il linguaggio simbolico dei sogni di questo tipo è più limitato che nei testi norreni. Quando il sogno ha come intento principale quello di mostrare una minaccia che pesa sull'eroe, o il suo imminente destino di morte, il cavaliere prende spesso la forma di un uccello da caccia. Predatore e predato allo stesso tempo, il rapace è adatto a rappresentare situazioni di pericolo del cavaliere, o addirittura la sua uccisione, senza rinunciare a mostrarlo in una veste nobile, cavalleresca ed eroica: così, ad esempio, nella *Chanson de Godin* l'eroe eponimo, alla vigilia di una battuta di caccia, in sogno

vit .iii. faucons gentius, de sor plumage,  
qui un hairon orent pris sor l'erbage;  
mais .iiii. ostoïr muier, grant et ramage,  
les soulerent tous .iii. u marescage. (*Chanson de Godin*: vv. 10599-602)<sup>108</sup>

Godin è turbato dal sogno, ma è capace di interpretarlo da solo: i tre falchi sono lui, Abel e Sorbrin, mentre gli astori sono coloro che li tradiranno, traendoli in trappola durante la caccia (ivi: 10614-7). In questa scena, completamente interpretata da uccelli da caccia, i rapporti di valore sono trasposti nel mondo della falconeria, dove i falconi *gentil*, cioè appartenenti alla qualità più pregiata di questi animali, interpretano le nobili vittime, per il quale l'ascoltatore aristocratico era indotto a simpatizzare. Lo stesso scontro tra rapaci avviene in un altro sogno premonitore, questa volta appartenente alla trasposizione castigliana della materia di Francia: nella ballata *Roncisvalle*, infatti, Alda sogna che un astore si rifugia sotto la sua veste, ma viene poi trucidato da un'aquila

---

accattivante sia questa lettura, non riesco a cogliere nel testo elementi che suggeriscano una funzione regale del falco in questo sogno.

108“Vide tre nobili falchi, di piumaggio rosso, che avevano preso un airone sul prato, ma quattro astori già mutati, grandi e selvatici, li cacciarono tutti e tre nella palude.”

(*Romancero*: pp. 303-5, vv. 27-40); qui è l'astore a rivestire il ruolo dell'eroe, mentre l'aquila è il simbolo dell'aggressione nemica come nel già citato sogno di Aye.

A causa della loro funzione simile, al falco può sostituirsi il levriero, come animale rappresentante dell'eroe: così Carlo Magno, dopo essersi riappacificato con Ogier, sogna di essere a caccia, e che un suo levriero che tiene tra le braccia è attaccato da quattro leopardi che vogliono farlo a pezzi (*Chevalerie Ogier*: vv. 11734-39); come spiega Namo, il levriero è Ogier, e il sogno avverte di un pericolo incombente su di lui (ivi: vv. 11740-5).

Nel romanzo il linguaggio simbolico può occasionalmente deviare da questo schema, soprattutto per l'influenza di altre tradizioni linguistiche. È così, per esempio, nel sogno di Artù del *Roman de Brut*: qui Artù ha la visione di un orso orribile che si scontra in cielo con un drago, fino a che vince quest'ultimo (Wace 2002: vv. 11242-78). Il sogno, già presente nell'*Historia regum Britanniae* (Goffredo di Monmouth 1989: X, § 2, pp. 218-9), è una premonizione del destino di Artù, e sia il sovrano, sia i chierici e i vassalli a cui racconta la visione sono concordi nel credere che uno dei due animali rappresenti Artù:

Alquant d'els li unt respundu  
que li draguns qu'il out veü  
esteit de lui senefiance,  
e li granz urs ert demustrance  
d'alcun gaiant qu'il ocirreit  
ki d'estrage terre vendreit;  
(...) "Ainz est, dist il, ço m'est viaire,  
la guerre que nus devum faire  
entre mei e l'empereür;  
mais del tut seit el Creatur." (Wace 2002: vv. 11267-78)<sup>109</sup>

Quale animale è Artù, l'orso o il drago? Lo sconfitto o il vincitore? L'animale del nome o l'animale dell'elmo? Il dubbio non è risolto dal testo: è vero che di lì a poco Artù si scontrerà con un mostro orsino, il gigante di Mont Saint-Michel, ma è anche vero che dovrà ingaggiare una guerra contro i Romani.

Nel gioco di ruoli e identità che governa l'attribuzione di animali simbolici ai personaggi, intervengono infatti innumerevoli variabili. Il sogno letterario può

---

109 "Alcuni di loro gli risposero che il drago che aveva visto significava lui stesso, e il grande orso era la rappresentazione di un gigante che avrebbe ucciso, venuto da una terra straniera; (...) 'Invece', disse lui, 'a me sembra che sia la guerra che dobbiamo intraprendere tra me e l'imperatore; ma sa tutto solo il Creatore.'"

scegliere come usare l'ambiguità semantica dell'animale per accentuare una qualità o una funzione del personaggio, o alludere ad un episodio della sua vita; tuttavia, l'armamentario di simbolismo animale è lontano da una sistematizzazione, e un margine consistente viene lasciato volutamente impenetrabile all'interpretazione.

In *Une branche d'armes*, una lirica del XIII secolo (*Joungleurs et trouvères: 73-4*), un poeta francese descrive così il perfetto *bachelor*, cioè il giovane cavaliere non ancora affermato che vuole guadagnare fama e denaro nei tornei:

Qui est li gentis bachelers?  
Qui d'espee fu engendrez  
et par mi le hiaume aletiez,  
et dedenz son escu berciez  
et de char de lyon norris,  
et au grant tonnoire endormis,  
et au visage de dragon,  
iex de liepart, cuer de lyon,  
denz de sengler, isniaus com tygre[?] (*Une branche d'armes: vv. 1-9*)<sup>110</sup>

L'accumulazione di similitudini animali in questo caso sembra avere un intento ironico (Chênerie 1976: 365-6); tale interpretazione mi pare confermata dalla lettura del finale della poesia: questo virtuosissimo *gentis bachelers* è in realtà povero in canna, tanto da dormire nella paglia del suo cavallo. Ciononostante, penso che l'autore non avrebbe scelto il teriomorfismo come modo di satireggiare la classe cavalleresca, se l'animale non avesse avuto un ruolo cruciale – e quasi comicamente eccessivo – nella costruzione dell'identità cavalleresca, o meglio, nella modellazione del corpo fisico e simbolico del cavaliere.

Persino nel mezzo del nobile sport del torneo, infatti, dove la violenza era ritualizzata e il combattimento regolato, l'immagine animale non mancava di esibire l'identità stratificata, irriducibile e ambigua del cavaliere.

---

110“Chi è il buon cavaliere? Chi fu generato da una spada, allattato in un elmo, cullato nel suo scudo, nutrito di carne di leone, addormentato al suono del gran tuono, e ha viso di drago, occhi di leopardo, cuor di leone, zanne di cinghiale e agilità di tigre?”



## Capitolo III

### Il lupo alla porta: aspetti del teriomorfismo narrativo

Nel precedente capitolo mi sono occupata del teriomorfismo medievale nell'identità esteriore del cavaliere, analizzando l'influenza dell'animale a livello del corpo, fisico e simbolico. L'identità cavalleresca, però, non si costruisce soltanto sulla superficie corporea, ma attraverso le relazioni che il personaggio stabilisce, sia con gli altri personaggi che con gli animali. Nella definizione dell'eroe cavalleresco, infatti, non è sufficiente tenere in considerazione solo il rapporto che egli ha con gli altri agenti umani della storia: bisogna guardare all'identità del personaggio come a un'entità trasversale, che dipende anche dall'habitat, dagli oggetti e dagli animali non umani.<sup>1</sup> Per questo motivo ritengo utile considerare tra gli aspetti teriomorfici anche la serie di relazioni che il cavaliere intesse con gli animali che lo circondano, che intervengono nelle fasi cruciali della sua vita e che ne segnalano lo *status* sociale.

Questi aspetti, che chiamerò di teriomorfismo “narrativo”, per opposizione al teriomorfismo corporeo del precedente capitolo, si caratterizzano come episodi di incontro con l'animale, che può dare adito a vari tipi di relazione: scontro, dipendenza, collaborazione, dominazione, identificazione. Ciò che unisce tutti questi episodi è il fatto che l'intervento dell'animale ha delle conseguenze sulla caratterizzazione dell'eroe, diverse a seconda del grado di integrazione tra le due specie che la scena comporta, e del momento della biografia eroica del cavaliere in cui l'incontro ha luogo. Per questa ragione, la divisione che qui opero tra aspetti narrativi e aspetti corporei del teriomorfismo cavalleresco non rispecchia una separazione netta tra le due tipologie, ma è solamente finalizzata all'analisi: come ho potuto accennare nel capitolo precedente, infatti, alcuni di questi incontri con

---

1 Cfr. Cohen, che suggerisce di adottare una prospettiva «ecologically engaged» della cultura medievale e rinascimentale, in cui l'umano non è l'unico portatore di senso, né lo è mai stato (Cohen 2012b: 7).

l'animale possono influenzare il corpo fisico e simbolico del personaggio, ed essere integrati nell'identità del cavaliere sotto forma di nomi e stemmi o anche di escrescenze ferine.

Poiché la funzione dell'animale nella costruzione cavalleresca è strettamente legata alla fase della vita del personaggio nella quale compare, suddividerò gli episodi in tre gruppi: quelli che avvengono durante l'infanzia, quelli durante la carriera eroica e quelli che occorrono in occasione della morte del cavaliere.

## 1. L'infanzia del cavaliere

Nella mitologia e nelle leggende di fondazione di un popolo o di una stirpe, gli eroi tendono ad avere un *pattern* di nascita e formazione comuni. Come notava già Otto Rank più di cent'anni fa, un motivo ricorrente della prima infanzia degli eroi è quello del "bambino esposto": l'eroe neonato, cioè, è abbandonato nella natura, il che lo porta ad essere allevato da una famiglia diversa da quella di nascita; a metà tra questi due momenti, spesso interviene un animale, che salva il neonato, gli fa da balia o addirittura lo alleva per un certo periodo, prima della reintegrazione dell'eroe nel consesso umano (Rank 1987: 57-68). Rank, precoce allievo di Freud, dà un'interpretazione psicanalitica a questo motivo ricorrente: partendo dal presupposto che il mito sia creato dalla psiche dell'adulto «per mezzo del fantasticare retroattivo sull'infanzia», la leggenda eroica sarebbe una trasposizione del «romanzo familiare» della psiche infantile, nel quale l'ingratitude del bambino nei confronti della figura genitoriale è riflessa nel rapporto conflittuale dell'eroe con la famiglia d'origine (ivi: 93-8). Questa spiegazione, tuttavia, non è sufficiente a rendere conto di alcuni aspetti fondamentali di queste storie di infanzia selvaggia: da una parte l'arricchimento genealogico che questi miti di contaminazione interspecifica comportano, come evidenzierò nelle prossime pagine, dall'altra la dialettica tra natura e civiltà che essi chiamano in causa, e che ogni epoca e ogni testo risolve in modo diverso.

Le storie di *enfants sauvages*, ovvero bambini cresciuti insieme agli animali al di fuori della civiltà, costellano l'immaginario europeo dall'Antichità all'età moderna. La problematicità e l'interesse di questi casi, nelle varie epoche in cui compaiono, come oggetto di racconto e riflessione sulla natura umana, risiede nel fatto che il bambino selvaggio si pone al confine tra civiltà e selvatichezza, e per questo serve come strumento di proiezione culturale, un esperimento di trasgressione dei confini tra umano e non umano dalle forti connotazioni simboliche, che permette al gruppo umano di dare corpo a paure e questioni antropologiche cruciali (Strivay 2004: 46). Attraverso il trattamento di queste

storie nei testi che ce le tramandano, dunque, possiamo cogliere i riflessi della definizione di essere umano nella cultura dell'epoca a cui appartengono.

Per il Medioevo, un caso di cronaca particolarmente rilevante è quello del bambino-lupo di Hesse, ritrovato nel 1304, e la cui storia è riportata dagli annali del convento benedettino di Erfurt: a quanto dice il cronachista, questo bambino viveva nel bosco dall'età di tre anni, dove non era stato sbranato dalle bestie selvagge, ma accolto dai lupi come un loro cucciolo, ed era stato nutrito e protetto dalla muta, educato a compiere balzi mirabili e a muoversi a quattro zampe come un lupo; ciononostante, il piccolo umano non aveva perso l'uso del linguaggio, e ritornato nella comunità degli uomini aveva potuto narrare la sua vicenda (ivi: 43). La storia di questo bambino capace di vivere presso entrambe le specie sembra indicativa di una concezione flessibile della natura umana, considerata come una sostanza duttile, capace di farsi lupina o umana a seconda delle circostanze (Steel 2012: 26-9). Per quanto tale lettura tenda a sovrastimare questo aspetto del racconto, è significativo che lo stesso episodio sia raccontato in modo molto diverso da uno storico del Seicento: questi non fa accenno all'allevamento amorevole dei lupi né alla facoltà di parlare del bambino, ma riporta invece che il protagonista avrebbe opposto resistenza alla rieducazione umana e al reinserimento nella società, e si sarebbe infine lasciato morire (Strivay 2004: 44). Nel trattamento medievale dell'*enfant sauvage*, dunque, spicca la neutralità di giudizio nei confronti dell'argomento, e una certa involontaria ammirazione per l'educazione animale subita dal bambino.

Il trattamento neutro, se non favorevole, dell'infanzia selvaggia sembra rispecchiato nella frequenza con cui il motivo del giovane eroe raccolto e allevato dagli animali viene utilizzato nella letteratura epica e romanzesca. In questi casi, tuttavia, l'infanzia a contatto con gli animali non marca tanto un'indifferenza al confine uomo/animale, quanto visualizza un *surplus* dell'essere: attraverso il contatto con le fiere, infatti, l'eroe bambino oltrepassa i confini dell'umano per attingere al sovrumano, da dove non soltanto accresce le proprie qualità fisiche e il proprio valore, ma aumenta anche il suo quoziente simbolico e mitico.

### **1.1 Rapitori e protettori**

I casi più frequenti di infanzia selvaggia dell'eroe sono quelli in cui il bambino, trovatosi in un bosco o in un altro ambiente esterno allo spazio umano, è salvato o rapito da un animale selvatico, e poi accudito da esso per breve tempo. Si tratta di un insieme di storie che fanno capo tutte allo stesso tema folklorico, quello del bambino adottato da un animale, che caratterizza gli eroi in diverse leggende e miti di fondazione. Nella materia mitica e leggendaria, questo tratto funziona

come segnale della natura eccezionale del personaggio, in quanto lo sottrae alle maglie della vita umana ordinaria facendogli trasgredire i confini della civiltà. Come osserva Eliade rispetto a questo motivo nelle mitologie, il bambino abbandonato alle forze della natura

coincide con un momento aurorale: creazione del cosmo, creazione di un mondo nuovo, di una nuova epoca storica, una "vita nuova" a qualsiasi livello di realtà. Il bambino abbandonato alla Terra-Madre, salvato e allevato da lei, non può più dividere il destino comune degli uomini, perché ripete il momento cosmologico dei primordi e sorge in mezzo agli elementi, non entro la famiglia. (Eliade 1976: 258)

Oltre a questo aspetto cosmologico, però, è utile leggere l'episodio da *enfant sauvage* dell'eroe anche come parte della *philosophia mundi* di un'epoca. In queste storie, infatti, l'eroe partecipa alla dialettica tra natura e cultura, e lo fa ponendosi a cavallo delle due, come una sintesi dei due aspetti. Per questo, a differenza di quanto osserva Eliade, il bambino selvaggio nella narrazione eroica medievale non si caratterizza tanto per il suo essere espulso da una famiglia umana, ma per averne due, una umana e una animale; è proprio la duplice natura dell'eroe a permettergli la sopravvivenza al di fuori della civiltà ma anche il successo nella società degli uomini.

Eroi adottati dagli animali sono presenti in diverse tradizioni eroiche medievali: in questi casi, il tempo trascorso dal bambino con l'animale può variare, così come il grado di animalizzazione dell'eroe durante il periodo selvatico. Lo *status* ambiguo di queste narrazioni emerge nel duplice trattamento della selvatichezza: l'infanzia tra le belve è diffusa nelle leggende dinastiche del XII secolo, ed è usata con lo scopo di celebrare una stirpe o una famiglia regale (Dunn 1960: 111); allo stesso tempo, però, la messa in scena dell'inselvaticamento dell'eroe non è priva di un sentimento d'ansia da parte del testo, ed è sempre seguita dal racconto rassicurante del superamento dell'animalità e della reintegrazione nella civiltà.

### **1.1.1 Corre coi lupi: da Cormac a Guillaume**

Nelle leggende irlandesi c'è almeno un eroe notevole a cui viene attribuita un'infanzia a contatto con le belve. Si tratta di Cormac mac Airt, le cui origini sono raccontate nella *Storia di Éogan e Cormac*: un giorno, mentre la madre è addormentata in un prato, il piccolo Cormac viene rapito da una lupa, che lo allatta e lo tratta come fosse uno dei suoi cuccioli; in questo breve periodo il bambino si abitua a "correre coi lupi", cioè assume i comportamenti degli animali che lo hanno adottato e si sente parte del branco (*Antiche storie e fiabe irlandesi*: 88). Presto un cacciatore lo trova, e lo prende con sé per un anno, per poi

restituirlo alla madre, la quale decide di andare nel nord dell'Eriu: i lupi d'Irlanda reagiscono marciando contro la donna per riprendersi il bambino – tentativo che fallisce grazie all'intervento di un branco di cervi che protegge la donna (*ibidem*).

Questa storia è stata spesso considerata analoga a quella di *Wolfdietrich*: nel romanzo medio-tedesco contenuto nell'*Heldenbuch* dedicato a questo eroe, il figlio dell'imperatore di Costantinopoli viene esposto nel bosco perché ritenuto illegittimo: qui viene avvicinato dai lupi, che però lo risparmiano, e anzi lo accolgono come compagno di giochi dei cuccioli; quando viene ritrovato da un cacciatore, gli viene dato il nome *Wolf* proprio per ricordare questo miracoloso episodio (Dunn 1960: 102). In entrambe le storie, l'infanzia con i lupi è attribuita ad un eroe connesso con la regalità: *Wolfdietrich* è il figlio dell'imperatore, mentre *Cormac* diventerà re d'Irlanda. Tuttavia, all'infuori di ciò, le storie divergono tra loro: mentre nella prima il bambino è rapito da una lupa che lo tratta come un proprio cucciolo, nella seconda le belve si limitano a non fargli del male; parallelamente, mentre c'è un legame affettivo tra *Cormac* e i lupi, tale da giustificare una spedizione da parte di questi ultimi per riappropriarsi del bambino, in *Wolfdietrich* ciò non avviene.

In un certo senso a metà strada tra questi due modelli di racconti, si trova la storia narrata da un romanzo antico-francese, il *Guillaume d'Angleterre*: in questo testo si raccontano le peripezie familiari di *Guillaume* e dei suoi figli, che queste cominciano quando il protagonista, re d'Inghilterra, e la moglie incinta, a causa di un inganno, sono spinti ad abbandonare la corte e a vivere nella foresta (Chrétien 1988: vv. 232-454). Lì la donna partorisce due gemelli, uno dei quali viene rapito da alcuni mercanti; *Guillaume*, dopo aver rincorso inutilmente quelli, al suo ritorno assiste impotente al rapimento anche dell'altro figlio, questa volta a opera di un lupo:

Jusqu'a la roiche ne s'areste  
mais trové i a une beste,  
grant come lou et lou sambloit;  
a cele beste tenir voit  
l'anfant an sa gueule angoulé;  
e vous lou roi mont adoulé  
quant il li vit l'anfant tenir,  
ne set qu'il puisse devenir,  
si grant duel a, ne set qu'il face. (Chrétien 1988: vv. 773-81)<sup>2</sup>

---

2 “Non si ferma fino alla roccia, ma lì ha trovato un animale, grande come un lupo e dall'aspetto di lupo; vede che la bestia tiene il bambino nelle sue fauci; ecco che il re ne è assai addolorato,

La belva prende il bambino tra le fauci e fugge via, seminando Guillaume; non sappiamo quali siano le intenzioni iniziali del lupo, ma non fa alcun male al piccolo: «et li leus, qui en sa boche a/ l'enfant, nel quaisse ne ne blece» (ivi: vv. 794-5). Tuttavia qui l'episodio lupino non ha modo di svilupparsi, perché quando l'animale in fuga passa vicino ad alcuni mercanti, questi lo prendono a sassate e bastonate, fino a costringerlo ad abbandonare la preda (ivi: 796-805); gli uomini, vedendo il bambino sorridente nonostante la disavventura, pensano a un miracolo, e uno di loro decide di adottarlo (ivi: vv. 805-16). In questo caso, dunque, nonostante la prima parte della storia ricordi il rapimento di Cormac da parte di una lupa, il contatto breve con la belva, come in *Wolfdietrich*, non dà adito ad un legame d'affetto o al mimetismo del comportamento animale. Tuttavia, nonostante la scarsa influenza di questo episodio iniziale sullo sviluppo del personaggio, il rapimento da parte dell'animale è percepito come una parentela surrogata. Quando il padre adottivo battezza il piccolo, infatti, decide di chiamarlo Lovel, cioè “lupetto”, proprio in onore del lupo:

L'un firent apeler Lovel;  
Lovel por lou lou l'apelerent  
que anmi le chemin troverent,  
qui l'amportoit par mi les reins,  
ainsin fu li lous ses parreins. (ivi: vv. 1340-4)<sup>3</sup>

Il motivo del lupo rapitore non doveva essere estraneo all'immaginario eroico francese tra XII e XIII secolo, se una storia simile occorre anche nel *Guillaume de Palerne*; in questo caso, però, la situazione è ancora diversa. Come ho spiegato nel capitolo precedente, in questo romanzo un lupo rapisce il piccolo principe Guillaume; tuttavia quello che sembra un animale è in realtà un mannaro, e il rapimento è finalizzato a salvare il bambino dalle trame dello zio. Infatti, nel piano per eliminare Guillaume e conquistarne il trono, Alphonse rivede la sua stessa storia, e non può trattenersi dal provare una connessione emotiva con il destino del piccolo:

Ne pot souffrir la grant dolor,  
ne le buffoi au traïtor:  
por ce l'enfant ensi ravi,

---

vedendo che quella tiene il suo bambino; non sa che accadrà, è così disperato che non sa cosa fare.”

3 “Uno lo chiamarono Lovel; lo chiamarono “Lovel” a causa del lupo che avevano trovato sulla via, il quale aveva trasportato il bambino tra i rami [del bosco], e in questo modo il lupo fu il suo padrino.”

si comme arriere avés oï. (*Guillaume de Palerne*: vv. 337-40)<sup>4</sup>

In questo caso, dunque, rapimento e protezione da parte dell'animale adottivo si sovrappongono sin dall'inizio della vicenda. Inoltre anche qui, come in tutte le storie precedenti, l'intimità tra bambino e lupo è interrotta dall'arrivo di un uomo di bassa estrazione sociale, in questo caso un vaccaro, che viene attirato dalle urla del bambino in un momento di assenza di Alphonse; immaginando che sia stato rapito da una belva feroce, pensa di salvare il piccolo portandolo con sé (ivi: 187-213). Il vaccaro non può sapere che c'è in realtà un legame d'affetto che unisce il bambino e il lupo: Guillaume, infatti, non è spaventato dal mannaro, ma dall'abbaiare del cane del pastore; quando Alphonse ritornerà e troverà la tana vuota, si struggerà dal dolore, e riuscirà a calmarsi solo una volta accertatosi che Guillaume sia trattato bene dalla famiglia adottiva (ivi: vv. 233-67).

A differenza dei casi di *Wolfdietrich* e *Lovel*, e come per *Cormac*, l'intervento del lupo non influenza il nome dell'eroe, che ha già quattro anni quando incontra l'animale. Tuttavia il legame di affetto con Alphonse, che continuerà a seguire e ad assistere Guillaume nel corso delle sue avventure, fa sì che l'eroe stesso, una volta cresciuto e diventato cavaliere, scelga di integrare il lupo nella propria identità: per questo, durante la sua battaglia per difendere la regina di Palermo – che poi scoprirà essere sua madre –, egli chiede che sul suo scudo sia raffigurato il lupo (ivi: vv. 5395-7). Il rapporto tra Guillaume e il mannaro, infatti, è più di un semplice *compagnonage*, e Alphonse costituisce per l'eroe qualcosa di simile ad una famiglia adottiva; infatti, quando il mannaro riacquista la sua forma umana e si fa riconoscere come il lupo che l'ha aiutato in tante occasioni, Guillaume gli getta le braccia al collo:

Quant Guillaume ot la parole,  
vers lui s'aproche et si l'acole  
par tel amor, par tel samblant  
comme la mere son enfant. (ivi: vv. 7884-6)<sup>5</sup>

L'esempio di *Guillaume de Palerne*, però, è in qualche modo eccezionale: l'influenza dell'animale nell'identità di Guillaume e la relazione quasi familiare tra i due sono permesse anche dal fatto che Alphonse non è un vero lupo, ma un

---

4 “Non poté sopportare il gran dispiacere, né l'arroganza del traditore: per questo ha rapito il bambino, come avete sentito prima.”

5 “Quando Guillaume sentì queste parole, gli si avvicina e l'abbraccia con l'amore e i gesti tali a quelli di una madre con il suo figliolo.”

uomo trasformato, e che i suoi comportamenti rispecchiano la sua umanità interiore.

### 1.1.2 Le belve del bosco

Nonostante la frequenza con la quale il motivo del bambino salvato o allevato dagli animali sia presente nelle leggende eroiche di molte tradizioni, dall'Antichità al Medioevo, nella letteratura antico-francese questi casi sono pochi. Inoltre, anche quando in questi testi un animale compare nella prima infanzia dell'eroe, il suo ruolo è limitato, al punto da rendere difficile associare questi episodi al motivo dell'eroe allevato da un animale.

L'esempio più completo di questo tipo si trova in *Doon de Maience*: in questa *chanson* del ciclo di Maience, il piccolo protagonista, figlio di Gui de Maience, riesce a sfuggire ad un sicario del traditore Herchembaut rifugiandosi in una foresta, dove dorme nell'incavo di un albero; durante la notte, però, una tigre spaventosa gli si avvicina e minaccia di divorarlo (*Doon de Maience*: vv. 1487-1507), ma, grazie alla volontà divina, interviene un leone, attratto lì dai versi della tigre:

Il garde et voit Doet triste et souple et treshaire,  
qui le pertrus gardoit d'un coutel qui rescleire  
et lanchoit à la beste pour ochirre et meffeire,  
que l'enfez ot grant cuer et de moult hait affeire.  
Le lion voit ichen, que gentilleiche maine,  
d'ardour et de pitié de [li] aidier s'apaire. (*Doon de Maience*: vv. 1508-17)<sup>6</sup>

La vista dell'ardimento del bambino fa appello alla *gentilleiche* del leone, che non può che aiutarlo. In questa *chanson*, dunque, l'eroe è salvato da un leone a causa della nobiltà che i due condividono; tuttavia l'influenza dell'animale nell'identità di Doon si ferma qui: non solo il leone viene subito ucciso, limitando così il suo effetto sulla formazione dell'eroe, ma non compare né nel suo nome né nel suo stemma.

In questa storia, inoltre, riconosciamo un motivo comune a diverse infanzie eroiche della letteratura oitanica: l'esposizione nel bosco e il superamento del pericolo delle belve. In molte storie, infatti, sembra che a celebrare il destino

---

<sup>6</sup> “[Il leone] guarda meglio e vede Doon, disperato e supplicante, che proteggeva l'incavo con un coltello rilucente e colpiva la belva per ucciderla e ferirla: il bambino aveva un gran coraggio e un carattere ardimentoso. Il leone lo vede e, mosso dalla sua natura nobile, per compassione e coraggio, si unisce a lui per aiutarlo.”

straordinario dell'eroe basti la sua invulnerabilità agli animali selvatici. In effetti, l'esposizione nel bosco e il contatto con una belva feroce sembrano essere il fulcro iniziale della nascita di Aiol: come ho già avuto modo di illustrare, appena nato l'eroe destinato a riconquistare le terre di Saint-Gilles giace sul terreno vicino ad «I. grant aiant» (*Aiol*: v. 64), una belva di cui tutti hanno paura, che però non fa alcun male al bambino. L'importanza di questo episodio, che pure si risolve nel giro di pochi versi, è suggerito dal fatto che il bambino verrà chiamato Aiol proprio come ricordo dell'*aiant* (ivi: vv. 67-8), e come segno di affetto nei suoi confronti: «je te mis non Aiol: si t'apelai/ por amor de l'aiant c'o toi trovai» (ivi: vv. 451-2). È difficile giudicare se nelle intenzioni dell'autore ci fosse quella di ricollegarsi al *topos* eroico del bambino esposto e raccolto da un animale; indipendentemente da ciò, tuttavia, il riferimento all'infanzia da esposto e l'invulnerabilità alle belve anticipa la caratterizzazione di Aiol come bambino selvatico, allevato al di fuori della società cortese a cui apparterebbe di nascita.<sup>7</sup>

Il successo di questo tipo di racconti è dimostrato dall'evoluzione della leggenda di Maugis d'Aigremont, il cugino di Renaud de Montauban: Maugis, pur essendo connotato come mago e non come guerriero, è un eroe *trickster* particolarmente popolare nel Medioevo europeo, tanto da essere protagonista di una *chanson* che ne narra l'infanzia. In questo poema, l'eroe bambino è portato in un bosco da una schiava, quando i due sono attaccati da alcune belve feroci: la schiava è subito divorata da un leone, mentre Maugis si salva perché il leone è costretto a combattere contro un leopardo che gli contende il piccolo, e la lotta termina con la morte di entrambe le belve (*Maugis d'Aigremont*: vv. 385-467). Questa storia è tipologicamente diversa, dunque, da quella di Doon, poiché qui l'intenzione del leone non è di salvare o allevare Maugis, ma di sbranarlo. Tuttavia, è interessante constatare come il motivo della belva salvatrice e nutrice con il passare del tempo finì per fagocitare ogni tipo di storia di infanzia selvatica: forse per influenza del *topos* eroico, infatti, nella versione in prosa del Quattrocento della saga di Renaut de Montauban la storia cambia, e le belve

---

7 L'esperienza di un'infanzia a contatto con la natura e gli animali, infatti, è un motivo che accomuna i cavalieri protagonisti di diversi racconti medievali, soprattutto romanzeschi: il più famoso di questi è Perceval, che viene allevato dalla madre nel folto della foresta, dove va quotidianamente a caccia e cresce ignaro dell'esistenza della cavalleria (*Conte du graal*: 67-239); ma un caso del tutto analogo è quello del lai de Tyolet, di cui ho già parlato, e dell'infanzia di Fergus, anche se in questo caso l'eroe non è un cacciatore ma un pastore (Guillaume le Clerc 1983: vv. 381-425) (Bennett 2011: 462-3). Alla base di queste storie di *enfants sauvages* c'è in genere l'allontanamento dalla società umana (il caso di Aiol fa parzialmente eccezione), a causa del quale la natura si appropria degli eroi: l'adozione da parte degli animali è una possibilità di questa infanzia selvaggia, ma non è necessaria.

risparmiano volontariamente Maugis e addirittura lo nutrono per qualche tempo, prima dell'arrivo della fata Oriande (*Renaut de Montauban*: p. 185).

Un periodo come bambino esposto abbandonato nella foresta, accompagnato possibilmente all'incontro con le belve feroci, dovette diventare un episodio sempre più qualificante nel modello del cavaliere eroico, al punto da essere quasi obbligatorio, per gli eroi della letteratura del XIV secolo, passare attraverso questo *topos*. A esso, infatti, mi sembra sia da ricondurre l'episodio che apre la biografia romanzesca di Brun de la Montaigne: nel poema eponimo, infatti, il re Butor insiste nel voler lasciare il figlio primogenito appena nato nella foresta, senza dare spiegazioni, ma i vassalli e la madre del bambino giustamente si aspettano che il neonato sia avvicinato e catturato da un serpente, un leone o un orso (*Brun de la Montaigne*, vv. 92-3, 294).<sup>8</sup>

Prima del XIV secolo, tuttavia, l'intimità con l'animale è il più possibile evitata nelle narrazioni eroiche; inoltre, anche quando la rappresentano, i testi tendono a sottolinearne il fattore di pericolosità più che la funzione nobilitante. Nelle storie del XII e XIII secolo, infatti, nei racconti delle infanzie selvatiche degli eroi prevale la fobia per il carnivoro: l'animale che compare accanto al bambino tende a non avere buone intenzioni, e l'azione si sviluppa attorno al tentativo degli esseri umani di salvare il piccolo. Un esempio di questa tendenza è l'uso che del *topos* viene fatto in *Les Chétifs*: qui il cavaliere crociato Harpin de Bourges, mentre si sta riposando presso una fonte in un bosco, assiste al rapimento di un bambino, che si scoprirà essere il nipote del re saraceno Corbaran, da parte di un lupo:

Las lui! Dolant, caitif, que il or nel set mie  
ke lui avenra ja an[c]ois none fenie.  
Uns molt grans leus deval de la roce naïe,  
Papïon l'apeloient cele gens arrabie,  
vient corant a l'enfant, si l'enporta et guie  
en sa goule entravers, et l'enfes brait et crie. (*Chétifs*: vv. 3366-84)<sup>9</sup>

---

8 In effetti il bambino riceverà da questa finta esposizione qualità eroiche e un nome «mout crueus», però non a causa del contatto con l'animale, ma grazie all'intervento di alcune fate (*Brun de la Montaigne*: vv. 1454-7). Del resto, nella letteratura dell'epoca i due modelli di infanzia nobilitante dell'eroe, quello del folklore, con il motivo delle fate madrine, e quello mitico, con il motivo dell'animale adottivo, non si escludevano a vicenda: in *Lion de Bourges*, infatti, il piccolo protagonista viene sia allattato da una leonessa sia visitato da quattro fate che gli donano quattro virtù (*Lion de Bourges*: vv. 419-48).

9 “Sventurato! Dolente, infelice, che ora non sa ancora quello che gli accadrà prima che si compia l'ora nona. Un lupo assai grande avanza dalla nuda roccia, gli Arabi lo chiamano 'papion'; corre verso il bambino, lo prende e lo porta di traverso tra le fauci, e il bambino urla e piange.”

Prontamente il cavaliere insegue il bambino, che nel frattempo viene sottratto al lupo da una scimmia, e, mentre Harpin cerca di salvarlo, quattro leoni si fanno avanti minacciosi (ivi: vv. 3445-65); alla fine riesce a mettere in fuga i leoni e a tagliare un braccio alla scimmia, recuperando il piccolo (ivi: vv. 3484-526). Assistiamo in questo caso al motivo del rapimento dell'eroe da parte di una belva da un punto di vista rovesciato: qui il bambino è effettivamente marcato di regalità, essendo il figlio di un re saraceno, ma l'intento della scena non è celebrare il fanciullo, di cui non sappiamo neanche il nome, ma di rappresentare le qualità eroiche di colui che salva il bambino dai pericoli degli animali selvatici. Gli animali, dalla loro parte, non sono interessati ad accogliere il piccolo umano come un figlio, ma solo a divorarlo, coerentemente con la rappresentazione della natura esotica ed ostile in Terra Santa.

### **1.2 Animali balia**

Tra i casi di infanzie eroiche, è necessario isolare quelli in cui l'animale allatta l'eroe. La particolarità di questi episodi risiede nella concezione dell'allattamento nel pensiero medievale. La classe nobiliare prestava al bambino cure meticolose, e anzi considerava che la cura dei neonati, ivi compreso l'allattamento, fosse un'attività che necessitava una specializzazione: per questo motivo l'affetto genitoriale si esprimeva anche nell'affidare il bambino a delle figure professionali, le nutrici, e nell'accuratezza con la quale esse venivano scelte (Berkvam 1981: 46-7). Nella letteratura, però, il latte materno aumenta la sua importanza come catalizzatore di legami psicologici: la balia e il bambino provano spesso un forte affetto l'uno per l'altro, e le eroine dell'epica a volte preferiscono contraddire l'usanza feudale di affidare il neonato a delle balie, e allattano il bambino da sole, proprio per instaurare un rapporto di maggiore intimità con il figlio (Berkvam 1981: 52-4).

Tuttavia la trasmissione del latte non è soltanto all'origine di un legame psicologico e simbolico: nel Medioevo, infatti, il latte materno non è una sostanza neutra, ma è creduto responsabile dei futuri sviluppi fisici e morali del bambino. Una prova letteraria della credenza che il latte materno costituisse un veicolo di contenuti spirituali è in *Floire et Blanchefleur*, dove al neonato principe saraceno viene data come balia una donna cristiana, la madre di Blanchefleur, affinché provveda «dou tretout fors de l'aletier», per il quale compito viene invece scelta una ragazza pagana, «si con leur lois le conmandoit» (*Conte de Floire et Blanchefleur*: vv. 176-82), nella convinzione, cioè, che l'identità religiosa passasse anche attraverso il latte. Inoltre, nei trattati medievali il latte materno e il sangue

erano ritenute la stessa sostanza: Bartolomeo Anglico, nel suo *De proprietatibus rerum*, spiega che nel seno il sangue mestruale viene “cotto” e purificato per diventare latte, e un'idea simile viene riportata dallo Pseudo-Alberto Magno (Sinclair 2003: 37). Ciò significa che il latte materno non era considerato solo un alimento per il neonato, ma era anche visto come una forma di *input* genetico successivo al parto (ivi: 38), e l'allattamento costituiva una trasmissione complementare a quella effettuata nell'utero (Dittmar et alii 2011: § 4). Per questa ragione, il latte è supplementare al sangue come veicolo di nessi genealogici, e cioè può creare dei legami familiari surrogati (Sinclair 2003: 239). È quanto avviene in *Parise la Duchesse*, dove Antoine, allattato da Parise, acquisisce per la donna uno *status* simile a quello filiale, e instaura con Huguet, figlio naturale di Parise, un rapporto socio-politico e affettivo analogo a quello fraterno, pur senza connessione genetica (*Parise la Duchesse*: vv. 235-40).

Considerata l'importanza del latte materno, e quanto esso partecipi alla costruzione dell'individuo nella credenza medievale, è ancora più interessante vedere in che modo il latte di un animale può contribuire alla formazione dell'eroe. Le storie di allattamento dell'eroe da parte di un animale sono molto diffuse nel patrimonio leggendario dell'Antichità, all'interno del più ampio gruppo di storie riguardanti in generale i bambini esposti: basti pensare alla leggenda di Romolo e Remo abbandonati nel bosco e nutriti da una lupa, o anche il racconto secondo cui Ciro II sarebbe stato allattato da una cagna. Queste storie conobbero grande diffusione nel Medioevo, e parallelamente nell'agiografia si diffuse il motivo del santo allattato dall'animale: in questo caso, però, il santo riceveva il latte dell'animale da adulto, durante il suo eremitaggio, come nell'esempio famoso di Sant'Egidio, che è nutrito, seguito e protetto da una cerva (Dittmar et alii 2011: §§ 8-19). Nell'iconografia, però, si osserva un'alternanza nel trattamento di questo motivo nel corso del Medioevo: tra il XII e il XIV secolo, infatti, forse anche per influenza della diffusione dell'iconografia della Vergine che allatta Gesù, il latte materno viene dotato di un connotato spirituale che tende a respingere la possibilità dell'allattamento interspecifico; è solo nel XIV secolo che le storie di allattamento animale ritornano a far parte del racconto eroico e agiografico (ivi: § 72).

Una tendenza simile si riscontra nei testi letterari: nonostante le storie di bambini rapiti o salvati da belve feroci, o anche solo cresciuti nella foresta, godano di un discreto successo nella narrativa eroica del XII e XIII secolo, il motivo dell'allattamento animale, che pure è loro correlato, in questo periodo vi è generalmente ignorato. Ciononostante, gli animali-balia non scompaiono del tutto: in alcuni casi, rari ma significativi, questi animali giocano un ruolo nella

caratterizzazione dell'eroe anche nel XII e XIII secolo, per poi ricomparire in massa nei testi del Trecento, dove l'allattamento animale contribuisce a costruire il profilo eccezionale del personaggio.

### 1.2.1 Latte di cerva, di leonessa e di tigre

La leggenda del Cavaliere col Cigno, grazie alla sua derivazione spiccatamente folklorica, è sempre una fonte utile di tratti *merveilleux* che, per la loro natura teologicamente problematica, difficilmente potevano trovare spazio nella letteratura epica e romanzesca coeva. Nella *Naissance du chevalier au cygne*, infatti, quando i sette gemelli sono abbandonati nella foresta vengono salvati da un eremita vestito di foglie: questi si rende conto di non avere i mezzi per far sopravvivere i bambini, e perciò prega Dio che gli invii un soccorso (*Beatrix*: vv. 356-65). A questo punto arriva magicamente dal bosco una cerva:

Este vous une cirge ki les enfans alaite  
que Dex i envoia ki tous les biens enhaite  
tout maugré l'anemi ki tous les maus agaite.  
Quant li enfant sentirent le beste kes alaite,  
cascuns a sa mamiele sacie et a lui traite.  
Bien s'en sunt li .VI. fil et la fille refaite. (*Beatrix*: vv. 369-74)<sup>10</sup>

Da questo momento, la cerva vive insieme ai bambini e all'eremita, allattando ogni giorno i sette gemelli fino a quando ne avranno bisogno (*ivi*: vv. 375-89).<sup>11</sup>

Una prima osservazione che possiamo fare è che con questo episodio ci troviamo all'incrocio di almeno tre motivi: quello della cerva inviata da Dio in seguito a una preghiera, quello dell'eroe allattato da un animale selvatico e quello della cerva che spontaneamente dona il latte per sfamare il santo eremita. L'arrivo di cervi e cerva come segno dell'assistenza divina in seguito ad una preghiera è un *topos* della letteratura epica, e in particolare della materia carolingia: un grande cervo bianco con quattro corna è inviato da Dio all'esercito

---

10 "Ecco che viene ad allattare i bambini una cerva, inviata da Dio – egli permette ogni bene, malgrado il Demonio che attende a ogni male. Quando i bambini sentono che l'animale li allatta, ciascuno si attacca alla mammella e la succhia. Se ne sono ben sfamati i sei bambini e la bambina."

11 In *Elixo*, il problema dell'allattamento viene risolto in modo più prosaico: l'eremita possiede anche delle capre, e nutre i bambini con il latte di queste e con delle pappe di farina d'orzo (*Elixo*: vv. 1489-92). Anche in questo caso si tratta di latte animale, ma esso non implica un rapporto di familiarità acquisita tra l'animale e l'eroe.

di Carlo per indicare l'attraversamento della Alpi (*Chevalerie Ogier*: vv. 270-84), e similmente un cervo bianco interviene per permettere a Richart di guardare il torrente Flagot (*Fierabras*: vv. 4505-30). A decretare il successo di questo animale come messaggero divino è anche la coincidenza di due simbolismi analoghi per il cervo, che nell'immaginario cristiano possiede un valore cristologico, e nel folklore europeo riveste il ruolo di tramite con l'Altro Mondo (Donà 2007: 37-8).

Nel caso della *Naissance*, però, si tratta di una cerva lattifera, come nel tipo, assai diffuso nell'agiografia, della cerva nutrice del santo eremita: se il successo del latte come nutrimento privilegiato del santo è anche dovuto all'analogia, diffusa nel linguaggio delle prediche, della parola di Dio come latte spirituale (Dittmar et alii 2011: § 26), la ricorrenza della cerva lattifera rimanda anche ad un motivo più arcaico. Donà, infatti, rintraccia storie tipologicamente simili nelle leggende popolari sul regno delle fate e nelle storie indiane di asceti che vivono con le cerva, il che fa pensare ad un'origine folklorica – possibilmente precristiana – del motivo (Donà 2007: 16-21). In *Beatrix*, però, a essere allattato non è l'eremita, ma il futuro eroe insieme ai suoi fratelli: l'intervento della cerva in questo caso, perciò, costituisce anche una variante del motivo mitico dell'infanzia dell'eroe a contatto con gli animali, che stabilisce una parentela di latte tra il piccolo umano e l'animale selvatico.

Proprio per il suo riassumere più motivi fortunati in uno, il racconto-tipo della cerva-balia ebbe successo come elemento narrativo eroico, tanto che l'allattamento da parte di una cerva veniva inserito volentieri nella biografia di eroi particolarmente famosi: così, nella *Thidreksaga*, Sigurdr è raccolto nel bosco da una cerva, che lo alleva come fosse uno dei suoi piccoli e lo nutre del suo latte per dodici mesi, al termine dei quali il bambino è grande e forte quanto uno di tre anni più grande (*Saga of Thidrek*: § 162) Anche l'iconografia delle vite dei santi, come Sant'Egidio, poteva subire una normalizzazione verso il modello della biografia eroica: per questo, l'episodio della cerva poteva venire spostato dall'età adulta all'infanzia, consentendo la rappresentazione pittorica di un bambino in fasce che viene allattato da un animale selvatico (Dittmar et alii 2011: § 21).

Nel caso del Cavaliere col Cigno, inoltre, il latte di cerva interviene in una leggenda genealogica. Rappresentando una scena di allattamento animale, infatti, questo testo complica la matrice genetica dei conti di Buglione con l'apporto di quello che è allo stesso tempo un animale e un emissario divino; l'assunzione da parte della cerva del ruolo di madre surrogata, dunque, contribuisce ad una contaminazione della stirpe con un apporto sovrumano e animale insieme. Infatti,

l'animalità di questa madre-cerva è in relazione con l'animalità della madre vera dei sette fratelli, che ha loro trasmesso la capacità di trasformarsi in cigni: come osserva giustamente Peggy McCracken, la storia suggerisce una persistente animalità legata al corpo materno (McCracken 2013: 40). L'episodio dell'allattamento da parte della cerva, per quanto implichi la trasmissione di una quota di animalità nell'identità del personaggio, è di fatto solo uno dei tasselli che compongono il profilo ibrido del Cavaliere col Cigno, già dotato di una doppia natura di umano e di cigno.

Oltre al fatto di essere entrambe trasmesse attraverso il corpo materno, la natura metamorfica e l'intimità con l'animale-balia sono anche accomunate dall'essere trattate in modo simile dal testo. In entrambe le scene che lo descrivono, infatti, il passaggio tra umano e animale non è traumatico, ma si costituisce come un fatto naturale: come la capacità metamorfica è innata ai bambini, così per loro l'intercambiabilità tra una madre umana e una madre animale è perfettamente istintiva. Ciò fa sì che per Elias il concetto stesso di maternità eluda le distinzioni di specie: per questo, quando l'eremita gli comunica che è arrivato il momento per lui di vendicare la madre, il ragazzo, stupito, gli domanda cosa sia una madre, e se «samble oisel u beste» (*Beatrix*: v. 748).

Se la cerva del Cavaliere col Cigno si limita ad allattare l'eroe, avvicinandoci al passaggio del secolo compare il primo esempio di animale selvatico che salva, allatta e adotta l'eroe neonato: si tratta del poema *Octavian, chanson* ottosillabica composta attorno alla fine del XIII secolo, che racconta le avventure leggendarie dell'imperatore Ottaviano e dei suoi figli. Qui l'imperatrice di Roma, ingiustamente accusata di adulterio, viene esiliata e nel bosco dà alla luce due gemelli: uno di essi è rapito da una scimmia e l'altro da una leonessa. Mentre il primo viene ben presto raccolto da un cavaliere, che pone così fine al suo periodo da *enfant sauvage*, il secondo viene trattato amorevolmente dalla belva rapitrice, la quale, nonostante lo avesse originariamente preso come pasto per i suoi cuccioli, lo difende dagli attacchi di altri predatori, si prende cura di lui e lo nutre del suo latte:

Par delies l'enfant s'estendi  
li petis enfant entendi  
as memeles, si les alaite.  
La lionesse bien s'afaite,  
ses mammeles li met deuant,  
por ce que laiter uelt l'enfant.  
Einsi mostre diex sa uertu,

qui l'enfant uout metre a salu. (*Octavian*: vv. 619-26)<sup>12</sup>

Otto giorni dopo, la madre, Florimonde, riesce a ritrovare il bambino, ma la leonessa si rifiuta di abbandonarlo; accompagna i due fino alla nave e alla fine la sua dedizione convince la donna a far partire insieme a loro la belva (ivi: vv. 4789-94): da quel momento, la leonessa diventa l'animale accompagnatore del piccolo, che sarà battezzato Octavien come il padre. Qui l'effetto principale del latte leonino, dunque, è quello di legare affettivamente il bambino con la belva, garantendo un rapporto che da materno diventa di *compagnonnage* (Suard 1998: 63). Inoltre, la leonessa ha anche un ruolo importante nella costruzione dell'identità regale e cavalleresca di Octavien. Prima di tutto, l'intimità con il leone durante l'infanzia è un segnale che il bambino sia l'erede naturale alla carica imperiale, e per questo viene battezzato con lo stesso nome del padre; questo aspetto, solo accennato nella versione in ottosillabi, diventerà preponderante nei rimaneggiamenti del XIV secolo, dove il leone è un segnale visivo del destino regale dell'eroe (ivi: 64) e dove il fatto che l'animale risparmi il bambino è attribuito alla credenza che un leone non possa fare del male a qualcuno di sangue regale (Salter 2001: 86). Dall'altra, durante la sua carriera eroica, Octavien è sempre accompagnato dal leone, che costituisce il suo doppio in battaglia (a ragione il testo chiama Octavien *l'enfes au lion*), e al quale il cavaliere parla costantemente per spiegargli gli eventi o incitarlo alla guerra (*Octavian*: vv. 4797-5029).

Tuttavia, i casi del Cavaliere col Cigno e Octavien sono isolati e non particolarmente significativi nell'orizzonte letterario del quale fanno parte: lo stesso Octavien è poco più di una comparsa nel poema, mentre il vero protagonista è il suo gemello Florent, il quale, per quanto rapito da neonato da una scimmia, ha un'infanzia completamente umana. In generale, gli eroi della letteratura del XII e XIII secolo tendono a non avere balie animali. C'è però un riferimento a questo motivo su cui vale la pena soffermarsi nella *Folie* di Oxford: qui Tristan, mascheratosi da folle per poter incontrare Iseut, intrattiene il re con la sua biografia fittizia e sconclusionata. Alla domanda di Marc sulla sua provenienza, l'eroe risponde così:

Ma mere fu une baleine,  
en mer hantat cume sereine.  
Mes je ne sai u je nasqui.

---

12 "Si stese accanto al bambino, sente il piccolo accostato alle mammelle, e lo allatta; la leonessa si mette nella giusta posizione, gli mette le mammelle davanti, perché vuole allattare il piccolo. Così Dio mostra il suo potere, quando vuole salvare il bambino."

Mult sai jo ben ki me nurri:  
une grant tigre m'aleitat  
en une roche u me truvat  
El me truvat suz un perun,  
quidat ke fusse sun foïn,  
si me nurri de sa mamele. (*Folie Tristan d'Oxford*: vv. 273-81)<sup>13</sup>

Questa storia è volutamente assurda, e fa parte del copione recitato da Tristan per fingersi folle; tuttavia essa non è completamente avulsa dalla caratterizzazione del protagonista. Come ha osservato Walter, in questo racconto d'infanzia si può facilmente notare una variante del *pattern* mitico dell'infanzia dell'eroe (Walter 1990: 248-66). Anche prescindendo dal dettaglio della madre-balena, la tigre che raccoglie il trovatello anziché fargli del male e lo adotta come fosse un suo figlio, rientra perfettamente nel racconto-tipo delle storie dell'eroe bambino salvato da un animale, presente nella narrativa eroica francese del XII secolo.

Del resto, il mascheramento di Tristan non ha solo l'obiettivo di nascondere, ma vuole anche mostrare, in trasparenza, l'identità dell'eroe: così, ad esempio, nei versi che seguono immediatamente la descrizione della nascita magica, il folle racconta di amare Iseut e di volere che il re gliela ceda (*Folie Tristan d'Oxford*: vv. 282-94). A conferma di questo intento di rivelare la propria identità attraverso il mascheramento, Tristan nella *Folie* si attribuisce un altro tratto atto a suggerire all'amata la sua identità in modo criptato, cioè il nome Tantris, lo pseudonimo di cui si è servito per non essere riconosciuto durante le sue avventure in Irlanda; addirittura a questo punto egli racconta la storia, questa volta autentica e ricca di particolari, di come egli – Tantris/Tristan – abbia combattuto il Morholt e si sia fatto curare da Iseut (ivi: vv. 327-65), di come poi sia tornato in Irlanda per chiederla come sposa di Marc (ivi: vv. 391-408) e di come i due abbiano bevuto il filtro d'amore (ivi: vv. 467-76). La storia della madre-balena e della tigre-balia, però, non sembra rispondere a nulla di ciò che sappiamo dell'infanzia di Tristan:<sup>14</sup> nel romanzo di Gottfried von Strassburg il protagonista è orfano, ma viene

---

13 “Mia madre era una balena, ella abita i mari come una sirena. Ma non so dove sono nato. So bene chi mi ha nutrito: una grande tigre mi allattò tra le rocce dove mi trovò. Ella mi trovò sotto una gran pietra, credette che fossi un suo cucciolo e mi nutrì dalla sua mammella.”

14 A meno che non interpretiamo la storia come un'allegoria, nella quale la tigre selvaggia riveste il ruolo di Marc, che lo ha adottato e poi l'ha esiliato.

creciuto alla corte dello zio materno come un figlio, e viene istruito nelle lingue, nelle lettere e nella musica (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 2041-100).<sup>15</sup>

È difficile stabilire a cosa serva l'infanzia animale che Tristan si attribuisce in questo passo. Un primo scopo sembrerebbe quello di dare dei dettagli che si armonizzino con l'identità animalesca e selvaggia del personaggio che sta interpretando: oltre agli attributi tipici del folle nel Medioevo, come la testa rasata e il palo di legno appeso al collo, Tristan diventa peloso vestendo i panni fatti di pelliccia di un pescatore (*Folie Tristan d'Oxford*: vv. 185-224), e più avanti dà un ritratto della sua vita di caccia nella foresta in compagnia di una varietà iperbolica di animali.

Allo stesso tempo, però, poiché le parole di Tristan non sono casuali ma nascondono un'intenzione precisa, sembra che egli utilizzi il motivo dell'infanzia selvaggia per introdurre la propria identità di eroe civilizzatore: in questo contesto l'allattamento da parte della belva che l'ha adottato è un complemento di questa infanzia. In particolare, la tigre è un animale feroce, che ben si adatta alla funzione guerriera di Tristan, mentre non si conforma affatto alla supposta identità di folle. Il latte di tigre è un veicolo di spietatezza, e come tale viene usato in un testo coevo: nel *Roman d'Enéas* Didone, per insultare Enea per la sua crudeltà, gli rivolge l'accusa di essere stato allattato da «tingre sauvaije» (*Roman d'Enéas*: v. 1884). Tuttavia, come ci lascia intuire la sfumatura negativa che esso possiede nel *roman*, l'allattamento animale, per quanto evocativo, costituisce nella *Folie* un dettaglio in eccesso, poiché la contaminazione genetica con l'animale è, nel XII secolo, un aspetto non accettabile nella biografia eroica. Tristan utilizza il *topos* dell'infanzia selvaggia, e il motivo dell'allattamento animale, in maniera volutamente ironica, cioè con l'intento di dar luogo ad un discorso ambiguo: attraverso di esso Tristan dichiara di essere sé stesso e lo nega allo stesso tempo, dichiara la propria eccezionalità, ma la confuta allo stesso tempo, facendo sconfinare la sua narrazione autobiografica nell'inquietante e nel comico.

---

15 In tutta la sua carriera, anzi, nella dialettica tra civiltà e selvatichezza l'indole di Tristan lo pone spiccatamente dalla parte della civiltà e dell'antropocentrismo: già nell'episodio in cui Tristan e i suoi cugini si recano dai mercanti, mentre gli altri sono entusiasti per gli uccelli da caccia, il protagonista è attratto dalla possibilità di parlare altre lingue e rimane sulla nave per giocare a scacchi (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 2162-246); anche quando viene abbandonato nel bosco, Tristan non si riduce a condurre una vita da *homme sauvage*, ma si inventa una nuova identità aristocratica e umana, e si fa conoscere alla corte di Cornovaglia insegnando una tecnica elaborata e cortese per macellare un cervo (ivi: vv. 2786-3055).

L'esempio di Tristan, dunque, mostra quanto l'allattamento animale non solo non costituisca un tratto eroico accettabile, ma fosse così allarmante da poter essere attribuito solo al racconto di un folle. In effetti, anche nella storia del Cavaliere col Cigno la contaminazione con l'animalità e l'allattamento interspecifico non sono accettati una volta per tutte. Nel resto del ciclo della Crociata, nei testi che collegano *Beatrix* alle canzoni su Godefroy, l'animalità del Cavaliere col Cigno viene progressivamente erosa: nel *Chevalier au cygne*, infatti, non si fa più accenno alla capacità teriomorfica del cavaliere, e l'animale-fratello diventa soltanto il traghettatore della navicella con cui Elias arriva e parte dalla corte imperiale (*Chevalier au cygne*: vv. 63-7, 4304-15). Inoltre, anche l'idea di un allattamento interspecifico viene fortemente rigettata dall'atteggiamento delle donne della stirpe di Buglione nei confronti dei loro figli nelle *chansons* successive: nel *Chevalier au cygne* un angelo visita la sposa di Elias, e annunciandole l'illustre stirpe alla quale darà origine, le raccomanda di allattare i figli ella stessa, affinché non siano «desnaturee» dal latte di una balia (ivi: vv. 1413-5). Questa raccomandazione è già così abbastanza inusuale, considerato che le donne nobili tendevano a non allattare i bambini loro stesse, ma diventa ancora più bizzarra se consideriamo che il padre del bambino, oltre a essere un metamorfo, è stato allattato da un animale. L'attenzione per la protezione della stirpe dal latte altrui diventa ancora più sorprendente nelle *Enfances Godefroi*, dove la madre del futuro conquistatore di Gerusalemme è così ossessionata dalla paura della contaminazione da far sputare a uno dei suoi figli il latte di una balia (*Enfances Godefroi*: vv. 710-4). Nei testi che seguono la *Naissance du chevalier au cygne*, dunque, abbiamo una situazione contraddittoria: la mescolanza animale/umano all'origine della storia vi è celebrata e allo stesso tempo nascosta, mentre l'intimità interspecifica promuove il prestigio legendario e allo stesso tempo nega il retaggio trasmesso per via corporea (McCracken 2013: 51).

### 1.2.2 Orse, sirene e ancora leonesse nella chanson d'aventure

Il tabù sull'allattamento interspecifico nella biografia eroica si scioglie nel XIV secolo: non solo qui abbiamo diversi eroi che vengono allattati da una belva, ma spesso l'intervento non umano nella formazione genetica dell'eroe viene rispecchiato sia nel suo profilo simbolico che nel suo corpo, caratterizzato da qualità fisiche straordinarie o addirittura da ibridismo teriomorfico. Il caso più lampante di questa influenza teriomorfica positiva sul corpo dell'eroe allattato da una belva è Orson in *Valentin et Orson*. All'inizio di questo romanzo, due gemelli sono partoriti nel bosco, di cui uno è rapito da un'orsa, che lo vuole portare come cibo ai suoi cuccioli (*Valentin et Orson*: § 5, p. 40): essi, invece, per miracolo divino, iniziano a giocare con il bambino, e per questo l'orsa stessa riconosce il piccolo

come uno dei suoi figli, lo allatta e lo nutre (ivi: § 6, p. 46); il bambino si sviluppa peloso come una bestia selvaggia «pour cause de la nutrition de l'ourse», e «il fut appelé Orson pour cause de l'ourse qui le nourrist et allaita» (*ibidem*).

Tuttavia il caso di Orson è isolato nella letteratura: negli altri romanzi e *chansons d'aventure* in cui compare, l'allattamento animale non è tanto veicolo di trasformazione animalesca quanto segnale di una natura straordinaria dell'eroe, sia perché protetto dalla buona sorte o da Dio, sia perché capace di trascendere la divisione tra uomo e animale. Così, ad esempio, viene usato il motivo dell'eroe allattato da una leonessa. Le vicende narrate nel poema ottosillabico *Octavian* vengono rielaborate, nel corso del XIV secolo, in alcune versioni più lunghe, una in francese e una in medio inglese. Nel trecentesco *Florent et Octavien* al cavaliere allattato dalla leonessa viene dedicato più spazio della versione precedente, tanto che questi diventa di fatto il protagonista del poema. Inoltre, a conferma dell'entusiasmo dell'epoca per il *topos* dell'eroe allevato e allattato da un animale, il ruolo del leone nelle vicende del protagonista diventa sempre più significativo, non solo nell'infanzia, ma anche nella vita adulta di Octavien: la leonessa, forse per influenza del modello del Cavaliere col Leone di Chrétien, combatte al fianco del cavaliere in battaglia, aiutandolo anche a rivelare la vera identità di nemici e amici (Suard 1998: 63-5). Per di più, al motivo dell'animale compagno l'allattamento interspecifico aggiunge un legame affettivo sostitutivo alla parentela di sangue, tanto che Octavien dichiara di amare la leonessa «myeux (... ) que parent ne cousin» (*Florent*: v. 10940).

Anche gli eroi di *chansons* e romanzi coevi utilizzano la stessa storia d'infanzia. Tra questi, mi basti accennare a Lion de Bourges, che nella *chanson* omonima è allattato da una leonessa per quattro giorni, e nello stesso momento viene dotato della virtù di regalità da quattro fate (*Lion de Bourges*: vv. 419-48). Inoltre, anche in questo caso la leonessa si è affezionata al bambino umano, ma qui, a differenza di *Octavian*, alla belva non è consentito di seguire il suo figlio adottivo e perciò piange e muore di crepacuore. Tuttavia la leonessa, anche se non presente fisicamente nella vita del protagonista, rimane infissa nella sua identità attraverso il nome che gli viene assegnato, "Lion" (ivi: vv. 502-90).<sup>16</sup>

Un caso ancora diverso, ma collegato, è rappresentato da *Tristan de Nanteuil*, una *chanson de geste*, appartenente alla *geste de Nanteuil*, della metà del Trecento, ma pervenutaci in un unico manoscritto redatto nella seconda metà del XV secolo.

---

16 Per altri romanzi del XIV e XV secolo che seguono lo stesso schema, cfr. Roussel (2002: 99-100).

In questo testo, la cui materia è ricca di motivi romanzeschi e *topoi* folklorici, si raccontano le rocambolesche avventure del figlio di Gui de Nanteuil, Tristan: questi viene partorito a bordo di una nave durante una tempesta, e poi abbandonato sulla nave alla deriva. È a questo punto che un intervento divino salva il bambino da morte certa, per mezzo di una sirena:

Mais Dieu lui envoya par grace une seraine  
qui moitié femme estoit et ly aultre racine  
estoit sy c'uns poissons, mais la vertu divine  
y ouvra tellement que toute estoit encline  
la seraine de mer qui de Dieu estoit digne  
qui l'enfant gouvernoit qui fut de franche orine  
et de son propre let l'aletoit sans haïne. (*Tristan de Nanteuil*: vv. 420-6)<sup>17</sup>

Dopo quattordici giorni la nave è intercettata da un pescatore che si impadronisce di sirena e infante e li porta dalla moglie, la quale decide di allattare ella stessa il bambino e di vendere la sirena (ivi: vv. 414-76). Mentre la creatura è portata via dalla casa, avviene un'altra «grant merveille»: la sirena sprizza il latte dalle mammelle e con esso riempie una bacinella posta all'esterno della casa. È qui che la trama si complica, con l'ingresso in scena di un'ignara cerva che beve il latte magico e si trasforma in una temibile predatrice (ivi: 481-7); l'animale così trasformato irrompe nella casa, uccide il pescatore e la moglie, si appropria del bambino e fugge nella foresta (ivi: vv. 488-98). Da questo momento la cerva mutante regna per diciassette anni nella *Foreste Tenebroure*, facendosi una fama di devastatrice, ma occupandosi amorevolmente del piccolo Tristan, che difende dagli esseri umani e nutre con carne cruda di bestie selvatiche (ivi: vv. 1554-694).

Una prima osservazione fa emergere una somiglianza tra questo racconto e il falso racconto d'infanzia esposto nella *Folie* di Oxford: in entrambi i casi il protagonista neonato è a contatto prima con una sirena (che lì era una sirena-balena) e poi con un feroce predatore (che lì era una tigre). Considerando l'omonimia dei due eroi, non è da escludere che l'autore del *Tristan de Nanteuil*, tra le tante fonti letterarie e folkloriche che cita, stia in effetti riutilizzando anche degli spunti della *Folie*. Tuttavia, a parte questo possibile gioco intertestuale, in questo caso il ruolo della sirena e il suo rapporto con l'eroe è più complesso di quanto lo fosse nel bizzarro quadro delineato nel testo tristaniano. Prima di tutto,

---

17 “Ma Dio gli inviò per grazia una sirena, che era per metà femmina e per l'altra metà di un'altra specie, come un pesce, ma la virtù divina vi operò in tal modo che era del tutto docile, la sirena che era inviata da Dio; ella si prese cura del bambino di nobile stirpe e l'allattò amorevolmente col proprio latte.”

pur essendo un ibrido metà umano e metà animale, la sirena riveste il ruolo di strumento divino: il testo sembra consapevole della problematicità di questo personaggio folklorico in relazione alla fede cristiana, e perciò garantisce con insistenza la sua provenienza divina e la sua docilità. Del resto, il ruolo di animale-balia inviato da Dio è spesso ricoperto da una cerva, come ad esempio in *Beatrix*; anche qui compare una cerva, ma, per uno strano rovesciamento dei ruoli, essa è la madre adottiva di Tristan, e apparentemente non la sua nutrice; anzi, anch'essa assume a sua volta il latte della sirena. Inoltre questo latte, che accomuna Tristan e la cerva, è di natura magica ed ha evidentemente degli effetti su chi lo assume: la cerva è quella che subisce maggiormente una trasformazione, diventando una gigantesca e feroce predatrice; Tristan si limita a diventare forte e grande (ivi: v. 6603), mentre è particolarmente carente in ferocia, almeno finché rimane sotto la protezione della cerva.

In questo caso, dunque, l'allattamento non umano, oltre a migliorare fisicamente Tristan, è anche il *medium* che stabilisce un legame di maternità surrogata tra Tristan e l'animale; da questo triangolo che riunisce l'eroe, la sirena e la cerva è invece esclusa la donna umana, come la moglie del pescatore, che il testo presenta come un personaggio meschino, e dalla cui influenza è giusto che Tristan sia sottratto. La continuazione della storia sembra confermare la preferenza accordata da Tristan allo stato animale: il bambino è ormai diventato selvaggio e peloso, quando la nonna Aye lo trova per caso nella foresta e lo riconosce come suo nipote; in quell'occasione, però, Tristan cerca di sgusciare via dalle braccia umane «con poisson de marine», e strilla ogni volta che Aye lo vuole portare via (ivi: vv. 2474-92).<sup>18</sup>

Nei testi analizzati, perciò, nonostante il cambiamento di prospettiva rispetto alla contaminazione uomo/animale, si può anche notare una continuità con i pochi esempi letterari del XII secolo che affrontano il tema dell'allattamento animale: nella maggioranza dei casi esso costituisce un miracolo, e l'animale e il suo latte sono un veicolo dell'azione divina. Allo stesso tempo, l'intimità con l'animale ha anche un valore in sé, da una parte come segnale d'elezione, e dall'altra, anche se meno esplicitamente, come potenziamento dell'eroe, delle sue capacità fisiche, delle qualità guerriere o del quoziente simbolico, a seconda

---

18 Significativamente, Tristan si calmerà solo quando Aye si scoprirà il seno (*Tristan de Nanteuil*: vv. 2439-47): il giovane eroe, dunque, non reagisce ai legami genealogici né alla comunanza umana, ma riconosce come legittimo solo il rapporto stabilito dal latte, qui metonimicamente indicato dal seno. Inoltre, l'allattamento interspecifico continuerà ad avere un ruolo nello sviluppo della stirpe di Nanteuil: il nipote di Tristan, Gilles, diventa eremita e viene nutrito ogni giorno da una cerva che gli dona il proprio latte (ivi: vv. 20223-32).

dell'animale e del testo. In questi racconti, inoltre, a queste caratteristiche si collega l'aspetto di arricchimento genetico dato dalla contaminazione con l'animale attraverso il latte: questa trasgressione marca positivamente l'eroe, e segna la necessità, per un individuo eccezionale, di estrarsi dal ristretto orizzonte della famiglia e allearsi e ibridarsi con forze diverse (Dittmar et alii 2011: § 74).

Secondo l'antropologo Steeves, le storie di *enfants sauvages* servono a ricordarci che il concetto corporeo e comportamentale di umano è un costrutto sociale: l'essere umano, cioè, lo è solo fintanto che esso viene trattato come tale da altri umani (Steeves 2002: 243-5). Tuttavia, nei racconti medievali di bambini che vengono a contatto con animali, mi sembra vero piuttosto il contrario. Nelle narrazioni eroiche, infatti, l'animale spesso si limita ad essere uno strumento dell'intervento divino, non ha una volontà propria ed è in genere troppo fugace per avere un'influenza sul bambino; inoltre, anche quando l'apporto animale è più prolungato e ha effetti sul corpo stesso del cavaliere, l'eroe riesce a superare l'infanzia selvatica, eliminando completamente dal proprio corpo e dal proprio comportamento i segni del passaggio attraverso l'animale. Dunque se è vero che mettendo in scena l'*enfant sauvage* o i suoi sostituti i testi si abbandonano ad una «*rêverie heureuse ou inquiète*» sul modo in cui l'umanità è radicata nel mondo naturale e tuttavia se ne separa (Roussel 2002: 106-7), questa dialettica tra mondo naturale e civiltà umana si risolve costantemente a favore della seconda. Alla base di questa rappresentazione c'è la necessità di costruire un racconto rassicurante, nel quale la natura è un'avversaria temibile, ma gestibile con i mezzi della fede cristiana e dell'ideale cavalleresco.

Ciononostante, attraverso il contatto con l'animale, l'eroe-bambino oltrepassa i limiti dell'umano per comunicare con il magico e il sovrumano: il testo, infatti, anche quando relega la belva ad un cenno di pochi versi, la utilizza per qualificare l'eroe, per evocare la sua disposizione ad un destino sovrumano, quando non per giustificare le sue eccellenti qualità fisiche e psicologiche. Ma non c'è solo questo: spesso l'animale conosciuto durante i primi anni di vita si caratterizza come un secondo genitore dell'eroe, o costruisce con lui un legame pseudo-parentelare che lo porta al di fuori del consesso umano. Questo legame, come ho appena dimostrato, viene rappresentato dal testo attraverso l'affetto reciproco tra uomo e animale, o attraverso l'inserimento dello zoonimo o dell'immagine dell'animale nel corpo simbolico del cavaliere. Nei testi del XII e XIII secolo, perciò, la familiarità del cavaliere con l'animale, ancora più accentuata quando l'umano e la belva sono legati dall'allattamento, serve due funzioni opposte: da una parte

richiamare le biografie degli eroi fondatori mitologici, allevati dagli animali e integrati nella natura; dall'altra mettere in scena il racconto dell'inevitabile superamento dell'animale da parte dell'eroe, anche a costo di innestare nella sua persona una piccola parte di animalità.

## **2. L'incontro con l'animale**

Se l'infanzia a contatto con l'animale è un'opzione della biografia eroica riservata ad alcuni personaggi, quelli che vivono in esilio dalla civiltà e la cui identità si costruisce necessariamente nell'oscillazione tra interno ed esterno della comunità umana, l'incontro con l'animale in un periodo cruciale della formazione è un passaggio frequente nella vita di moltissimi eroi guerrieri, nelle mitologie antiche come nella letteratura cavalleresca medievale. La natura dell'incontro può variare molto: si può trattare di un conflitto, che finisce con la sconfitta o l'uccisione dell'animale, in genere una belva feroce se non un mostro; di un'alleanza, che vede eroe e animale combattere fianco a fianco; di un rito, come la caccia *à force*, in cui l'animale è coprotagonista – come preda o come collaboratore – della messa in scena dei valori aristocratici e guerrieri. Nonostante la diversità di queste storie, quello che le accomuna è che in tutte l'animale ha una funzione nella costruzione dell'identità dell'eroe, secondo gradi diversi in base alla caratterizzazione dell'animale, all'episodio in cui compare e alle intenzioni espressive del testo.

### **2.1 L'eroe contro la belva**

L'antagonismo è probabilmente il rapporto più diffuso che si instaura, nelle narrazioni eroiche, tra il guerriero e la belva. Un *exploit* tipico dell'eroe guerriero, infatti, è quello di uccidere un mostro, che in genere ha le fattezze di un grosso animale feroce, e a volte è un essere meraviglioso, come un drago. Come è stato già osservato, il successo del modello dell'eroe uccisore di belve feroci, e in particolare dell'eroe uccisore del drago, nel folklore e nella mitologia universale, è dovuto alla funzione di questo episodio come visualizzazione dello scontro tra la natura e l'uomo: da una parte gli aspetti più inquietanti e primordiali delle forze naturali, incarnati nella bestia, dall'altra i valori della civiltà umana, riuniti nella figura dell'eroe (Dubost 1991: 455-86).

Con l'accrescersi, nel Medioevo, delle ansie legate allo spazio selvatico e all'animalità fuori dal controllo umano, la funzione dell'eroe come civilizzatore si accentua: la ferocia dell'animale prende sempre più tratti demoniaci, ai quali l'eroe si oppone con la forza fisica ma soprattutto con la forza culturale, datagli

dal complesso di valori cavallereschi e dalla fede cristiana. Da una parte, perciò, vediamo il trionfo di leggende di santi-guerrieri che sconfiggono draghi, come San Marcello vescovo di Parigi in età merovingia, San Silvestro papa nel VI secolo (Le Goff 1977b: 215-24), San Giorgio uccisore del drago; dall'altra, l'incorporamento della lotta contro un animale feroce nell'itinerario cavalleresco dell'eroe, in particolare nel romanzo.<sup>19</sup>

Nonostante la struttura di questa lotta si delinea come una contrapposizione netta, non solo tra due modelli etici ma tra due polarità del cosmo, nella narrativa eroica spesso l'identità dell'eroe non è estranea a quella della belva o del mostro che combatte. Ciò è dovuto a due ragioni: prima di tutto, come ho spiegato nel primo capitolo, per poter abbattere il mostro l'eroe deve avere la forza e la capacità di combattere sul suo stesso livello, e perciò essere, sotto certi aspetti, simile a lui. Questo fa sì che in alcuni casi l'eroe che sconfigge il mostro sia caratterizzato a sua volta da tratti mostruosi o animaleschi, o affronti la belva alla pari, con un corpo a corpo. Inoltre, in molti casi l'animale entra nell'identità del cavaliere in seguito alla lotta: nel folklore, infatti, trionfare sulla belva significa, per l'eroe, incorporarne alcuni tratti in modo da migliorare le capacità e il valore guerriero. Questo coinvolgimento dell'animalità nell'identità eroica prima, dopo o in corrispondenza della lotta contro l'animale, si ritrova nella letteratura cavalleresca, dove si articola in due tipi di scontri: la prova iniziatica, cioè uno scontro finalizzato a rivelare o a forgiare il valore eroico del protagonista; la lotta contro il proprio doppio simbolico, cioè quegli episodi in cui l'animale costituisce simbolicamente una faccia del protagonista. In entrambi i casi, infatti, l'animale è agente di un passaggio d'identità dell'eroe, e a volte la sua influenza in questo momento cruciale è tale da iscriversi nel profilo simbolico del cavaliere, attraverso un attributo nel nome o nello stemma, o addirittura nell'aspetto corporeo. Questi due tipi di scontri con la belva non sono nettamente contrapposti, ma spesso si possono sovrapporre; ciononostante, ritengo utile separarli nella mia analisi per meglio evidenziare la diversa influenza dell'animale sul cavaliere in ciascuna occorrenza.

### 2.1.1 La prova

L'eroe più famoso della tradizione medievale germanica, Sigfried, è protagonista di una lotta contro un drago che – come spesso nell'immaginario

---

19 Nell'epica, dove gli esempi di combattimento tra eroe e animale feroce scarseggiano, potrebbe rispondere alla stessa funzione il duello dell'eroe cristiano contro il campione saraceno, le cui fattezze sono animalizzate al punto da incorporare gli aspetti più spaventosi dei predatori. Sull'animalizzazione del Saraceno epico, cfr. *infra*, capitolo IV, sezione 3.2.

antico-germanico – è a guardia di un tesoro: dopo averlo ucciso, Sigfried si bagna nel sangue del drago, così che la sua pelle diventa coriacea, come se acquisisse, appunto, i tratti fisici della bestia che ha appena ucciso (*Nibelunghi*: § 3, vv. 100-3). Sigfried è non solo il caso più famoso di un eroe medievale che combatte contro un drago, ma è anche particolarmente rappresentativo del tipo di storie che usano il combattimento contro una belva come prova iniziatica: nell'interazione con il drago, infatti, Sigfried conferma quanto previsto dal suo destino di eroe e dimostra la sua natura straordinaria; inoltre, egli acquisisce anche una parte dell'identità del mostro al quale si è opposto, che in questo caso si iscrive nel corpo fisico dell'eroe, ibridandolo.

La lotta iniziatica contro un drago è un motivo che, dal folklore germanico e celtico, entra a far parte dell'immaginario eroico romanzesco. Tristan, ad esempio, dopo aver sconfitto Morold torna in Irlanda, dove combatte e uccide un drago (Gottfried von Strassburg 1985: vv. 8929-9069); si tratta di una lotta significativa della carriera eroica di Tristan, anche perché essa gli permetterà di chiedere Iseut in sposa, e sarà ricordata nell'elenco di avventure che l'eroe, travestito da folle, farà per farsi riconoscere dall'amata (*Folie Tristan d'Oxford*: vv. 416-26). La lotta contro il drago segna la vita di altri eroi, romanzeschi ed epici: ad esempio, Fergus deve uccidere un drago per conquistare uno scudo magico a cui il mostro fa la guardia (Guillaume le Clerc 1983: vv. 4279-317). Nonostante in questo caso essa non costituisca una vera e propria prova iniziatica, l'uccisione dell'animale è però funzionale all'identità cavalleresca dell'eroe, poiché ad essa è subordinata l'acquisizione della parte più preziosa della sua armatura. Allo stesso motivo sembra riferirsi, almeno all'inizio, l'avventura del *bel inconnu*, il quale, al termine del suo itinerario verso la conquista di un'identità cavalleresca completa, deve affrontare un'enorme *wivre* sputafuoco (Renaut de Beaujeu 1992: vv. 3127-56).<sup>20</sup>

Il combattimento con il drago, mediato dal materiale romanzesco, si fa strada anche nell'epica, dove, però, la connessione con l'identità cavalleresca è blanda, e l'episodio figura piuttosto per arricchire il curriculum eroico del personaggio che per caratterizzarlo. Così, ad esempio, Aiol, nel mezzo delle sue avventure picaresche insieme alla saracena Mirabel, si ritrova in un castello abbandonato, dove un serpente lungo quindici piedi lo immobilizza con le sue spire, ma viene

---

20 In quest'ultimo caso, però, le aspettative del pubblico sono disattese, perché il serpente si scopre non essere un nemico da abbattere, ma una fata trasformata, e la prova di coraggio in questo caso consisterà nel farsi baciare dal mostro (Renaut de Beaujeu 1992: vv. 3157-86).

infine ucciso dall'eroe (*Aiol*: vv. 6149-373).<sup>21</sup> Nel ciclo della Crociata il drago assume i contorni più marcati del demonio, e perciò la lotta contro di esso non serve tanto come iniziazione cavalleresca, quanto come segnale della missione cristiana degli eroi, e come prova del sostegno divino di cui essi godono: Baudouin, infatti, decide di vendicare la morte del fratello affrontando la *beste Sathenas*, un drago antropofago che ha divorato alcuni dei cavalieri cristiani presso il *mont de Tigris*, ma non riuscirebbe ad ucciderlo se non fosse per l'intervento divino (*Chétifs*: vv. 2046-852).

Nell'epica, infatti, come prova iniziatica è più produttiva la lotta contro il leone. Questo motivo è presente in particolare nel materiale epico del Vicino Oriente, come dimostra il ricorrere della lotta contro un leone nei momenti cruciali della carriera dell'eroe bizantino Digenis Akritas: durante la sua prima caccia, alla quale il protagonista dodicenne partecipa espressamente per mettersi alla prova e dimostrare il proprio valore, l'ultimo animale con cui si batte è proprio un leone mostruoso (*Digenis Akritas*: IV, vv. 174-89); ancora, una volta adulto, quando dovrà dimostrare all'imperatore la propria forza e il proprio diritto all'indipendenza dal potere centrale, Digenis uccide un leone e lo offre al sovrano come preda (ivi: V, vv. 1066-77). Il ruolo del leone in questo testo è talmente pervasivo che finisce per influenzare l'identità guerriera di Digenis, che viene indicato con metafore leonine, viene temuto dai nemici come se fosse un leone (ivi: VI, v. 240), e chiama se stesso "il leone" (ivi: VI, v. 257).

Il motivo della lotta contro il leone è particolarmente diffuso anche nella letteratura araba, dove il combattimento serve per dimostrare la dignità regale del cavaliere o il suo legame con il re; per questo è stata ipotizzata una derivazione araba di questo motivo nella letteratura francese, contro l'ipotesi della derivazione biblica (Galmés de Fuentes 1984: 319-20). Rispetto all'episodio biblico di Daniel contro il leone, infatti, nell'epica romanza la lotta contro questa belva è costantemente caratterizzata come prova di iniziazione eroica. È così che viene utilizzata nella leggenda riguardante l'infanzia del re Pipino, di cui abbiamo una testimonianza attraverso *Berte as grans piés*; nella prima parte di questo poema del XIII secolo, infatti, Adenet le Roi fa un accenno sintetico al materiale tradizionale all'interno del quale egli iscrive la sua narrazione, senza però volersì soffermare troppo. Secondo questa storia, Pipino non è preso nella giusta considerazione dal padre e dalla corte perché, benché ardito, è alto solo

---

21 Il fatto che in *Aiol* e nel *Roman de Fergus* la lotta contro il drago sembri avere una sfumatura parodica non fa che confermare l'estrema diffusione di questo tipo di scontro nell'ideale eroico cavalleresco.

cinque piedi e mezzo, tanto che, mentre suo fratello è già stato fatto cavaliere, lui è ancora *bachelier*; tuttavia, quando un leone del serraglio regale fugge dalla gabbia e arriva inferocito nel giardino della reggia, mentre tutti fuggono, Pipino si arma e si fa incontro al leone:<sup>22</sup>

Quant Pepins l'a veü, de maltalent rougie,  
dedens une chambre entre, n'ot pas chiere esmarie,  
un espial i trouva, fierement le paumie,  
vers le lion s'en va, ou soit sens ou folie. (Adenet le Roi 1982: vv. 61-4).<sup>23</sup>

In pochi versi il futuro imperatore trafigge la belva con la lancia, dimostrando così sia la propria abilità nel maneggiare le armi, sia il proprio ardimento, ottenendo il plauso di tutti e il riconoscimento delle sue qualità:

Charles Martiaus meïsmes keurt son fill acoler  
et sa mere en commence de la goie a plorer.  
"Biaus tres douz fils", fait ele, "comment osas penser  
que si hideuse beste osas ains adaser?  
- Dame", ce dist Pepins, "on ne doit pas douter  
chose que on ne puist a nul blasme atorner." (ivi: vv. 73-8)<sup>24</sup>

Una storia simile ci è trasmessa anche dalle cronache, come quella di Notkero Balbo, dove però è Pipino a organizzare una lotta tra un toro e un leone e, quando il secondo sta per sopraffare il primo, egli interviene a tagliare la testa di entrambi

---

22 Galmés de Fuentes porta a paragone il caso simile del *Poema del Cid*, nel quale un leone fuggito da una gabbia spaventa tutta la corte, ma l'eroe Rodrigo si avvicina al leone, e quello alla vista dell'eroe si ammansisce, china il capo e si fa pacificamente trascinare per il collo e riportare in gabbia (*Cantare del Cid*: vv. 2278-310). Tuttavia questo caso mi pare assai differente: prima di tutto il Cid non è in rivalità con il leone, ma è sin dall'inizio in una posizione di dominio, tale che anche la belva lo riconosce come padrone. Anche per questo, non si tratta di un'impresa che ha lo scopo di plasmare l'identità eroica del Cid – che è ormai assodata a questo punto della storia – quanto piuttosto serve a marcare il divario etico tra Rodrigo e gli *infantes*: egli emerge come l'unica figura regale nella scena, mentre la reazione scomposta e indegna dei suoi due generi, che urlano, tremano e si nascondono dove capita, li conferma indegni della parentela con il Campeador, e fa presagire l'inevitabile divorzio (ivi: vv. 2286-91).

23 "Quando Pipino l'ha visto, diventa rosso di rabbia, entra in una camera – non ha un'espressione impaurita –, vi ha trovato una lancia, la brandisce con fierezza, si lancia verso il leone, che sia cosa sensata o follia."

24 "Lo stesso Carlo Martello corre ad abbracciare suo figlio, e sua madre inizia a piangere dalla gioia. 'Figlio mio bello e bravo,' gli dice, 'come vi è venuto in mente di osare avvicinarvi a quella bestia tremenda?' 'Mia signora,' disse Pipino 'non bisogna aver paura di qualcosa che non può attirare alcun biasimo.'"

(Notker Balbulus 1969: II, § 15, p. 160), o quella di Jean d'Outremeuse, dove Pipino è a caccia con il re di Danimarca, quando viene aggredito da un leone, che uccide con un pugnale (Jean d'Outremeuse 1864-87: II, 409). Dal confronto con queste cronache, si può notare come nella rielaborazione epica l'incontro con il leone acquisisca un significato simbolico e identitario più spiccato: rispetto al resoconto di Notkero, dove pure l'impresa di Pipino ha il dichiarato scopo di dimostrare il valore e la regalità del futuro sovrano, in *Berte as grans piés* la lotta tra belva e uomo è quasi alla pari, perché non è inserita all'interno di una zoomachia. Inoltre, rispetto alla cronaca di Jean, nella materia epica l'episodio occorre in un momento della vita di Pipino in cui, privato del riconoscimento sociale della nomina cavalleresca, ha bisogno di un'affermazione del proprio valore e della propria autorità: di fatto, la lotta contro il leone è un sostituto dell'addobbamento cavalleresco, perché attraverso le qualità della belva Pipino costruisce la propria immagine di forza, coraggio e regalità.

Pipino non è il solo caso di questo tipo nell'epica d'oïl: Aiol, come primo *exploit* della sua carriera, affronta nel bosco un leone. Si tratta di una belva fuggita, come in *Berte*, da un serraglio imperiale, e, rifugiatasi nel bosco, ha già ucciso più di cento persone quando Aiol la incontra (*Aiol*: vv. 1178-1308); il leone gli si scaglia contro, ma il giovane protagonista scende da cavallo e, sguainata la spada, lo uccide (ivi: vv. 1309-31). La fama di aver ucciso il leone, come in *Berte*, gli vale una nuova considerazione, che gli permette di non essere più preso in giro ed essere considerato un vero cavaliere (ivi: v. 1357). In più, rispetto all'episodio di Pipino, l'identità eroica esteriore di Aiol passa attraverso il corpo stesso della belva uccisa: il giovane, infatti, prende la zampa che ha staccato al leone durante il combattimento come segno di riconoscimento:

Molt l'en est avenu bele aventure;  
 le poe del lion a retenue,  
 si l'a a sono archon devant pendue  
 ja ne le laira mais si ert veue  
 et par aucune gent reconneue;  
 encor(e) li fera ele molt grant aiue. (ivi: vv. 1334-8)<sup>25</sup>

La lotta contro il leone è presente anche in altre *chansons de geste*, dove però essa costituisce, più che una prova iniziatica, una prova *in itinere* per l'eroe, che usa cioè l'uccisione della belva come ulteriore dimostrazione del proprio valore.

---

25 "Gli è capitata una gran bella avventura: ha conservato la zampa del leone, l'ha appesa al suo arcione, si occuperà sempre che si veda bene e che la gente la riconosca; essa gli sarà ancora di grande aiuto."

Così nel *Boeve de Haumtone* il protagonista è ormai un cavaliere affermato quando si ritrova a fuggire con l'amata Josiane e a rifugiarsi in una grotta: quando, in assenza di Boeve, due leoni rapiscono la donna, l'eroe li raggiunge e li uccide entrambi (*Boeve de Haumtone*: vv. 1705-40). Anche qui, come in *Aiol*, il protagonista si rende conto del valore che l'uccisione delle belve avrà sulla sua costruzione eroica, e per questo decide di affrontare ben due leoni simultaneamente, proibendo a Josiane di trattenerne uno, proprio per potersi in seguito vantare, una volta «en Engleterre, mun regné», di averli affrontati da solo (ivi: vv. 1711-20).<sup>26</sup>

Nonostante la sua distribuzione nell'epica romanza faccia pensare che si tratti di un motivo non autoctono, ma originariamente orientale,<sup>27</sup> l'eroe che affronta un leone doveva essere entrato a far parte stabilmente dell'immaginario eroico francese già nel XII secolo, se Chrétien de Troyes può farvi riferimento nella storia di Lancelot: arrivato al Ponte della Spada, il passaggio che costituisce la prova più ardua del suo itinerario, alla difficoltà data dalla superficie sottile e acuminata del passaggio, si aggiunge che alla fine del ponte sembrano esserci due leoni o due leopardi, che sicuramente divoreranno il protagonista (*Chevalier de la charrette*: vv. 3050-65). Tuttavia Chrétien sembra richiamare il *topos* soltanto per disattendere le aspettative del pubblico: arrivato alla fine del ponte, infatti, Lancelot non trova i leoni, e per mezzo del suo anello magico conferma che le belve erano in realtà solo frutto dell'incantesimo che l'eroe ha infranto attraversando il ponte (ivi: vv. 3118-29). Lancelot, infatti, è un eroe atipico, e in quanto tale non può essere caratterizzato dagli usuali episodi eroici, come la lotta

---

26 A conferma del successo del motivo nella tradizione eroica europea, basti pensare alla leggenda di Riccardo Cuor di Leone. In questo caso, infatti, qualche cantore epico ha pensato bene di giustificare il soprannome del sovrano crociato attribuendogli una cruenta lotta contro un leone, raccontata nel romanzo medio-inglese *Richard Coeur de Lion*: imprigionato in Palestina dal re saraceno Modard, Riccardo viene chiuso in una cella con un leone affamato, ma il cavaliere ha la meglio sulla belva e alla fine della lotta mette un braccio nella gola del leone e ne tira fuori il cuore, uccidendolo; a questo punto, Riccardo si presenta al cospetto di Modard con il cuore della belva ancora in mano e, nello stupore di tutti gli astanti, lo sala e lo mangia crudo (Gillingham 1992: 55-6). Anche in questa storia – abbastanza persistente nell'immaginario britannico da essere conosciuta ancora al tempo di Shakespeare e ricordata da Walter Scott – il leone non si limita ad essere un antagonista del cavaliere, ma viene incorporato da questi, sia simbolicamente, attraverso il nome, sia fisicamente, attraverso l'ingestione della parte più emblematica del corpo dell'animale.

27 Cfr., oltre al già citato Galmés de Fuentes (1984), anche Bancourt, che porta il motivo come uno dei segnali testuali di una possibile derivazione della storia di *Aiol* dal *Digenis* attraverso una trasmissione orale (Bancourt 1974: 526-32).

contro draghi e leoni, ma piuttosto dall'estasi amorosa, dal passaggio paradossale, dall'umiliazione della carretta.

Nel repertorio di combattimenti eroici contro la belva feroce – sia essa un leone o un drago – il confronto con l'animale funzionava come un motivo mitologico, atto ad affermare il dominio sulla natura e sui suoi aspetti più spaventosi da parte dell'eroe. A volte, inoltre, queste storie prevedevano l'annessione di parte dell'animale sconfitto all'interno dell'identità del cavaliere, rispondendo così ad un'antica necessità di incorporamento della belva da parte dell'eroe (Labbé 1993: 210). Ciononostante, questi combattimenti – l'atmosfera di violenza selvaggia che richiamavano e l'equivalenza tra cavaliere e belva che sottintendevano – per quanto evocativi, dovevano anche essere problematici nella rappresentazione dell'ideale eroico cavalleresco. Da qui, perciò, l'uso dell'intervento divino risolutore contro gli animali demoniaci, come in *Chétifs*, o la tendenza a ignorare il motivo, come dimostra la reticenza con cui lo narra Adenet le Roi, o il modo di Chrétien di aggirarlo nella caratterizzazione del suo eroe.

### 2.1.2 Il doppio

Nella lotta tra cavaliere e belva, dunque, l'animale interviene nella formazione guerriera del personaggio. Mentre nei casi che ho analizzato finora, che rispondono al modello più diffuso, il cavaliere, utilizzando l'animale come mezzo per costruire la propria immagine eroica, ne incorpora un aspetto più o meno simbolico, a volte tra l'animale e l'eroe durante la lotta si rende visibile un rapporto di affinità. Nella tradizione antico-irlandese, questo caso è rappresentato bene da Cú Chulainn: dal racconto dell'infanzia dell'eroe nel *Táin Bó*, sappiamo che da giovane, con il nome di Setanta, questi ha lottato contro il mastino magico di Culann e, sconfiggendolo, ha preso il suo posto, assumendo l'identità dell'animale sia nel nome che nella funzione (*Grande razzia*: 61-3).<sup>28</sup> Quello di Cú Chulainn, che nel corso della lotta diventa il doppio dell'animale antagonista, è però un caso isolato: più di frequente durante il combattimento il cavaliere dimostra la propria somiglianza con la belva, o assume la sua identità in modo meno esplicito.

In questo gruppo assai ristretto di casi si può annoverare quello del protagonista del *Roman d'Yder*. Yder è un cavaliere della cerchia di Artù, e si trova a corte quando un giorno un orso enorme, liberatosi dalle catene, fa irruzione

---

28 Cfr. *supra*, capitolo I, sezione 4.1.1.

nella camera della regina, spaventando tutti gli astanti (*Romance of Yder*: vv. 3333-51). La reazione di Gauvain, da perfetto cavaliere, è quella di cercare le armi per combattere l'animale, ma Yder affronta l'orso in modo diverso:

li ors estut por eventer,  
car le veoir out il perdu.  
Yder estut e si l'a sentu.  
Ensement se sont pris andui,  
Yder enbrace e il lui  
com feissent dui luteor;  
cil quil voient en ont freor. (*Romance of Yder*: vv. 3356-62)<sup>29</sup>

La lotta corpo a corpo continua, fino a che Yder riesce a spingere l'orso da una finestra (ivi: 3363-88). Questo episodio è caratterizzante di Yder, e l'orso che ha sconfitto diventa un attributo utilizzato per indicare il personaggio nella materia arturiana: nella *Folie Tristan* di Berna, ad esempio, Tristan lo indica come «Yder, qui ocist l'ors» (*Folie Tristan de Berne*: v. 244).

Questo tratto, che fa rientrare Yder nella serie di eroi che plasmano la loro identità nel confronto con la belva, si accompagna però ad alcune caratteristiche della storia-tipo di Yder e della sua tecnica di combattimento contro l'orso, che lo segnalano come dotato egli stesso di una natura orsina. La biografia eroica di Yder, infatti, è un'elaborazione del racconto-tipo folklorico detto “il figlio dell'orso”: in questa storia di area scandinava, dalla quale scaturisce anche la storia di Beowulf, un giovane eroe combatte e uccide un orso con le sue mani nelle stanze di una dama, prima di affrontare un gigante nel suo nascondiglio, tagliandogli un arto con una lama magica; questo *pattern*, infatti, caratterizza sia la carriera eroica di Yder che quella di Beowulf (Southward 1946: 27-8).

Il nome di questo modello deriva dal fatto che, nel folklore, il giovane eroe protagonista di questo racconto è anche allevato da orsi, ha un genitore orso, o ha distinte caratteristiche che suggeriscono una natura orsina (Lawrence 1961: 173-4). Quando questo motivo viene traslato nella tradizione letteraria, tuttavia, l'eroe non trattiene i caratteri animaleschi del racconto originario: dove il legame con l'orso rimane più evidente è in *Beowulf*, il cui protagonista conserva la tecnica di combattimento consistente in un abbraccio micidiale, la forza di trenta uomini, e soprattutto il nome, “lupo delle api”, *kenning* che designa l'orso (ivi: 248). Inoltre, nella tradizione scandinava sembra persistente l'idea che per combattere

---

29 “L'orso stava fermo ad annusare, perché non aveva la vista. Yder rimase fermo e quello lo annusò. I due si sono afferrati, [l'orso] stringe Yder in un abbraccio e Yder fa altrettanto a lui, come se fossero due lottatori; quelli che li vedono ne hanno paura.”

un orso bisogna avere l'animale nella propria identità: nella *Grettirsaga*, infatti, un feroce orso bruno minaccia la comunità umana, e un guerriero chiamato Bjorn si offre di sconfiggerlo proprio perché convinto che l'orso nel suo nome gli permetterà di avere la meglio (*Saga di Grettir*: § 21, p. 214). Nel *Roman d'Yder* l'identificazione tra cavaliere e orso non è esplicita, ma essa si può intravedere nella tecnica usata da Yder nel combattere con l'animale: egli si lascia annusare, stabilendo un rapporto con la belva in termini non umani, e anziché armarsi si batte in un corpo a corpo, utilizzando contro di lui la tecnica orsina dell'abbraccio letale; lo scontro tra i due è alla pari, tanto che cavaliere e orso si equivalgono nella somiglianza a due lottatori.

La lotta contro l'orso, del resto, era quella che più di tutte permetteva l'assimilazione del guerriero all'animale: secondo il pensiero medievale, infatti, l'orso era l'essere non umano più vicino all'uomo a causa della posizione eretta, e perché si pensava che consumasse i suoi amplessi alla maniera degli esseri umani (Salvat 1994: 56-9). Il combattimento di un eroe contro un orso è un *topos* degli eroi arcaici, e in queste occasioni la relazione che si instaura tra i due è di specularità, poiché si affrontano in un corpo a corpo che li mette sullo stesso piano (Andreolli 1988: 45).<sup>30</sup>

La specularità tra uomo e orso durante la lotta è protagonista della scena del trecentesco *Valentin et Orson* in cui i due fratelli gemelli, uno cavaliere e l'altro cresciuto dagli orsi, si incontrano nella foresta e combattono. A giudicare dall'aspetto e dal comportamento dei due, sembrerebbe trattarsi di una lotta tra un cavaliere da una parte e un orso dall'altra (*Valentin et Orson*: § 12, p. 92). Tuttavia, sappiamo che i due sono gemelli: il secondo significato di questo combattimento, dunque, è quello di una competizione tra due aspetti della stessa persona, il lato orsino e il lato cavalleresco (Poulain 2002: 80). Nella lotta di Valentin e Orson, uomo e orso non si negano l'un l'altro, ma si appartengono, al punto che alla fine, al posto della morte dell'animale, la lotta si conclude con una riappacificazione tra i due, e l'integrazione del fratello-orso all'interno della biografia eroica di Valentin.

Tuttavia, escluso questo caso più tardo, nella letteratura eroica del XII e XIII secolo il rapporto speculare tra uomo e orso non è esplorato: a partire dall'Alto

---

<sup>30</sup> L'orso era protagonista dell'iniziazione guerriera dei Germani in molte forme, che comprendevano sempre un certo grado di incorporamento dell'animale da parte del guerriero: oltre alla lotta, il guerriero poteva assumere la carne dell'orso attraverso un pasto rituale, o indossarne la pelle – rito di cui ho già parlato nel capitolo precedente –, o infine poteva essere evocato nel nome (Pastoureau 2008: 39-52).

Medioevo, infatti, l'orso viene progressivamente dequalificato e svalutato, sia come simbolo regale, sia, parzialmente, come animale della cultura nobiliare, diventando sempre più uno spettacolo da circo che un avversario da affrontare alla pari (Andreolli 1988: 48-9).<sup>31</sup> Questa degradazione fa sì che, anche nella letteratura, la lotta corpo a corpo tra l'eroe e l'orso perda di significatività per la costruzione dell'identità cavalleresca; inoltre, non è da escludere che l'originaria assimilazione del guerriero all'animale che occorre nel motivo della lotta contro l'orso venisse sentito, a questa altezza cronologica, come appartenente ad un modello eroico troppo selvaggio e animalizzante per poter rientrare nella costruzione identitaria cavalleresca. A questa concorrenza di cause si può imputare, credo, l'assenza di episodi di questo genere nell'epica e nel romanzo del XII e XIII secolo. Sembra, anzi, che i testi del ciclo della Crociata evitassero attivamente di riportare un episodio di lotta tra cavaliere e orso che ci è invece riportato abbondantemente nelle cronache: si tratta del combattimento tra Goffredo di Buglione e un orso incontrato durante una caccia; questa storia, infatti, benché riportata da Alberto di Aachen, Guiberto di Nogent, Guglielmo di Tiro e Guglielmo di Malmesbury – dal quale l'orso viene anche convenientemente sostituito con il più epico leone – (Hodgson 2013: 83-8), non ha una versione poetica nel ciclo della Crociata.

## **2.2 L'eroe a caccia**

Un'occasione di antagonismo tra uomo e animale che ho volutamente lasciato da parte nella sezione precedente è la battuta di caccia. La caccia è un luogo comune di molte tradizioni eroiche: essa è complementare alle scene di guerra, e serve a mettere in luce il coraggio, la forza e la velocità del protagonista anche al di fuori del contesto umano, e la sua capacità di padroneggiare le forze naturali, incarnate dagli animali selvatici. Nella tradizione eroica omerica questo ruolo è ricoperto in particolare dalla caccia con il cinghiale: sia Meleagro (Omero 1990: IX, vv. 529-49) sia Odisseo (Omero 1989: XIX, vv. 428-66) nella loro adolescenza si sottopongono ad una caccia al cinghiale che costituisce una prova iniziatica, attraverso la quale, cioè, essi dimostrano di avere le capacità sufficienti a farli accedere ad una dimensione eroica (Létoublou 1999: 46). Inoltre, nel caso di Odisseo questa caccia è così costitutiva dell'identità del personaggio da lasciare

---

31 Nonostante questa degradazione, l'animale continuò ad avere un ruolo importante nella cultura aristocratica, sia come preda di caccia (cfr. l'episodio trecentesco di Pierre de Béarn, *infra*), sia come simbolo araldico: ad esempio, ancora nel XIV secolo, lo stemma di Riccardo Beauchamp conte di Warwick era sostenuto da due orsi incatenati.

sul corpo dell'eroe un marchio fisico, la ferita alla gamba, dal forte valore deittico, tanto da essere il primo segno di riconoscimento di Odisseo da parte dell'anziana nutrice quando egli ritorna in incognito a Itaca. Anche in seguito, nella tradizione eroica bizantina, la caccia continua a svolgere un ruolo simile di rito di iniziazione guerriera: nel *Digenis*, il giovane protagonista vuole andare a caccia con il padre a soli dodici anni per mettersi alla prova (*Digenis Akritas*: IV, v. 73), riecheggiando così le infanzie di altri grandi eroi celebrati dalla storiografia greca, come Ciro e Alessandro.

Nell'immaginario eroico medievale al valore della caccia come “favola d'identità” dell'eroe (Pellizer 1981), si aggiunge la centralità dell'attività venatoria per l'aristocrazia feudale: essa è sia una “performance culturale”, per usare una definizione mediata dall'antropologia, cioè una pratica che racchiude e modella le più profonde convinzioni dell'aristocrazia su se stessa e il proprio posto nell'universo (Crane 2008: 66), sia un rituale di identità, che mette in scena il diritto dell'aristocrazia cavalleresca al suo posto di supremazia nella gerarchia della società feudale (ivi: 68; Guerreau 1999: 172; Queffelec 1980: 431).<sup>32</sup> Per questa ragione, nella letteratura eroica d'oïl le descrizioni di caccia sono particolarmente frequenti, ma possono avere un ampio ventaglio di significati: se in alcuni casi il testo presenta la caccia soltanto come attività ludica, spesso essa interviene anche a modellare il personaggio dell'eroe. In quanto rito di identità, esso serve non solo come iniziazione guerriera, ma anche come metafora erotica, come prova dell'appartenenza al gruppo sociale cavalleresco e di aderenza al suo complesso ideologico, come visualizzazione della continuità con la figura paterna, o come mezzo per la comunicazione con la morte e l'Altro Mondo. Tutti questi aspetti si distribuiscono nelle descrizioni di caccia eroica a seconda delle due categorie di animali che intervengono nella scena: da una parte la preda, con la quale il cacciatore nobile stabilisce un antagonismo quasi alla pari attraverso la pratica della caccia *à force*; dall'altra, gli animali aiutanti del cacciatore, il falco e il cane, con i quali il cavaliere instaura un rapporto di familiarità che, anche quando non sfocia nell'identificazione, contribuisce a caratterizzarlo.

### 2.2.1 La preda

Anche nell'epica d'oïl la caccia giovanile funziona come rito d'iniziazione: essa costituisce la prima prova dell'eroismo del guerriero e decreta, agli occhi del suo ambiente sociale, il suo ingresso nel gruppo come adulto. Questo avviene, ad

---

<sup>32</sup> Parlerò più approfonditamente del valore della caccia come rito d'identità della classe cavalleresca medievale nel capitolo IV, sezione 1.2.2.

esempio, nell'episodio di caccia di *Garin le Loheren*: in questa *chanson* del ciclo dei Lorenesi, i due figli di Hervis di Lorena sono allevati da Pipino, re di Francia, e alla sua corte apprendono le tecniche della caccia. In particolare Begon, il più giovane, anche se è solo un adolescente, dimostra la sua bravura riuscendo ad abbattere un cervo e un cinghiale; la prima conseguenza di questo *exploit* è il premio di Pipino, che gli dona come feudo il territorio strategico della Guascogna e lo nomina suo siniscalco:

Begues li enfes tint son arc devant li;  
.i. cerf abat et un sengler ocist.  
Li rois le voit, molt par li enbelist.  
Devant ses homes .i. riche don li fist;  
c'est de Gascongne le duchaume tenir.  
De tote France son senechal en fist,  
mais que Garins la tenist avoec li. (*Garin le Loheren*: vv. 1053-9)<sup>33</sup>

Inoltre, la caccia non è soltanto un generico segnale di valore guerriero per Begon, ma lo caratterizza in modo specifico, anche contrapponendolo al fratello Garin. Attraverso il suo primato nella caccia adolescenziale, il testo ci anticipa l'aspetto guerriero di cui è portatore il personaggio: la sua funzione primaria, infatti, sarà quella di combattente, contrapposta alla funzione di condottiero e capo-clan rivestita da Garin (Combarieu du Grès 1992b: 162-3); inoltre, il modello venatorio caratterizza anche lo stile di combattimento di Begon, il quale si arma per la battaglia con la stessa lancia che usa spesso per uccidere i cinghiali («entre ses poins tient .i. espié bruni/ dont il avoit maint grant sengler ocis», *Garin le Loheren*: vv. 7613-4). Considerato il ruolo della caccia nella carriera cavalleresca di Begon, è solo logico che la sua vita eroica si concluda esattamente come si era aperta, e che la morte del personaggio arrivi nel corso di una caccia *à force*, come discuterò tra poco (ivi: vv. 10187-600).

Nella caccia giovanile di Begon vengono nominate le due prede tipiche della caccia aristocratica: il cervo e il cinghiale. Questi animali erano entrambi favoriti nella pratica venatoria nobiliare perché costringevano i cacciatori ad un lungo inseguimento e, quando raggiunti, lottavano valorosamente contro il loro aggressore (Crane 2008: 64-5). I due animali, però, tendevano a dividersi nella caratterizzazione simbolica, poiché il cervo possiede nel Medioevo un valore

---

33 "Il giovane Begon teneva l'arco dritto davanti a lui: abbatté un cervo e uccise un cinghiale. Il re lo vede e gli piace molto. Davanti ai suoi uomini gli fece un grande dono, cioè il ducato di Guascogna. Lo fece suo siniscalco di Francia, ma a condizione che questo [titolo] lo condividesse con Garin."

crisialogico e regale, mentre il cinghiale diventa progressivamente l'incarnazione del peccato di orgoglio e assume caratteri sempre più diabolici (Cummins 1988: 68-83, 96-109). A sua volta, la caccia a ciascuno di questi due animali assume connotazioni diverse: la caccia al cinghiale, che pure ha diffusione e valore simbolico elevati nella letteratura eroica dell'antichità greca e nella cultura regale celtica, nel corso del Medioevo è condannata dalla Chiesa come retaggio barbarico e selvaggio (Pastoureau 2000b: 8).<sup>34</sup> Nella cultura aristocratica, pur non scomparendo nella pratica e preservando il ruolo di iniziazione eroica, la caccia al cinghiale perde il primato: al suo posto, nell'ideologia cavalleresca guadagna favore la caccia al cervo, che è vista come un'attività venatoria più aderente al paradigma cortese, forse perché, a differenza della caccia al cinghiale, non rischiava di precipitare il cacciatore in uno stato di furore animalizzante (ivi: 21). La letteratura rispecchia questa differenza tra i due tipi di caccia, e ciascuna è associata di preferenza ad alcune funzioni rispetto all'identità del cavaliere.

La caccia al cervo è rappresentata sia nell'epica che nel romanzo, ma è nel romanzo che essa possiede un significato simbolico marcato, e costituisce un momento cruciale della biografia del personaggio che vi è coinvolto. La connotazione più frequente di questi episodi è quella amorosa: la caccia al cervo bianco di *Erec et Enide*, ad esempio, si struttura come metafora erotica, dal momento che la cattura del cervo prevede come premio il bacio di una dama scelta come la più bella dal cavaliere cacciatore (*Erec et Enide*: vv. 45-8). La stessa connessione metaforica tra amore e caccia al cervo è presente nel *Tristan di Béroul*. Per quanto l'amore adultero di Tristan e Iseut sia legato fatalmente anche alla caccia al cinghiale, Béroul utilizza il cervo per rappresentare il momento in cui l'effetto del filtro d'amore svanisce: Tristan, impegnato a rincorrere un cervo trafitto da una freccia nella foresta del Morrois, si ferma improvvisamente (Béroul 2013: vv. 2154-61). La caccia al cervo, dunque, è coinvolta nella costruzione del profilo del cavaliere come amante cortese, piuttosto che come eroe guerriero, poiché essa segna quasi sempre il passaggio del personaggio da un'etica unicamente guerriera a quella amorosa. In questo senso, per esempio, la caccia alla cerva bianca marca il passaggio d'identità di Guigemar nel *lai* omonimo (Marie de France 1966: 5-32): il cavaliere protagonista, che fino a quel momento è stato interessato unicamente alla gloria data dalle imprese guerriere

---

34 Questa accusa si estenderà, alla fine del Medioevo, a tutta l'attività venatoria aristocratica, che viene considerata troppo barbarica proprio perché troppo fisica, violenta e animalizzante. In proposito, cfr. Martineau sulla raffigurazione del cacciatore nobile in un compianto del 1505 (Martineau 1980: 396-7).

(*Guigemar*: vv. 51-68), rincorre e uccide una cerva bianca; questo incontro costituisce una svolta nella sua storia e nel suo profilo cavalleresco, perché, come profetizzato dalla cerva magica, Guigemar viene colpito dall'amore per una dama, tale che gli onori feudali non ricoprono più nessun valore per lui (ivi: vv. 379-644).<sup>35</sup>

Per mezzo della caccia al cervo, inoltre, nei *lais* il cavaliere è condotto verso un'amante che è quasi sempre una fata: si tratta di un *topos* estremamente diffuso, che ritroviamo in *Graelent* (*Lais anonymes*: 83-125, vv. 199-216), *Tyolet* (*Lais anonymes*: 227-53, vv. 345-7) e *Melion* (*Lais anonymes*: 289-318, vv. 77-86), per nominare solo alcune delle occorrenze di questo motivo. Insieme all'amore, dunque, l'inseguimento del cervo porta di frequente ad un'esperienza oltremondana: questo è dovuto sia al simbolismo del cervo come tramite verso l'Altro Mondo nel folklore europeo, che fa sì che questo animale ricopra spesso il ruolo di guida nelle leggende medievali (Donà 2003: 344-77; 2007: 37-8), sia alla struttura e alla funzione della caccia *à force*, in cui l'inseguimento della preda braccata costituiva di fatto un viaggio verso l'ignoto, e la cui finalità profonda era la morte (Dubost 1991: 331-50). Sotto questo aspetto, la caccia al cervo serve a introdurre la dimensione oltremondana nel racconto, ma in questo caso l'animale non caratterizza l'identità del cavaliere cacciatore.

Anche la caccia al cinghiale ha spesso un risvolto oltremondano, ma essa è più connessa con la morte che con la dimensione ferica: in *Guingamor* (*Lais anonymes*: 127-55), ad esempio, la caccia al cinghiale bianco è la prova impossibile alla quale il cavaliere viene costretto dalla moglie del re, che intende in questo modo sbarazzarsi di lui, dal momento che già dieci cavalieri che vi si sono arrischiati non hanno fatto ritorno (*Guingamor*: vv. 153-62). A rendere mortale la caccia al cinghiale, dunque, non è tanto la pericolosità dell'animale, quanto il suo valore magico-simbolico come veicolo del destino e della morte; in questi episodi il cinghiale come preda segnala un evento fatale che incombe nella vita dell'eroe. Tale è, per esempio, la caccia al cinghiale nella quale Tristan si procura la ferita che lo porterà ad essere cacciato dalla corte di Cornovaglia (Bérroul 2013: vv. 718-20); inoltre, questa caccia è tanto più significativa come

---

35 La caccia, nella materia bretone, è spesso utilizzata come strumento di svolta narrativa, in particolar modo nell'introdurre il personaggio all'amore: così, ancora in Marie de France, Equitan, nel *lai* omonimo (Marie de France 1966: 33-43), incontra la moglie del siniscalco dopo una caccia; qui, però, la preda non sarà un cervo, ma Equitan stesso, colpito dalla freccia d'Amore (*Equitan*: vv. 55-60). Cfr., per la funzione della caccia in Marie de France, Larmat (1980: 379). Per il motivo della caccia al cervo come strumento narrativo e allegorico del racconto amoroso nelle fonti francesi e tedesche, cfr. anche Thiébaux (1974: 144-228).

evento fatale del personaggio, se pensiamo che il cinghiale è anche l'animale che caratterizza Tristan nel linguaggio araldico e in quello onirico.

La connessione con il destino e con la morte è molto più esplicita in *Boeve de Hamtone*: qui, infatti, la caccia al cinghiale in cui si impegna il giovane Boeve, oltre a essere la prima occasione in cui l'eroe può dimostrare di avere le qualità che lo segnalano come appartenente alla classe cavalleresca, è anche una riproduzione dell'uccisione del padre. Della morte del padre di Boeve durante la caccia mi occuperò tra poco ; per il momento, mi basti accennare ai legami tra quella e l'episodio che ha protagonista Boeve. Questi sente parlare alla corte del re che lo ospita di un cinghiale straordinario che uccide tutti i cavalieri che si mettono sulle sue tracce, e per questo si prepara a dargli la caccia: già qui il testo precisa che il ragazzo non vuole indossare l'usbergo, così come il padre nella caccia fatale (*Boeue de Hamtone*: vv. 425-9, 138-41). A questo punto i due racconti divergono, diventando speculari: mentre nella caccia intrapresa da Guion de Hamtone il cinghiale non c'è, dato che la spedizione era in realtà una trappola, nella caccia di Boeve, invece, l'eroe incontra immediatamente l'animale. Perciò, mentre nella prima Guion interpreta il ruolo della preda, prendendo così il posto del cinghiale alla ricerca del quale si è messo, nella seconda Boeve è il cacciatore:

Boefs vint a bois pur quere le sengler,  
mes il le trova mult tost, ne li estoit doter;  
le sengler lui vist si comença a gritter,  
e sa grant gule comença a baier,  
com c'il vosist tretut Boefs devorer.  
Boefs tost le vit si brocha son destrer  
e tint la launce tut red, dunt li fer fu enter;  
en la goule overte ferist le sengler  
e la boint lui fist de ci que a quer toucher,  
e Boefs tret le espeie, le chef li va couper  
e prent le tronsoun de sun espé, je il out fet debruser,  
la teste a sengler fet desuz ficher. (*Boeue de Hamtone*: vv. 437-49)<sup>36</sup>

Il parallelismo tra le due scene è confermato anche dalla conclusione della caccia: così come il traditore taglia la testa di Guion per portarla alla regina

---

36 "Boeve arrivò al bosco per cercare il cinghiale, ma lo trovò molto presto, non ne aveva paura; il cinghiale, quando lo vide, cominciò a grattare [il terreno], e spalancò la sua enorme bocca, come se volesse divorare Boeve. Boeve, appena lo vide, spronò il destriero, tenne in resta la lancia, che era tutta di ferro; colpì il cinghiale nella bocca aperta, facendo in modo di penetrare il cuore con la punta, e il cinghiale morì all'istante; Boeve sguainò la spada, per tagliargli la testa, poi prende il moncone della lancia che si era rotta, e vi conficcò sopra la testa del cinghiale."

adultera come prova dell'assassinio (ivi: vv. 189-94), così Boeve uccide il cinghiale e ne taglia la testa per portarla in dono al suo signore saraceno.

In questa scena, dunque, sembra che il testo usi volontariamente lo stesso motivo, quello della caccia al cinghiale, per rimettere in scena l'episodio della morte di Guion, segnalando così l'inevitabile legame d'identità che connette Boeve, esiliato dall'Inghilterra, con il padre, attraverso la morte. Allo stesso tempo, però, la caccia è anche il modo in cui il testo riscrive la scena dell'assassinio, quasi a darne una versione compensatoria, in cui la giustizia è ristabilita.<sup>37</sup> Boeve, perciò, uccidendo il cinghiale, compie una vendetta simbolica, e allo stesso tempo metaforicamente sconfigge la morte che fino a quel momento aleggiava sul suo destino regale.

L'interazione tra cacciatore e preda durante l'attività venatoria, dunque, può essere funzionale alla caratterizzazione del cavaliere e alla costruzione del suo personaggio; nei testi del XII e XIII secolo, però, essa non dà mai luogo ad un rapporto di identificazione tra i due. Tuttavia, questa doveva essere una possibilità in un particolare tipo di caccia, quella all'orso. In area germanica essa era una pratica abbastanza usuale per la classe nobiliare, a giudicare dai riferimenti a riguardo contenuti nel *Nibelungenlied* (*Nibelunghi*: §911, v. 127, §916, v. 129).<sup>38</sup> Anche in area francese la caccia all'orso doveva continuare ad essere praticata dalla nobiltà, e ancora nel XIV secolo essa faceva parte della prassi venatoria nobiliare, stando alla testimonianza di Froissart, che nelle sue *Chroniques* racconta di un viaggio a Béarn, compiuto nel 1388, durante il quale, ospite di Gaston Phoebus, apprende da uno scudiero la storia di Pierre de Béarn. Pierre sarebbe diventato sonnambulo in seguito all'uccisione di un orso durante la caccia, e la vista dell'orso ucciso avrebbe spaventato a tal punto la moglie da spingerla ad abbandonarlo (Zink 1980: 61). Come osserva Zink, questa reazione sembra suggerire che la moglie, nella sua paura, confonda il marito con l'orso; inoltre, il fatto che nei suoi episodi di sonnambulismo Pierre dimostri

---

37 Tra l'altro, a conferma del valore di morte che questo animale riveste per Boeve e suo padre, è il caso di accennare al fatto che la vita dell'eroe è permessa grazie ad un animale simile al cinghiale, il maiale, che muore al posto suo: dopo l'assassinio di Guion, infatti, la matrigna dell'eroe ha ordinato che il piccolo erede al trono sia ucciso, ma il servitore Sabot, impietosito dalla tenera età del bambino, uccide al suo posto un *porc* (*Boeve de Hamtone*: vv. 429-36).

38 Sigfried, inoltre, compie una spettacolare caccia all'orso poco prima di morire: in essa dimostra di poter competere con gli animali in velocità e forza, al punto da riuscire a raggiungere di corsa le bestie che fuggono e riuscire a domare senza armi l'orso (*Nibelunghi*: §§916-1001). Sul valore identitario dell'orso nell'immaginario guerriero germanico, cfr. soprattutto Pastoureau (2008: 44-8).

un'aggressività disumana conferma che, nel racconto, il sonnambulismo è inteso come una manifestazione della doppia identità orsina di Pierre, forse geneticamente presente in lui – l'orso è lo stemma della famiglia di Béarn –, ma che è scatenata dall'uccisione dell'animale durante la caccia (ivi: 63-7). Questa storia, però, è lontana dal mondo eroico della letteratura cavalleresca: anche nel testo di Froissart, del resto, la vicenda è principalmente umiliante per Pierre, e la supposta identificazione con l'orso in seguito alla caccia non costituisce un'iniziazione guerriera e virile, ma diventa una patologia, ed essa non è tema di una biografia eroica, ma oggetto delle chiacchiere di uno scudiero.

### 2.2.2 Falchi e levrieri

Se l'antagonismo che si instaurava tra cavaliere e preda durante la caccia non favoriva l'identificazione tra i due, diverso è il discorso per gli animali aiutanti del cacciatore aristocratico. In questo caso, infatti, si instaurava tra uomo e animale un rapporto di fiducia e familiarità, che implicava anche un legame affettivo; inoltre, il ruolo del falco e del levriero come estensioni dell'uomo durante l'inseguimento della preda, favoriva che in questi animali fossero trasfusi alcuni aspetti dell'identità cavalleresca del cacciatore.<sup>39</sup>

Per queste ragioni, il falco e il levriero intervengono costantemente nella costruzione del personaggio del cavaliere in letteratura: anche se solo nominati di sfuggita, essi, e la propensione alla pratica venatoria che segnalano, sono l'attributo comune dei cavalieri eroici, nell'epica e nel romanzo. Se la presenza del falco e del levriero è considerata così ovvia da non aver bisogno di essere descritta dettagliatamente nelle vicende dei personaggi immersi nella vita aristocratica, diverso è per i giovani eroi che si ritrovano allontanati dal loro ambiente d'origine e trapiantati in una famiglia di più bassa estrazione sociale. Qui, infatti, sono gli animali da caccia a costituire il primo segnale dell'identità cavalleresca, che si manifesta anche all'insaputa del giovane eroe.

Nelle *Enfances Vivien*, ad esempio, il piccolo Vivien è adottato da un mercante, che lo fa passare per suo figlio; tuttavia il ragazzo, già a sette anni, dimostra la propria diversità dal *milieu* mercantile, e la propria incapacità di adattarsi e apprendere il mestiere paterno. Il primo modo in cui si manifesta l'estrazione nobile del protagonista è proprio il suo atteggiamento verso gli animali cavallereschi. Il ragazzo, infatti, anziché pensare al guadagno, coglie ogni occasione per spendere il denaro affidatogli dal mercante per comprare beni

---

<sup>39</sup> Parlo più approfonditamente del rapporto complementare tra il cavaliere e il falco o il cane da caccia nella pratica venatoria aristocratica nel capitolo IV, sezione 1.2.2.

aristocratici assai costosi, e la prima cosa che Vivien chiede al suo finto padre è l'acquisto di un destriero, due cani da caccia e uno sparviero (*Enfances Vivien*: vv. 662-7). Nonostante i rimproveri del mercante, Vivien non si rassegna alla sua condizione sociale, e compra un destriero all'insaputa del padre; ancora peggio, il ragazzo non prova neanche a contrattare sul prezzo, e anzi paga volontariamente più del suo valore – nella mentalità geneticamente aristocratica di Vivien questo significa *bargaignié* (ivi: vv. 759-74). Subito dopo, Vivien compra cani e uccelli da caccia e, nonostante sia stato duramente sgridato dal padre, va a caccia da solo per i monti: la sua natura aristocratica è evidente dal fatto che, nonostante la giovane età e le pressioni ambientali, la caccia è un'attività che gli viene spontanea, e infatti dalla sua prima spedizione il ragazzo riporta abbondante cacciagione (ivi: vv. 884-90), tanto da incoraggiarlo a comprare altri cani e uno sparviero (ivi: vv. 1037-42).<sup>40</sup>

Un caso molto simile è raccontato in *Octavian*, dove l'altro figlio dell'imperatore, Florent, è comprato da piccolo da un mercante, che lo alleva come un figlio: egli cresce senza sapere di essere stato adottato, ma lui e il suo fratello adottivo non si somigliano, perché Florent «sembloit plus frans hons» (*Octavian*: v. 969). Incurante dell'estrazione sociale del figlio adottivo, il mercante e sua moglie decidono di far intraprendere a Florent la carriera di macellaio; tuttavia, il suo primo giorno di apprendistato, mentre porta due buoi al macello, egli incontra uno scudiero con un destriero e uno sparviero al pugno, e li acquista scambiandoli per i due buoi (ivi: vv. 1034-70).

Florens fu molt ioians et lies,  
seur son poing l'esperuier tenoit,  
la coue li aplanoioit.  
"Diex", dist Florens, "biax sire pere,  
qui du mont estes gouvernere,  
com bien hui matin me leuoi,  
quant cel escuier encontroi  
plus uaut ases de .c. besans.  
Molt en iert mes peres ioians,

---

40 In questo prezioso testo si mette in evidenza tutta la differenza di *Weltanschauung* tra classe cavalleresca e mercantile. Anche la concezione della caccia è molto differente tra le due classi: Vivien va a caccia per l'attività in sé, perché essa è l'espressione della sua natura; per il mercante, invece, la caccia ha senso solo in quanto rifornimento alimentare. Questo scontro tra due visioni del mondo emerge in modo quasi comico nella reazione del mercante quando il ragazzo riporta a casa una quantità immensa di selvaggina: egli si vede costretto a organizzare un banchetto, seppur controvoglia, per consumare tanta carne (*Enfances Vivien*: vv. 1097-113). Sul contrasto tra valore alimentare della caccia e valore ricreativo nella letteratura del XII secolo, cfr. anche Queffelec (1980: 423-4).

certes, grant ioie en doit euoir,  
encor(e) uaut il tot son auoir.” (*Octavian*: vv. 1073-83)<sup>41</sup>

I cambiavalute presenti scoppiano a ridere, perché ovviamente non sarà così: il padre («li uilein») redarguisce pesantemente Florent, e quasi lo prenderebbe a bastonate, se non lo amasse tanto; in più aggiunge:

“Estes uos rois ne dammoiseaus,  
por acheter si fais oiseaus?  
Ce doient porter cheualiers  
et damoiseaus et escuiers.” (ivi: vv. 1116-9)<sup>42</sup>

È proprio questo il punto: ovviamente Florent è di schiatta regale, e persino il mercante si rende conto che questi uccelli, così fuori posto nel contesto borghese, dimostrano che l'identità che Florent si sta costruendo inconsapevolmente è quella aristocratica e cavalleresca. Inoltre, lo sparviero ha un ruolo parallelo a quello della leonessa che accompagna il fratello gemello di Florent, Octavien: entrambi gli eroi sono connessi agli animali da un inconscio e intuitivo sentimento di affinità (Salter 2001: 95), che li distingue come nobili e come futuri cavalieri.<sup>43</sup>

Secondo Susan Crane, lo stretto rapporto tra cacciatore aristocratico e cani durante la caccia, stabilendo una relazione di intimità tra le due specie, è

---

41 “Florent fu molto felice e lieto, teneva lo sparviero sul pugno, gli accarezzava la coda. 'Dio', disse Florent, 'mio buon Signore che governi il mondo, sono stato fortunato questa mattina, dal momento che ho incontrato questo scudiero. [Questo sparviero] vale più di cento bisanti. Mio padre ne sarà molto felice, di certo, deve averne una gran felicità, perché questo vale assai più di qualunque suo avere.”

42 “‘Siete forse re o un nobile, per comprare uccelli siffatti? Questi li devono portare i cavalieri, i giovani nobili e gli scudieri.’”

43 I casi di questo genere sono molti nella letteratura d'oïl: accenno solo ad altri due esempi. Nel *Roman de Horn* il protagonista, in incognito con il nome di Gudmod, non riesce a nascondere la sua identità cavalleresca, che si rivela nel suo rapporto con i cani e i falchi, che è in grado di addestrare come nessun altro (Thomas 1955: vv. 2537-40). Ancora, nel *Guillaume d'Angleterre*, dove i personaggi sono scaraventati dagli eventi al di fuori del loro ambiente d'origine, gli animali da caccia costituiscono il segnale del loro ritorno alla vita cavalleresca che gli appartiene: i due figli di Guillaume, picchiati dai loro padri adottivi perché così lontani dall'etica mercantile, vengono finalmente valorizzati dal Re di Caithness, che li prende sotto la sua protezione, e per suggellare l'ingresso dei due nella loro nuova vita da cavalieri dona loro cani e uccelli da caccia (Chrétien 1988: vv. 1926-9). Inoltre anche Guillaume, allontanato dal suo trono a causa del destino avverso, viene riportato con la memoria alla sua vita regale dalla vista dei cani da caccia (ivi: vv. 2543-5).

necessaria al rituale di celebrazione aristocratica, perché realizza quella «informed mastery» sul mondo naturale, che costituisce il fine del rito venatorio feudale (Crane 2008: 76). In effetti, il cane da caccia è, anche nei testi, un animale particolarmente adatto a dimostrare la capacità del cavaliere di instaurare un rapporto di familiarità e allo stesso tempo di dominio sugli agenti non umani: l'esempio più lampante è quello del bracco Husdent di Tristan, che l'eroe addestra così bene da riuscire a non farlo abbaiare mai (Bérout 2013: vv. 1606-25), raggiungendo così il massimo grado di addomesticazione. Le cose sono diverse per il falco: questo animale, per quanto addestrato dal cacciatore, mantiene un certo grado di indipendenza, tale da farne non tanto un complemento, quanto un doppio autonomo del cavaliere. Questo aspetto si ritrova anche nei testi, dove il rapace costituisce un sostituto animale del cavaliere, per quanto dotato di significati assai variegati.

Il simbolismo più persistente dell'uccello da caccia nella costruzione cavalleresca è quello erotico. L'esempio più famoso di questo aspetto è nell'episodio della *costume de l'espervier* in *Erec et Enide*, dove il cavaliere che vince il torneo ottiene in premio uno sparviero, che è libero di donare alla dama che vorrà (*Erec et Enide*: vv. 557-80). Quello che sembra una metafora erotica femminile, simile al cervo della caccia al cervo bianco indetta da Artù, si rivela essere uno sdoppiamento erotico del cavaliere: quando Erec sfida il cavaliere Yder, infatti, intima alla dama di quest'ultimo di allontanarsi dallo sparviero, e di trastullarsi con un altro uccello (ivi: vv. 805-29); ancora, quando Erec, dopo aver vinto il torneo, ha donato lo sparviero a Enide, questa guarda l'animale amorevolmente, e «en son corage estoit mout lie/ de l'oiselet et de son seignor» (ivi: 1308-9). Qui, infatti, lo sparviero è l'estensione di Erec, e la sua offerta da parte dell'eroe mette in scena «la sottomissione dell'uomo, e della sua rapacità, alla donna», come previsto dal quadro dell'amor cortese (Fassò 1981: 54).<sup>44</sup>

Questa, però, è solo una possibilità della transattività tra rapace e cavaliere nella letteratura. Nell'apertura di *Anseys de Metz*, troviamo una strana scena: Anseys e Louis, entrambi dodicenni, litigano perché, durante un gioco, il primo mette il proprio uccello da caccia davanti a quello del cugino, e Louis lo interpreta come un insulto al proprio lignaggio; di tutta risposta, Anseys picchia il cugino,

---

44 Per altre occorrenze del legame tra sparviero e piacere erotico di Enide, cfr. *Erec et Enide* (vv. 1439-40 e 2080-2). La stessa funzione dell'uccello da caccia come doppio dell'amante cavalleresco emerge anche in altre tradizioni europee, come nel motivo della *caza de amor* delle ballate spagnole medievali (Cummins 1988: 229-33). Per una recente discussione del falco come simbolo dell'oggetto dell'amore cortese, vedi anche Crane (2013: 121-36).

fracassandogli addosso il suo stesso falco (*Anseÿs de Mes*: vv. 176-256). Per quanto questo episodio possa sembrare un bisticcio tra adolescenti, il suo significato è tale, nell'universo simbolico dell'epica, da diventare la causa scatenante del rinnovamento della faida sanguinosa tra clan di Lorena e clan di Bordeaux. In effetti, giocando con i propri falchi, i due ragazzini stanno mettendo in scena sé stessi, ed in particolare la loro dignità nobiliare e la loro appartenenza clanica (ivi: vv. 183-8). Per questo, da una parte ha ragione Louis a sentirsi offeso dal gesto del cugino, che in questo modo sovverte la gerarchia nobiliare mettendo sé stesso – sotto forma del proprio falco – davanti al cugino; a sua volta Anseÿs prosegue l'identificazione, dirigendo la propria rabbia contro Louis sul falco, il suo rappresentante animale.

Più complesso è il caso del romanzo *Escoufle*: a metà della storia, durante l'idillio d'amore tra il protagonista Guillaume e Aélis, un nibbio, il cui ruolo è tanto cruciale da dare il titolo al romanzo, ruba il cofanetto nel quale il protagonista conserva l'anello donatogli dall'amante; Guillaume lo rincorre, e nel farlo perde Aélis, senza riuscire a catturare il volatile (Renart 1974: vv. 4624-43). Più tardi, sempre alla ricerca di Aélis, Guillaume si mette a fare il falconiere; un giorno, alla fine di una caccia infruttuosa, all'improvviso il suo falco si agita e parte all'inseguimento per abbattere un nibbio, l'unica preda dell'intera caccia (ivi: 6746-843). Il falco dimostra di essere animato da un odio personale per il nibbio, come spiegato dal narratore: «or saciés qu'il ne l'amoit point,/ ains le het ml't amerement» (ivi: vv. 6826-7). Oltre al sentimento di odio, del resto, l'intera scena umanizza il conflitto tra il falco e il nibbio, al punto che al falco vengono attribuite delle esclamazioni verbali (ivi: v. 6824) e che la lotta tra i due è chiamata «bataille» (ivi: v. 6845). Questa umanizzazione è dovuta al fatto che il falco non fa che dare espressione ai sentimenti e al desiderio aggressivo di Guillaume: la conferma ci viene quando, una volta abbattuto il nibbio, il cavaliere apre il corpo dell'uccello morto, con le dita tira fuori il cuoricino e lo mangia (ivi: vv. 6856-63), dichiarando poi tutto il suo odio per la razza dei nibbi:

“Escoufle, honis soies tu  
et tuit li autre [qui] or sont!”  
Lors n'i a vallet qui mot sont,  
ançois escoutent qu'il veut dire.  
“Ceste dolor dont j'ai tant d'ire  
fait il, me vient par vo lignage:  
par ma folie et par l'outrage

d'un de vous perdi jou m'amie." (Renart 1974: vv. 6954-61)<sup>45</sup>

Questa scena è inquietante per tutti gli astanti: mangiare il cuore del nemico, infatti, è una vendetta tipica degli amanti gelosi nella letteratura di argomento amoroso, ed infatti Guillaume odia il nibbio perché è stato la causa della perdita della sua amata. Inoltre, l'umanizzazione del conflitto è accentuata dalla modalità della vendetta di Guillaume, cioè la ritorsione su un individuo per colpire il gruppo a cui appartiene, che non a caso egli chiama con il termine perfettamente feudale *lignage*. Allo stesso tempo, però, aggredendo la carcassa e mangiando la carne cruda dell'animale, Guillaume sembra continuare l'azione del falco, operando la sua vendetta con gli stessi modi di un rapace. In questo caso, perciò, il falco non costituisce l'incarnazione della nobiltà o della virilità di Guillaume, ma è il doppio che gli permette di combattere una lotta non umana, un conflitto simbolico: quello dell'eroe contro una specie animale, ma più in generale dell'eroe contro le proprie cattive scelte e, perciò, contro il proprio destino.

Secondo quanto ho analizzato in queste pagine, il personaggio del cavaliere è plasmato in innumerevoli modi dagli animali con cui entra in contatto durante la caccia. L'importanza del ruolo di questi animali, prede o cacciatori, nell'identità cavalleresca, è tale da essere oggetto anche di una rappresentazione caricaturale del personaggio eroico. Si tratta della *Folie Tristan* di Oxford: come ho già osservato, non è inusuale, in questo testo, l'utilizzo deformativo di *topoi* eroici per dipingere il ritratto di un personaggio, Tristan-folle, che è allo stesso tempo l'eroe e il suo contrario, il cavaliere e la sua maschera. Così, quando il re Marc chiede al folle se conosca la cinegetica e la falconeria («Sez tu de chens? Sez tu d'oisels?»), Tristan risponde prima con un elenco di animali, tra prede e aiutanti, che sembrerebbe ancora rientrare nella norma dell'uso aristocratico, per quanto egli non associ correttamente gli animali cacciatori con quelli preda, scatenando così il riso degli astanti:

- Oil, fet il, jo oi des bels,  
li fols li dit: "Reis, quant me plest  
chacer en bois u en forest,  
od mes levrers prendrai mes grues  
ki volent la sus par ces nues  
od mes limers les cingnes preng,

---

45 "Nibbio, che tu sia maledetto, tu e tutti gli altri [nibbi] che esistono! Nessun valletto proferisce parola, tutti ascoltano cosa sta dicendo. 'Questo dolore, che mi turba così tanto' dice, 'mi viene dal tuo lignaggio: per la mia stoltezza e per l'offesa di uno di voi ho perduto la mia amata.'"

owes blanches, bises, de reng." (*Folie Tristan d'Oxford*: vv. 490-96)<sup>46</sup>

Subito dopo, però, l'elenco diventa favoloso e grottesco: non solo gli animali coinvolti comprendono qualunque specie, senza distinzione tra nobili e umili, ma anche gli animali usati come aiutanti sono inadeguati a quelli preda; così, ad esempio, Tristan dichiara di prendere lupi e orsi con i suoi astori, cinghiali con grifoni, la volpe con lo sparviero, la lepre con lo smeriglio, e con un altro rapace il gatto e il castoro (ivi: vv. 504-14). Questa descrizione iperbolica e fantasiosa serve a fornire un ritratto comico di Tristan, sfruttando però la logica propria al *topos* del cavaliere cacciatore. Nell'esagerazione, infatti, possiamo leggere un riflesso dell'aspirazione cavalleresca a vivere, nella caccia, la supremazia sulla natura e l'intimità con essa, anche attraverso lo sfruttamento e l'assimilazione metaforica degli animali che vi partecipavano.

### **2.3 Il compagno animale**

Nell'incontro tra l'eroe e l'animale, l'elemento antagonistico tende a predominare: questo è dovuto al fatto che, di solito, l'animale è rappresentato come ostile al protagonista, il quale ha bisogno di domarlo o ucciderlo usando la forza fisica o gli strumenti culturali e ideologici di cui è fornito, per poterlo integrare nella propria costruzione identitaria. Tuttavia ci sono anche animali, come il falco o il cane da caccia, che non solo aiutano il cavaliere, ma che il personaggio riconosce subito come suoi alleati, o addirittura con i quali sente di condividere la natura, sia essa solo etica o simbolica. Nella letteratura eroica questi casi, quelli cioè in cui l'animale si associa all'eroe come suo compagno, sono limitati, ma particolarmente interessanti: in essi, infatti, l'animale, pur iniziando come aiutante, finisce per instaurare un rapporto di reciprocità con l'eroe, che influisce sull'identità di questo.

Nelle prossime pagine mi occuperò, dunque, di due tipi di *compagnonnage* interspecifico, apparentemente molto diversi tra loro: da una parte gli animali che, legati da gratitudine o affetto all'eroe, lo seguono come aiutanti; dall'altra, il peculiare caso del cavallo da guerra, con il quale il cavaliere instaura non solo un legame d'affetto, ma anche un rapporto di complementarità in combattimento, di collaborazione reciproca e di condivisione.

---

46 "Sì, e ne ho di belli," disse il folle: 'Re, quando voglio cacciare in bosco o foresta, con i miei levrieri catturo le gru che volano lassù, vicino alle nuvole, con i miei falchi limiers prendo i cigni, con i miei uccelli da caccia oche bianche o grigie.'"

### 2.3.1 Il cervo e il leone

L'eroe più famoso che ha un animale come compagno è sicuramente Yvain, il Cavaliere col Leone. Il leone compare in un momento fondamentale della vita dell'eroe: dopo essere rinvenuto dalla follia grazie alle cure della *Dame de Noroison*, Yvain inaugura la sua seconda vita da cavaliere, dopo il tradimento della promessa fatta alla moglie Laudine; in questo percorso di auto-miglioramento cavalleresco e di reintegrazione nella comunità umana, uno dei primi atti è segnato dall'incontro con una *merveille* che ha per protagonisti due animali. Mentre si aggira nella foresta, Yvain, attratto da delle grida di dolore, assiste alla lotta feroce di un leone e un serpente sputafuoco, in cui quest'ultimo sta avendo la meglio; il cavaliere non si lascia stordire da questa visione, e subito decide di prendere le difese del leone, in quanto portatore di qualità cavalleresche («beste gentil et franche», v. 3375), e uccide il serpente (*Chevalier au lion*: vv. 3341-87). A questo punto Yvain si aspetta che il leone, seguendo la sua natura, lo aggredisca, ma quello fa invece gesti di umiltà, e addirittura piange; Yvain si rallegra di questa *aventure*, e si rimette in cammino, con l'animale ad accompagnarlo:

Et li leons les lui costoie,  
que jammais ne s'en partira.  
Tous jors mais avec li sera,  
que servir et garder le veut. (*Chevalier au lion*: vv. 3412-5)<sup>47</sup>

Sin da subito e per i successivi quindici giorni, il leone caccia le bestie selvatiche nel bosco, ma, attenendosi rigorosamente agli ordini del suo padrone, aspetta il suo turno per mangiare la preda e, finita la cena, veglia sul cavaliere durante la notte (ivi: vv. 3416-82). Come ha notato già Stanesco, il leone che caccia le bestie selvatiche per nutrirsi replica il comportamento tenuto pochi versi prima da Yvain stesso (Stanesco 1988-9: 28): in preda alla follia che lo aveva reso più simile ad un animale che a un uomo, infatti, Yvain era sopravvissuto cacciando, seppur con l'aiuto di un arco rubato. Ma il leone è soprattutto il segnale del nuovo corso nella vita di Yvain: è dall'animale che il protagonista trae il suo nuovo nome (*Chevalier au lion*: vv. 4283-6), e grazie al leone egli affronta e sconfigge tutti i nemici successivi.

Chrétien non inventa completamente la storia di un cavaliere accompagnato da un leone riconoscente: racconti simili di leoni che seguono i guerrieri che li hanno salvati erano già presenti nel repertorio latino tardo-antico, come la

---

47 "E il leone si mette al suo fianco, e non lo lascerà mai. Sarà per sempre con lui, perché lo vuole servire e proteggere."

vicenda di Androcle in Aulo Gellio; una storia analoga è riportata nell'XI secolo da Pier Damiani nelle *Epistolae*, e nel XII secolo da Alexander Neckam nel *De naturis rerum* (Frappier 1969: 108-10). Inoltre, storie di leoni che accompagnano in battaglia il padrone erano presenti nel materiale leggendario mediorientale, ed erano entrate a far parte dell'immaginario cavalleresco europeo probabilmente già attraverso i contatti commerciali e militari con il Vicino Oriente, prima e durante le Crociate (Stanescu 1988-9: 21). Tuttavia Chrétien si separa da tutte queste fonti proprio per il peso dell'intervento del leone nella formazione del cavaliere: infatti, anche nelle storie più simili a quella di Yvain, l'animale riconoscente finiva per costituire al massimo l'aiutante del protagonista (Brodeur 1924: 522-4). Nel romanzo di Chrétien, invece, la belva ha un ruolo attivo nella caratterizzazione cavalleresca ed eroica del personaggio: pur essendo un animale, il leone è la fonte della de-bestializzazione di Yvain, e costituisce il modello etico e la fonte simbolica del suo percorso di auto-miglioramento cavalleresco. La scelta di aiutare il leone, infatti, inaugura un cambiamento profondo nell'etica guerriera di Yvain, che non combatte più per accrescere la propria fama, come faceva nella sua vita errante al fianco di Gauvain, ma per aiutare coloro che sono perseguitati ingiustamente: come il leone lotta contro gli avversari di Yvain per l'effetto del suo nobile istinto, che lo spinge a seguire fedeltà e giustizia, così Yvain sceglie i suoi avversari secondo gli stessi valori, dal combattimento con *Harpin de la Montagne* fino al duello contro Gauvain come campione della sorella de la *Noire Espine* diseredata.<sup>48</sup>

Una prova di questo fondamentale cambiamento di prospettiva nell'utilizzo del motivo dell'incontro tra guerriero e leone è visibile nell'evoluzione della leggenda di Gilles de Chin. Nella sua storia leggendaria, infatti, questo cavaliere della Prima Crociata è sia l'autore dell'uccisione di un drago nel villaggio di Wasmes, sia il protagonista della lotta contro un leone in Palestina, al termine della quale il cavaliere avrebbe ucciso la belva per poi tagliarne una zampa e mettercela sullo scudo (Le Rider 1998: 17): in questa storia, dunque, il leone contribuisce all'identità del cavaliere come prova della sua abilità di guerriero. Nel corso del XII e XIII secolo, tuttavia, la sua storia si evolve, per adeguarsi sempre più al modello ormai segnato da Chrétien, e così nell'*Histoire de Gille de Chyn*, della prima metà del XIII secolo, Gilles è provvisto di due leoni: quello ucciso e la cui zampa è usata come trofeo, e un nuovo leone, che si inserisce nella storia

---

<sup>48</sup> Del leone di Yvain come "macchina d'identità cavalleresca" parlerò più approfonditamente nel capitolo IV, sezione 2.2.4. Sulla funzione del leone di Yvain come destabilizzatore ma allo stesso tempo conferma della visione antropocentrica del romanzo, cfr. anche Steel (2011b), del quale però non condivido le conclusioni.

della lotta di Gilles contro il drago come vittima riconoscente e come compagno e aiutante del cavaliere, perciò in modo del tutto analogo al *Chevalier au lion* (Lachet 1997: 83).

Inoltre, la forza simbolica del leone nella storia di Yvain sta anche nella sua funzione mitica: essendo non un mero aiutante ma un vero e proprio doppio del protagonista, il leone costituisce l'esternalizzazione dell'identità animale di Yvain. In questo senso mi sembrano significative le conclusioni di Alvaro Barbieri, secondo il quale

la somma "cavaliere + leone" altro non è che la razionalizzazione analitica di un originario "cavaliere leonino", troppo 'primitivo' per essere trasferito di peso entro un contesto di verosimiglianza romanzesca. Il *chevalier au lion* di Chrétien de Troyes traduce su un piano profano e desacralizzato di evemerismo cortese il *chevalier-lion* del racconto mitico. (Barbieri 2013: 145)

La presenza del leone come doppio del cavaliere, infatti, richiama la struttura dei miti di fondazione arcaici, nei quali i protagonisti erano eroi zoomorfi, che fungevano da antenati animali delle stirpi umane (Meletinskij 1993: 45). Il leone, perciò, contribuisce a marcare Yvain come eroe mitico, e lo fa non tanto caratterizzando il cavaliere di una violenza ferina (Le Rider 1998: 45), quanto piuttosto permettendogli di superare l'opposizione tra umano e animale, e di trovare una sintesi alla dialettica tra natura e cultura. In questo modo, infatti, si spiega il cambiamento del ruolo del leone all'interno del percorso di Yvain: pur iniziando come suo doppio, la sua funzione di aiutante diminuisce progressivamente a ciascuna nuova avventura; ancora fino alla fine i due sono legati da un rapporto di appartenenza reciproca affettiva e spirituale («il est a moi, et je a lui,/ si somes compaignon andui», *Chevalier au lion*: vv. 6457-8), ma Yvain non avrà più bisogno del nome leonino, e recupererà la propria individualità cavalleresca (Dubuis 1995: 24-5). Dunque è vero che, come intuisce Zimmer, il leone compagno è per Yvain il segno dell'accettazione dell'animale interiore (Zimmer 1983: 139-49, Mancini 2014: 204-5); questa accettazione, però, non è il fine del processo di formazione di Yvain, ma costituisce piuttosto il trampolino verso l'acquisizione di un'identità completa, verso l'integrazione di umano e animale nel ruolo cavalleresco.

In questa complessità risiede, credo, il successo del modello della storia del Cavaliere col Leone; per questo l'uso del leone come incarnazione animale delle qualità eroiche e cavalleresche del personaggio viene replicato in altri testi del periodo, anche senza il motivo del salvataggio dell'animale con il quale Chrétien l'aveva introdotto. In *Octavian*, per esempio, il personaggio omonimo ha come

compagno non un leone che ha salvato, ma la leonessa dalla quale è stato difeso da neonato: l'inversione del rapporto di gratitudine non sembra modificare il ruolo dell'animale nella costruzione identitaria di Octavien, che infatti viene indicato e riconosciuto come *enfes au lion*, e che ha nel leone un aiutante alla pari, capace di combattere al suo fianco e condividere le sue decisioni (*Octavian*: vv. 4797-5029).

L'idea di un compagno animale del cavaliere è presente nell'immaginario eroico francese anche al di fuori del Cavaliere col Leone, e con funzioni diverse da quello. L'altro esempio di cui parlerò, infatti, è assai meno conosciuto, ma altrettanto interessante per l'uso dell'animale rispetto all'identità cavalleresca: si tratta del cervo che accompagna Doon de Maience. Questo caso risulta diametralmente opposto a quello di Yvain, sia per il simbolismo e le qualità dell'animale coinvolto, sia per il momento della biografia eroica nel quale esso compare, sia per il suo ruolo come compagno del cavaliere; tuttavia, per quanto in modo diverso dal leone di Yvain, anche il cervo ha un ruolo decisivo nella formazione cavalleresca del protagonista. Doon, dopo essere stato istruito dal padre sui rudimenti della cavalleria e sulla sua missione di vendetta, viene lasciato a proseguire la sua strada nella foresta da solo, o quasi:

compengnie n'i ot, fors de Dieu seulement  
et .I. cherf, c'ot nourri, gros et membru et grant,  
chil le va par le bois les grans galos sievant.  
Ahy Dez! Quel ennui et quel douleur pesant!  
Quer, ains que l'enfant voie le soleil esconsant,  
souffera pour le cherf ennui et paine grant. (*Doon de Maience*: vv. 2639-44)<sup>49</sup>

Non sappiamo nulla del cervo prima di questa menzione, tuttavia da queste righe si capisce che uomo e animale sono legati da un rapporto di affetto più che da *compagnonnage*: il cervo, infatti, si limita a seguire il cavaliere, senza prestargli aiuto. Così, Doon affronta da solo il *vilain* traghettatore, e quando l'eroe sale sulla barca per attraversare il fiume, il cervo lo segue a distanza, nuotando («et le cherf va après, si se prent à noer», ivi: v. 2763).

Mentre si avvicina all'altra sponda, Doon avvista una città, dalla quale proviene un chiasso tale da fargli credere che si tratti dell'inferno, e perciò, appena attraccato, sale sul cavallo e corre via il più veloce possibile; nel frattempo, però l'animale ha perso di vista il padrone e, una volta a riva, si mette a cercare Doon,

---

49 “Non ha altra compagnia al di fuori di Dio soltanto, e di un cervo, che ha nutrito, grande e robusto, che per il bosco lo segue al gran galoppo. Ah, Dio! Qual tristezza e che profondo dolore! Perché, prima di vedere il tramonto, il giovane soffrirà per il cervo tristezza e grande pena.”

fino a che i borghesi non avvistano l'animale e si mettono a dargli la caccia con i cani. Il cavaliere, attirato dalle urla, guarda nella direzione della città e vede il cervo in pericolo: è solo a questo punto che Doon sembra ricordarsi del cervo, mentre quest'ultimo, da semplice animale da compagnia, acquisisce una funzione formativa per il protagonista. Doon, che fino a un momento prima era così pauroso da non volersi neanche avvicinare alla città, alla vista del maltrattamento nei confronti del cervo, «d'ire et de mautalent a levé le sourchis/ et roille les iex com se fust antecris» (ivi: vv. 2850-1), e combatte furiosamente contro i borghesi, facendoli letteralmente a pezzi (ivi: vv. 2859-76). Nel frattempo il cervo è stato ucciso e sbranato dai cani da caccia, e Doon soffre di non aver potuto salvarlo; tuttavia, la missione del cervo è stata compiuta. Esso, infatti, ha stimolato le qualità cavalleresche di Doon, cioè la forza e l'efficacia in combattimento, il coraggio e la vocazione per la protezione degli inermi, oltre al sentimento anti-borghese proprio del ceto aristocratico al quale Doon appartiene; i soli quattro uomini che sopravvivono alla carneficina torneranno in città a raccontare la prima impresa di Doon da cavaliere (ivi: 2880-3).

Del resto, non è la prima volta che un animale interviene nella vita di Doon per introdurlo alla pratica della violenza. Nella scena dell'infanzia che ho analizzato nelle pagine precedenti, infatti, un leone salva Doon da una tigre combattendo contro di essa fino alla morte, ma senza riuscire a ucciderla; nell'ultimo spasmo di vita, tuttavia, il leone ha avvinto con la sua coda la belva minacciosa, così che il piccolo Doon si sente abbastanza sicuro da poter sfoderare il suo coltello e uccidere da solo la tigre (ivi: vv. 1634-46). Già in questo episodio, dunque, un animale è il responsabile di una vera iniziazione alla violenza per Doon; inoltre, in entrambi i casi l'acquisizione del coraggio e della capacità aggressiva sufficiente a uccidere – una belva prima, esseri umani poi – è direttamente conseguente alla morte dell'animale compagno.

A illustrare meglio questo meccanismo, apparentemente contraddittorio, credo sia utile comparare il caso del cervo di Doon con un testo più tardo, *Tristan de Nanteuil*: qui, infatti, la cerva mutante che alleva l'eroe fino all'adolescenza costituisce per il ragazzo il primo modello di violenza perpetrata a fini di difesa, di attacco e di caccia. Tuttavia, mentre la cerva procaccia selvaggina per nutrire il ragazzo e semina il terrore uccidendo gli abitanti dei villaggi al confine della foresta (*Tristan de Nanteuil*: vv. 1554-66, 2359-69, 2374-8, *passim*), il giovane Tristan si limita ad accompagnarla, senza che l'esempio della cerva lo spinga ad assumere atteggiamenti aggressivi; anzi, fino a che la cerva è in vita, Tristan rimane un codardo (ivi: vv. 6195-7, 6607).

Le cose cambiano quando, durante una temporanea assenza di Tristan, centomila Saraceni guidati dal re di Babilonia irrompono nella tana della cerva e la ammazzano (ivi: vv. 6232-60). Scoperta l'uccisione, Tristan se ne dispera, tanto che per la prima volta nasce in lui un desiderio di violenza, per vendicarsi di coloro che hanno ucciso la sua madre adottiva; per questa ragione il giovane decide di diventare cavaliere («a loy de chevalier, se dit, s'adoubera», ivi: v. 6329). La funzione formativa dell'animale per Tristan rimarrà impressa nel suo corpo simbolico di cavaliere, dal momento che, una volta addobbato, egli si doterà di un blasone raffigurante la cerva (ivi: v. 7419). La comparazione con *Tristan*, dunque, fa luce sulla funzione del cervo nella formazione di Doon: l'animale costituisce il tramite per l'acquisizione delle qualità eroiche; perché esso abbia efficacia sulla formazione eroica, tuttavia, non basta la presenza dell'animale, è necessaria anche la sua assenza.

C'è, dunque, una sostanziale differenza tra il caso di Yvain e quello di Doon: nell'uno il leone interviene a segnare il futuro del protagonista, e a fornire un tramite per la costruzione della sua nuova qualità cavalleresca; nel secondo, invece, l'animale è legato all'infanzia di Doon, alla sua ingenuità, alla sua vita selvatica e al di fuori della comunità umana. Per questo, mentre per Yvain il nuovo corso della sua vita eroica sarà permesso dall'accettazione del proprio doppio leonino, Doon (come anche Tristan) diventano cavalieri solo perdendo l'animale, rinunciando al legame di affetto interspecifico oltre che al proprio passato selvatico. Questa differenza è sicuramente indicativa della capacità di Chrétien di giocare con il simbolismo animale ma allo stesso tempo sintetizzarlo e accoglierlo all'interno della costruzione cavalleresca. Ma oltre a ciò, credo sia significativo notare i punti di contatto tra queste diverse attitudini nei confronti del compagno animale dell'eroe: anche quando esso rappresenta simbolicamente lo stato di pre-civilizzazione e di pre-cavalleria, l'animale costituisce lo strumento vivo attraverso il quale il personaggio viene iniziato alle qualità cavalleresche e alla pratica della violenza, trasformandosi così da ragazzo a eroe.

### 2.2.1 Il caso del destriero

Un tipo di animale compagno molto diverso e ancora più problematico è fornito dal cavallo da guerra. Il destriero è l'animale che più di tutti definisce un cavaliere: per questo, esso è prima di tutto un simbolo di *status*, dato il costo degli esemplari pregiati usati per la battaglia; inoltre, è un simbolo di appartenenza all'ideologia e all'etica cavalleresca, dato che è impossibile essere cavaliere senza

cavallo.<sup>50</sup> La *partnership* uomo-cavallo, infatti, è alla base della cavalleria, e l'animale non si limita ad essere uno strumento tecnico utilizzato in battaglia: come osserva la Crane, nella pratica bellica il cavallo è inestricabilmente tecnico, organico e simbolico insieme (Crane 2013: 140). Il destriero è dunque sia un meccanismo coordinato sia un vero e proprio compagno animale. A differenza dei casi di animali compagni visti finora, però, il cavallo non scatena il processo di auto-miglioramento dell'eroe; inoltre, esso non dimostra una volontà diversa da quella del cavaliere, e anche quando agisce autonomamente non si eleva al di sopra della sua dipendenza dal padrone umano. Ciononostante, lo statuto peculiare del destriero ne fa un fedele aiutante dell'eroe; cavaliere e animale, anzi, possono essere legati da un rapporto d'affetto e di reciprocità così stretto da assomigliare – a volte in modo inquietante – a una relazione umana.

A rendere speciale il destriero eroico rispetto agli altri animali, prima di tutto, è la sua individualità: esso è spesso dotato di un nome proprio ed è caratterizzato da qualità che lo rendono straordinario, quando non lo segnalano come magico. Il più straordinario e giustamente famoso di questi destrieri è Baiart, il cavallo magico di Renaut de Montauban: esso, oltre ad avere una nascita magica, essendo stato generato da un serpente e un drago (*Maugis d'Aigremont*: v. 690), non ha bisogno dello stesso cibo degli altri esemplari della sua specie, e prospera mangiando foglie e radici, come scopriamo nell'episodio dell'esilio nelle Ardenne (*Quatre fils Aymon*: vv. 3218-9); è in grado di allungarsi per far sedere sulla sua groppa tutti e quattro i fratelli (ivi: v. 3233) e riesce a nutrirli del suo sangue per quindici giorni durante il drammatico assedio di Montauban (ivi: vv. 13695-723).<sup>51</sup>

Tuttavia non è necessario che un cavallo sia Baiart per essere considerato speciale dal proprio cavaliere: i destrieri eroici, infatti, sono sempre dotati di qualche qualità straordinaria – come la velocità, la ferocia, l'intuito, la robustezza – che ne fanno esemplari unici. Questa individualità del destriero è una prima ragione del legame tra l'animale e il cavaliere: Ogier, ad esempio, pur cambiando diversi cavalli durante la sua vita, rimane legato a Broiefort perché è veloce e aggressivo, ma soprattutto perché è l'unico abbastanza robusto da reggere il peso del suo corpulento proprietario, tanto che Ogier non riuscirà a cavalcare altri che lui (*Chevalerie Ogier*: vv. 10076-10137). Da questa natura straordinaria deriva il desiderio del cavaliere nei confronti del destriero: questo sentimento è talmente

---

50 Cfr. *infra*, capitolo IV, sezione 1.2.2.

51 Sul ruolo mitico del cavallo Baiart, cfr. Dubost (1992: 199) e, con qualche cautela, Donteville (1986: 177-97).

pervasivo che a volte è la ragione principale che muove l'eroe a combattere, e stimola vere e proprie dichiarazioni d'amore. Gerbert, ad esempio, spera di recuperare Flori, uno straordinario cavallo saraceno, che desidera più di qualunque altra cosa:

Si je tenoie .i. pié en Paradis  
et l'autres fust sor le cheval Flori,  
je osterioe celui de Paradis  
si monteroie sor le cheval de pris  
por guerroier mes mortez anemis. (*Gerbert de Metz*: vv. 4319-23)<sup>52</sup>

Ma mentre qui l'affetto nei confronti del destriero è condizionato alla sua funzione di strumento da guerra, altre volte il sentimento è dovuto alla gratitudine del cavaliere per la fedeltà dell'animale, e all'aver vissuto insieme numerosi momenti bui. Il caso più lampante di questo rapporto è ancora il duo Ogier-Broiefort: l'eroe, isolato da una guerra senza quartiere contro Carlo, si ritrova costantemente privo di alleati, fino a quando si ritrova a reggere un assedio da solo; in questo frangente l'unico amico del cavaliere è il suo destriero, come dichiara Ogier in un accorato appello all'animale (*Chevalerie Ogier*: vv. 6242-9). L'affetto del cavaliere nei confronti del cavallo, infine, pur nascendo dalla stima per le sue qualità, può superarla: così Guillaume si rattrista per la morte del destriero Balçan, non tanto per aver perso le doti straordinarie del cavallo, come fa invece Gerbert (*Gerbert de Metz*: vv. 7451-8), ma perché l'ha molto amato («forment m'en poise, quar mout l'avoie amé», *Aliscans*: v. 1886).<sup>53</sup>

Il cavallo, infatti, non è tanto lo strumento del cavaliere, quanto il suo primo compagno ed alleato, e per questo egli gli rivolge delle preghiere e degli appelli, come se fosse un essere umano (*Aspremont*: vv. 1947-57, 2032-37; *Aliscans*: vv. 568-88, 1135-45). A sua volta, il cavallo si comporta da essere umano. Prima di tutto, l'animale sembra capire la lingua francese, e a volte emette dei versi e compie dei gesti di risposta: nell'episodio che ho citato dalla *Chevalerie Ogier*, per esempio, il cavallo «fronque et henist, si a haucé le chief,/ se se demaine com entendist Ogier» (*Chevalerie Ogier*: vv. 6251-2), e in *Aliscans* Baucent, reagendo

---

52 "Se avessi un piede in Paradiso e l'altro fosse sul cavallo Flori, toglierei il piede dal Paradiso e monterei sul cavallo pregiato, per far guerra ai miei nemici mortali."

53 Tuttavia le manifestazioni d'affetto tra cavaliere e destriero non sono sempre commisurate alla relazione progressa tra i due. Lo stesso Guillaume poco prima aveva perduto il suo cavallo Liard, senza reagire in modo particolare (*Aliscans*: v. 1805); Balçan, invece, è il destriero di Gui, che questi a sua volta ha ricevuto da Guiborc, e Guillaume non sembra avere in realtà un rapporto tale con il cavallo da giustificare la sua affermazione.

in modo simile, «ausi l'entent com s'il fust hom senez» (*Aliscans*: v. 590); un altro caso notevole è quello di Renaut de Montauban e del suo Baiart, che si capiscono reciprocamente «com mere son enfant» (*Quatre fils Aymon*: v. 4931).<sup>54</sup> Inoltre, il cavallo dimostra di contraccambiare l'affetto e la stima del suo padrone: dopo essere stato separato dal cavaliere a cui appartiene, quando lo rivede lo riconosce subito, e dimostra la sua gioia saltando e nitrendo (*Boeve de Hamtone*: vv. 1451-9).

Tuttavia questo affetto non è mai separato dal riconoscimento della superiorità gerarchica del padrone. Così, ad esempio, quando Broiefort rivede Ogier, manifesta la sua gioia rinnovando la propria sottomissione e inchinandosi al cavaliere:

Au bon ceval s'est d'Ogier remembré,  
fronque et henist, si a du pié havé,  
devant li est cochiée et aclinés. (*Chevalerie Ogier*: vv. 10273-5)<sup>55</sup>

Infatti, l'affetto del cavallo è prima di tutto una manifestazione della sua fedeltà. I cavalli eroici sono spesso inconsolabili per la perdita del proprio cavaliere, tanto da non permettere di farsi cavalcare da nessun altro: mi basti accennare al destriero di Graelent, nel *lai* omonimo (*Lais anonymes*: 83-125), il quale vaga nella foresta notte e giorno alla ricerca del padrone, e dimostra il proprio dolore grattando gli zoccoli sul terreno e nitrendo, tanto che i suoi versi si fanno sentire a lungo nella contrada (*Graelent*: vv. 708-26). In *Boeve de Hamtone*, inoltre, la fedeltà del cavallo si confonde con la fedeltà coniugale. Quando il ruolo di Boeve sarà preso da un altro uomo, sua moglie Josiane viene sposata contro la sua volontà dall'usurpatore, ma non gli si concede, rimanendo fedele al primo marito (*Boeve de Hamtone*: vv. 1000-7); ugualmente, anche il cavallo di Boeve, Arundele, non si fa toccare da nessuno che non sia il suo padrone, come dimostra la scena bizzarra in cui il nuovo marito di Josiane, subito dopo il fallimento nel forzare

---

54 Inoltre, Baiart dimostra di capire il linguaggio umano anche quando a parlare sono i nemici di Renaut: mentre l'eroe dorme, infatti, Baiart intende un dialogo che gli fa capire che Richart, uno dei fratelli, è in pericolo («si entendoit parole com se ce fust [.i.] hom», *Quatre fils Aymon*: v. 10533), e per questo sveglia Renaut (ivi: vv. 10531-40).

55 “Il buon cavallo si è ricordato di Ogier, sbuffa e nitrisce, e con la zampa ha pestato il suolo, davanti a lui si è abbassato e inchinato”.

sessualmente Josiane, prova a cavalcare forzatamente Arundele (ivi: vv. 1011-31).<sup>56</sup>

Nella letteratura eroica, infine, il destriero in battaglia dimostra intelligenza e autonomia, e interviene come un secondo guerriero combattendo al fianco dell'eroe. Esso non si limita a trasportare il proprio padrone, ma lo difende, venendogli in soccorso quando è minacciato, come Marchegai in *Aiol*, che uccide i malintenzionati che si avvicinano al cavaliere (*Aiol*: vv. 1037-50). Inoltre, il destriero eroico ha un'aggressività simile a quella guerriera, e imita il proprio padrone in battaglia, uccidendo soldati e cavalli (*Quatre fils Aymon*: vv. 3971-80; *Chevalerie Ogier*: vv. 5484-92) (Dubost 1992: 187-95). La descrizione di un modo attivo di combattere da parte del cavallo è coerente con la complessiva antropomorfizzazione dell'animale nella letteratura cavalleresca. In questo caso, perciò, più che un'influenza attiva sul comportamento del cavaliere, l'animale entra a far parte dell'identità cavalleresca come compagno di battaglia. Inoltre, per quanto autonoma sia la sua azione in combattimento, il cavallo è completamente dipendente dal cavaliere, e ha il ruolo di complemento del suo profilo guerriero: il cavaliere e il suo destriero, infatti, formano un tutto unico, che costituisce il complesso cavalleresco. Così, ad esempio, alla morte di Ypomedon, il cavaliere viene celebrato come coppia uomo-animale:

pour la luiserne du soleill  
ne trovast on si gent pareill  
coume de lui et du cheval,  
ne qui tant fussent parigal. (*Roman de Thèbes*: vv. 8589-92)<sup>57</sup>

Il cavallo e il guerriero, in questo ritratto funebre, sono alla pari. Questa stessa concezione del cavallo come complemento e allo stesso tempo doppio guerriero del cavaliere viene rappresentata nel *lai* anonimo *Doon* (*Lais anonymes*: 319-33): qui il protagonista, un cavaliere bretone, possiede un cavallo particolarmente veloce e pregiato, che non a caso si chiama Baiart (*Doon*: vv. 71-4). Il destriero arricchisce l'identità del cavaliere, ed è inscindibile da Doon, al punto che, quando questi cercherà di ottenere la mano di una fanciulla magica, non basterà che egli si sottoponga alla prova obbligatoria per tutti i cavalieri che l'hanno preceduto, cioè quella del letto pericoloso, ma dovrà sottoporsi ad una prova anche il

---

56 Anche nella morte la donna e il cavallo seguono la stessa sorte: quando Josiane sta esalando l'ultimo respiro, nelle stalle Arundele viene trovato morto (*Boeve de Hamtone*: vv. 3809-23).

57 "Sotto la luce del sole, non avresti trovato nessuno di simile a lui e al suo cavallo, né qualcuno uguale a loro."

destriero Baiart. Come viene spiegato a Doon, infatti, a essere messi alla prova sono il corpo del personaggio e la sua estensione animale («plus vos estovra traveillier/ vostre cors et vostre destrier», ivi: vv. 135-6). Del resto, essendo un destriero degno del proprio cavaliere, anche Baiart riesce senza fatica a superare la prova, che consiste nel volare più veloce di un cigno per un giorno intero, assicurando al suo padrone la vittoria (ivi: vv. 145-8).

In tutti questi esempi, dunque, il cavallo è il compagno in battaglia del cavaliere; esso costituisce un doppio del protagonista, del quale condivide il pensiero, replica il comportamento aggressivo, e al quale lo lega un affetto straordinario. Tuttavia non c'è reciprocità tra i due nella costruzione identitaria: il destriero ha una funzione sottoposta al cavaliere, così che anche l'affetto che lega uomo e animale non crea un rapporto di parità, ma sempre una dipendenza. Per questo, il fatto che i testi dotino di nome e volontà individuale il destriero non contribuisce a sfumare i confini tra umano e animale nella costruzione cavalleresca, ma, al contrario, rafforza la visione antropocentrica dell'aristocrazia guerriera nei confronti degli animali non umani.

### 3. In morte dell'eroe

Il legame tra l'animale e il cavaliere, che si manifesta in tutti i momenti cruciali della biografia eroica, si conferma anche nella scena della sua morte. In questa occasione l'animale ha due funzioni fondamentali: una simbolica, di identificazione con l'eroe, l'altra materiale, in cui esso riveste il ruolo di traghettatore dell'eroe nel viaggio verso l'Aldilà. Queste due funzioni sono divise nettamente, sia per il momento in cui compaiono, sia per la loro influenza sul guerriero, sul suo comportamento e sull'immagine che di lui viene plasmata nella memoria della comunità.

La prima funzione, infatti, si riscontra nella scena stessa della morte: qui l'animale opera soprattutto *in absentia*, perché viene evocato dal contesto – spesso una battuta di caccia –, dal linguaggio metaforico del testo, dall'azione del guerriero in relazione ai suoi assassini. Riunisco sotto questa categoria tutte le scene in cui il cavaliere eroico muore nel corso di una caccia, trasformandosi così – o per dolo o per fatalità – da cacciatore a cacciato: questa occorrenza fa sì che il testo stabilisca un parallelismo tra animale e guerriero, che può spingersi, nei casi in cui l'eroe replichi i gesti della belva braccata, all'identificazione. La seconda funzione dell'animale, quella di traghettatore, si realizza dopo la morte dell'eroe, in relazione al suo cadavere: in questi casi l'animale è soprattutto fisico, ma il suo ruolo – che sia esso avvolgere il corpo del cavaliere prima della sepoltura o

trasportarlo dove potrà essere sepolto – riunisce realtà materiale e realtà spirituale. In questo caso, dunque, per quanto l'animale non operi più come agente indipendente ma come strumento degli uomini o di Dio, esso recupera l'antica funzione di psicopompo, permettendo l'ultimo viaggio dell'eroe nell'Altro Mondo.

### **3.1 Morire a caccia**

A causa della contiguità funzionale tra guerra e caccia nell'immaginario cavalleresco medievale, non è inusuale che la retorica e il lessico venatori siano usati per descrivere scene di battaglia.<sup>58</sup> È questo il senso di tante similitudini, epiche e romanzesche, nelle quali il nemico è equiparato a tipiche prede cavalleresche, come cervi e capretti, mentre il guerriero è associato ai rapaci protagonisti della falconeria.<sup>59</sup>

Questa stessa contiguità fa sì che, a sua volta, anche nella semiotica della caccia, uccisione di un animale e assassinio possano coincidere, metaforicamente e non, e che alla preda animale si sostituisca una preda umana: si tratta del *topos* della morte dell'eroe durante la caccia. In questi casi intervengono due slittamenti semantici significativi nella rappresentazione dell'eroe: da una parte il guerriero da cacciatore diventa preda; dall'altra la caccia all'animale diventa una caccia all'uomo. In queste scene, infatti, viene messa in scena una sovrapposizione simbolica tra guerriero e animale, basata su una comunanza di ruolo e di comportamento, che può influenzare in misura diversa la rappresentazione del cavaliere, fino a sconfinare in un vero e proprio sdoppiamento della sua identità.

#### **3.1.1 Tragico errore: il cavaliere cervo**

In alcuni casi, la morte dell'eroe durante la caccia è un incidente. Anche nella realtà, del resto, l'attività venatoria poteva causare la morte di uno dei suoi partecipanti, per le ragioni più disparate: quando questa non era causata dalla reazione di difesa della preda braccata, la morte a caccia poteva essere dovuta a frecce vaganti, a una caduta da cavallo, fino al caso bizzarro di Philibert le Beau alle soglie dell'età moderna, morto di congestione per aver bevuto dell'acqua troppo fredda. Tuttavia solo alcuni di questi casi di morti accidentali vengono

---

58 Anche se la continuità tra la pratica degli scontri militari e la caccia è stata di recente fortemente ridimensionata dal punto di vista materiale (Guerreau 1999: 167), essa doveva esistere almeno dal punto di vista simbolico; in proposito, cfr. Duby (1977: 93-135).

59 Vedi *infra*, capitolo IV, sezione 2.2.1.

rappresentati anche nella letteratura eroica, e significativamente sono quelli in cui l'animale ha un ruolo più o meno attivo come causa.<sup>60</sup>

Uno di questi casi è quello della freccia che, indirizzata a un cervo, finisce per uccidere uno dei cavalieri a caccia. Una morte di questo tipo è subita da Guglielmo il Rosso, come riportato nelle *Chroniques* di Benoît, secondo cui una freccia indirizzata a un cervo raggiunse invece il sovrano (Benoît de Sainte-Maure 1951-79: vv. 43031-72). È in modo assai simile che muore Silvio, il padre di Bruto, nel *Roman de Brut*: quando il protagonista ha quindici anni, va con suo padre a caccia nella foresta, dove trovano un branco di cervi:

Li peres al fiz les aceinst  
e li fiz a un fust s'entreinst;  
a un cerf traist k'il avisa,  
mais la saiete trespasa;  
sun pere ferì si l'ocist,  
mais de sun gré nient nel fist. (Wace 2002: vv. 141-6)<sup>61</sup>

Il padre e il cervo sono sulla stessa traiettoria, e per questo si sovrappongono visivamente e fisicamente: Bruto mira al solo animale, ma in realtà colpisce quello e il padre insieme, ferendoli con la medesima freccia. Questo dettaglio non è presente nella fonte di Wace, l'*Historia* di Goffredo di Monmouth, dove invece una freccia, indirizzata ai cervi, intercetta il padre di Bruto sotto il petto (Goffredo di Monmouth 1989: I, § 3, p. 47). Nel testo francese, dunque, la sovrapposizione tra Silvio e il cervo è resa ancora più netta; tuttavia, essa non viene esplorata ulteriormente.

Un altro tipo di incidente di caccia, questa volta meno usuale, è quello in cui il nobile si allontana dai suoi cacciatori al punto da ritrovarsi in balia della natura selvaggia, ed essere ucciso dagli animali del bosco. Si tratta di un caso isolato, anche in questo caso proveniente dal *Roman de Brut*: qui Menbriz è impegnato in una normale caccia al cervo, quando la situazione precipita:

De ses veneürs se parti,  
ne sai cerf u bisse soï,

---

60 Ciononostante, l'uccisione del cacciatore da parte della preda non mi sembra compaia mai come causa di morte dei cavalieri eroici, anche se nelle cronache essa poteva essere attribuita anche a condottieri famosi, come il Carlo – presumibilmente Carlo Magno – che nell'*Histoire des Engleis* di Gaimar è ucciso da un cinghiale (v. 3352) (Queffelec 1980: 427).

61 “Il padre li spinse verso il figlio, e il figlio si strinse a un tronco d'albero; tirò a un cervo che aveva avvistato, ma la freccia lo attraversò, ferì suo padre a morte, ma non lo fece intenzionalmente.”

si entra en une vatee,  
illuec trova une assemblee  
de lous ki erent enragiez  
cil l'unt devoré e mangiez.  
Issi fu Membriz desmenbrez  
e depescied e devorez. (Wace 2002: vv. 1485-92)<sup>62</sup>

Anche in questo caso la responsabilità della morte è la caccia a un cervo, ma in questo caso la dinamica dei fatti è completamente diversa: è la lontananza dai cacciatori a essere fatale, e non la vicinanza, così come sono gli animali e non un uomo a uccidere il personaggio. Tuttavia, in questo caso la connessione con l'animale è forse più significativa che per Silvio: attratto da un cervo, Membriz, isolato dalla comunità umana, diventa egli stesso il cervo, o almeno un suo equivalente, per il branco di lupi; la sua morte per divoramento – su cui Wace insiste con un'infilata di quattro sinonimi – attesta questo passaggio repentino da cacciatore a preda.

In generale, bisogna ammettere che in entrambe le scene il ruolo dell'animale nel destino del cavaliere è fugace, e per questo esso non riesce a lasciare un'impronta sulla caratterizzazione del personaggio. Tuttavia da questi incidenti fatali emerge almeno un dato interessante, e cioè che essi sono sempre la conseguenza di un assottigliamento, occorso durante la caccia, del confine tra cacciatore e cacciato, e, di conseguenza, tra uomo e animale: nel folto del bosco, in un luogo, cioè, non antropico, persino un cavaliere può essere confuso con un cervo, anche se per un breve ma tragico istante.

### 3.1.2 Tradimento: il cavaliere cinghiale

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, la morte durante la caccia, per quanto sia organizzata in modo da sembrare un incidente, è in realtà un assassinio premeditato. Questo motivo è notoriamente associato al personaggio di Sigurdr/Sigfried, il quale, in alcune versioni della sua leggenda, viene ucciso a tradimento durante una spedizione di caccia. Nel *Carme di Sigurdr* dell'*Edda* poetica, Gunnar e Hogni organizzano l'assassinio di Sigurdr: mentre nella versione breve del carme, contenuta nel *Codex Regius*, l'eroe viene ucciso nel proprio letto nel sonno, nella versione lunga ma frammentaria l'eroe è allontanato dal palazzo con la scusa di una battuta di caccia e, una volta isolato

---

62 “Si allontanò dai suoi cacciatori, non so se seguiva un cervo o un altro animale, ed entrò in una valle, lì trovò un branco di lupi rabbiosi che lo divorarono e mangiarono. Così Membriz fu fatto a pezzi, disfatto e divorato.”

nel bosco, è trucidato dal fratello di Gunnar, Gothormr (*Morte di Sigurðr*: 135, §§6-7).<sup>63</sup> Il testo è ellittico, e non rappresenta direttamente la morte di Sigurdr, ma soltanto il dialogo tra Gudrun, la moglie dell'eroe, e Hogni, che ammette l'uccisione. Anche nella *Thidreksaga*, Sigurdr viene ucciso durante una caccia: qui è Hogni che uccide il cinghiale e che, quando Sigurdr si china per bere, ne approfitta per infiggere nel corpo dell'eroe la lancia che aveva già usato per abbattere l'animale (*Saga of Thidrek*: § 347). In più, appena dopo aver ucciso l'eroe, Hogni esprime una relazione metaforica tra la caccia al cinghiale e la caccia a Sigurdr, e paragona l'eroe a prede particolarmente difficili da catturare:

Tutto il giorno abbiamo rincorso un cinghiale, e noi quattro a malapena siamo riusciti a catturarlo, mentre io da solo, ora, in poco tempo ho raggiunto un orso o un bisonte, e sarebbe stato assai peggio per noi attaccare il giovane Sigurdr se fosse stato preparato alla battaglia, che uccidere un orso o un bisonte, che sono i più feroci tra gli animali. (*ibidem*)<sup>64</sup>

Al che Gunnar risponde, ironicamente, «certo, hai fatto una buona caccia. Ora dovremo portare a casa il bisonte e presentarlo a Grimhild» (*ibidem*). Una descrizione più ampia della scena ci arriva dal *Nibelungenlied*: qui Sigfried è ucciso non proprio durante la caccia, ma subito dopo di essa, in una gara di velocità indetta a tradimento da Hagen, nella quale, però, l'eroe indossa la veste e le armi da caccia (*Nibelunghi*: §§ 972-5). A richiamare l'attività venatoria, inoltre, è il modo in cui Sigfried viene ucciso: come un animale sorpreso a bere, così Sigfried viene colpito alle spalle mentre si disseta chino su una fonte, e come una belva ferita, così Sigfried continua a combattere contro i suoi aggressori con una lancia che gli sporge dal petto (ivi: §§ 977-86). Il testo stesso, del resto, commenta la scena con una metafora venatoria: «mai cacciatori fecero caccia peggiore,/ avevano ucciso una fiera che piangeranno le nobili donne» (ivi: § 1002, vv. 2-3).<sup>65</sup>

---

63 Questo carme è in genere omesso nelle edizioni dei carmi del *Codex Regius*; Meli lo trae dall'edizione tedesca del 1962-8 (*Edda*: 198-201).

64 Questa citazione e la seguente sono tradotte da me dall'edizione inglese della *Thidreksaga*.

65 Immediatamente precedente alla scena della morte, Sigfried è impegnato in una straordinaria battuta di caccia, nella quale fa incetta di animali di ogni tipo, prima di scontrarsi infine con un orso selvaggio, che raggiunge di corsa e lega per portarlo all'accampamento; l'animale però, una volta liberato, semina il panico tra gli uomini, così che Sigfried deve ancora rincorrere l'orso, questa volta per ucciderlo (*Nibelunghi*: §§ 946-62). Per quanto il parallelismo tra questa caccia all'orso e la scena imminente della morte di Sigfried non mi sembri evidente, la prima è in genere considerata un'anticipazione rovesciata dell'uccisione dell'eroe, con l'orso a fare da doppio grottesco di Sigfried (Thiebaux 1974: 66-70). Cfr. anche Auteri (2000: 150-1).

Il motivo della morte a tradimento durante una caccia, durante la quale il guerriero eroico da cacciatore diventa preda dei suoi nemici, è presente spesso nelle biografie eroiche: nella ballata castigliana *Gli infanti di Lara*, infatti, viene riportata una versione della morte di Rodrigo di Vivar secondo la quale Mudarra, fratellastro degli infanti, lo avrebbe ucciso per vendetta durante una battuta di caccia, cogliendo Rodrigo isolato e disarmato (*Romancero*: pp. 244-7, §69). Questo *topos* probabilmente non doveva essere troppo distante dalla realtà: non solo la pericolosità della caccia, nella quale gli incidenti non erano rari, poteva essere un'ottima copertura per un assassinio, ma l'agguato aveva maggiori possibilità di successo anche grazie ad alcune caratteristiche dell'attività venatoria, come l'ambiente boschivo, che permetteva agli assassini di nascondersi, l'armatura leggera indossata dai cavalieri, l'isolamento che poteva conseguire dalla rincorsa di una preda.<sup>66</sup>

Nella letteratura d'oïl le occorrenze di questo motivo sono abbastanza da farci pensare che essa doveva costituire un *topos* della morte eroica: inoltre, nei casi in cui compare, il testo stabilisce un legame di identificazione tra l'eroe e la preda animale, che passa attraverso diversi mezzi espressivi, tra cui il linguaggio metaforico, la costruzione di scene parallele, l'utilizzo – intenzionalmente invertito – del repertorio gestuale venatorio. Per darne un'illustrazione mi basterà accennare ai più rappresentativi dei numerosi casi di questo tipo presenti nei testi.

L'episodio più famoso è forse quello che si riferisce alla stirpe di Hamtone. Nella tradizione di area francese due storie simili sono rapportate agli eroi di Hamtone: una è la morte di Boeve (Boves d'Antona in lingua d'oc) raccontata nel testo epico provenzale *Daurel et Beton*, l'altra è la morte di Guion, il padre di Boeve, raccontata nel testo anglo-normanno *Boeve d'Hamtone*. In *Daurel* si narra di come Gui, miglior amico di Boves, tramò contro di lui per usurparne il feudo e sposarne la moglie, e che per questo decise di eliminarlo approfittando di una spedizione per abbattere un enorme cinghiale che si aggira nelle Ardenne (*Daurel et Beton*: vv. 292-345). Durante la caccia, Boves effettivamente raggiunge e uccide il cinghiale con il suo spiedo, ma mentre chiama aiuto viene subito raggiunto e colpito a sua volta con uno spiedo da Gui, che così «apres lo porc fai lo duc

---

<sup>66</sup> Tuttavia, non escludo che a sua volta il successo di questo *topos* potesse influenzare l'interpretazione, da parte dei cronachisti del XII e XIII secolo, degli avvenimenti reali riguardanti la morte dei signori feudali: per esempio la morte di Guglielmo il Rosso, che per Benoît è frutto di una fatalità, da Gaimar viene interpretata come un assassinio, perpetrato da un tale Gauthriel Tirel, un ignoto cavaliere francese che avrebbe agito preoccupato dalle minacce di Guillaume alla sua patria (Gaimar 1960: vv. 6246-428) (Queffelec 1980: 428).

eversar» (ivi: vv. 372-81): il cinghiale e il duca di Antone, colpiti da una medesima ferita, giacciono uno accanto all'altro. L'identificazione tra il cavaliere e il cinghiale, inoltre, sembra sottolineata anche dalle parole del duca morente, il quale, diviso tra amore e odio verso Gui, e tra il ruolo di cacciatore insieme a Gui e il ruolo di sua preda, propone addirittura all'assassino di mangiargli il cuore («prendes del cor, senhe, ni ne manjatz», ivi: 434), un gesto, cioè, adatto a trattare il corpo di una preda animale più che quello di un essere umano. Come osserva Lassalle, la ferita sul corpo umano eguaglia la ferita sul corpo animale (Lassalle 1980: 391): nel corso di questa caccia, infatti, è avvenuto uno slittamento nell'identità di Boves, che l'ha portato a identificarsi con una preda, e in particolare con il cinghiale che ha subito la sua stessa sorte.

Con una storia simile si apre anche il *Boeve d'Hamtone* anglo-normanno: qui, però, a organizzare l'uccisione è la moglie di Guion d'Hamtone, per mezzo del suo amante, l'imperatore di Germania (*Boeve d'Hamtone*: vv. 57-94). La donna convince il marito di essere malata, e di aver bisogno per guarire di carne fresca di cinghiale (ivi: vv. 128-37), cosicché quello va a caccia, non sospettando che il rivale gli tende un agguato nella foresta: i tre cacciatori di Guion vengono uccisi, il duca stesso si difende valorosamente, ma è ferito a morte (ivi: vv. 143-88); per completare il compito assegnatogli dall'amante, l'imperatore infine taglia la testa di Guion e la fa portare alla dama come trofeo (ivi: vv. 189-94). In questa scena la connessione con il cinghiale è assai più blanda: l'animale è il pretesto utilizzato per condurre l'eroe nell'agguato, ma esso non compare nella scena. Tuttavia anche in questo caso la gestualità sul corpo dell'eroe morto è un segnale dell'avvenuto slittamento semantico. Ovviamente quello di tagliare la testa non è di per sé un atto riservato esclusivamente alle prede di caccia, come è dimostrato dal motivo della decapitazione del nemico nella letteratura di materia arturiana.<sup>67</sup>

---

67 Su questo motivo, cfr. Barbieri (2007). Tuttavia, come evidenzia anche Barbieri nella conclusione del suo saggio, già in alcuni di questi testi la decapitazione del nemico è vista come una pratica che produce un senso di angoscia e di minaccia: Chrétien de Troyes, ad esempio, la usa per differenziare i suoi eroi dai «signori della violenza», che non riescono a dominare la propria aggressività (ivi: 170). Per questo, mi pare che la pratica di decapitare il nemico per conservarne la testa come trofeo sia problematica in molti testi, e a volte associata ad un certo grado di animalizzazione del guerriero rivale: per il romanzo, cfr., ad esempio, Fergus, che si deve giustificare per aver appeso le teste dei briganti alla propria sella, dicendo che essi erano com bestes (Guillaume le Clerc 1983: v. 849). La decapitazione dei nemici saraceni per conservarne la testa come trofeo è qualche volta rappresentata nell'epica, ma o si tratta di casi particolari, come quello di Hervis che decapita un Saraceno dalla testa di cane (*Garin le Loheren*: vv. 516-21), oppure si tratta di manifestazioni isolate di furore che non sono accolte con entusiasmo dagli altri guerrieri, come per la proposta di Rolando di esibire le teste dei Saraceni uccisi entrando nella città pagana di Aigremore (*Fierabras*: vv. 2549-52).

L'identificazione con il cinghiale diventa evidente più tardi nel testo, quando Boeve, una volta cresciuto, sembra replicare la scena dell'uccisione del padre, dando la caccia a un cinghiale: l'animale viene alla fine decapitato e la sua testa viene portata da Boeve come trofeo (*Boeve d'Hamtone*: vv. 425-49).

Nonostante le differenze tra le storie di uccisioni durante la caccia, una caratteristica che emerge con insistenza è proprio lo slittamento dell'identità percepita del cavaliere ucciso, e il fatto che tale slittamento sia compiuto anche grazie all'atteggiamento degli assassini nei confronti del corpo dell'uomo-preda. Nel violento ciclo dei Lorenesi ci sono almeno due casi di uccisioni in occasione di una caccia al cinghiale. Il primo è quello dell'assassinio di un guerriero del clan di Bordeaux da parte di Gerbert: questi, udito per caso che Lancelin, vescovo-guerriero ritenuto responsabile della morte di Garin di Lorena, andrà a caccia di cinghiali, ne approfitta per vendicarsi e tendergli un agguato:

En la forest est alez Lancelin.  
.i. porc chaça qui le jor i fu pris;  
en .i. buison fu li senglers ocis.  
Iluec le prist l'eveque Lancelins.  
Atant es voz et Gerbert et Gerin.  
Et cant l'eveque choisi ses anemis,  
guerpi le porc; s'i est al cheval pris.  
En fuie torne por sa vie garir. (*Gerbert de Metz*: vv. 174-81)<sup>68</sup>

Anche qui, dunque, come in *Daurel et Beton*, la caccia al cinghiale è immediatamente prossima alla caccia all'uomo. La fuga non servirà a Lancelin, come non è servita al cinghiale: la preda umana viene decapitata, come Guion nel *Boeve*, e in più è fatta a pezzi e sbudellata (ivi: vv. 198-202); in questo caso, però, data la natura non eroica della vittima, il trattamento del cadavere mira alla completa umiliazione dell'individuo, i cui arti vengono lasciati in mezzo al campo, e la cui carcassa viene lanciata nella Mosa (ivi: vv. 203-6).

Si ritorna, invece, ad una morte eroica nel caso di Begon, eroe dei Lorenesi e fratello di Garin. Questo personaggio è caratterizzato come cacciatore sin dal suo primo *exploit* adolescenziale, che è consistito nell'uccidere con l'arco un cervo e un cinghiale (*Garin le Loheren*: vv. 1051-4). Per questo è ancora più emblematico che anche la fine della sua carriera guerriera sia segnata dall'attività venatoria:

---

68 "Lancelin è andato nella foresta, diede la caccia a un maiale selvatico che fu ucciso quel giorno, il cinghiale fu ucciso in un cespuglio; lì lo catturò il vescovo Lancelin. Ma ecco, arrivano Gerbert e Gerin, e quando il vescovo riconobbe i suoi nemici, afferrò il cinghiale, si mette a cavallo e fugge indietro per salvarsi la vita."

Begon va a caccia di un cinghiale per portarne la testa al fratello Garin, tuttavia si ritrova isolato e, scambiato per un bracconiere, deve difendersi da solo contro sette guardiacaccia, finché un ragazzo armato di arco lo uccide (ivi: vv. 10412-600).

In questo caso, dunque, non si tratta di un vero e proprio tradimento, perché gli assassini di Begon non conoscono la sua identità; inoltre, nella scena non sembrerebbe esplicito il passaggio di Begon a preda, dal momento che egli viene ucciso proprio perché riconosciuto come cacciatore. Tuttavia si può già riconoscere un parallelismo con la scena della caccia adolescenziale nel fatto che la sua morte sarà dovuta non ai guardiacaccia, che del resto Begon riesce a sgominare, ma ad una freccia scoccata da un ragazzo, replica fatale del giovanissimo Begon a caccia. Questo indizio non sarebbe sufficiente a suggerire un parallelismo tra Begon e il cinghiale, se non fosse per il seguito della vicenda. Mentre Begon giace ormai morto, con i suoi cani a vegliare sulla salma (ivi: vv. 10640-4), i guardiacaccia caricano il cinghiale sul cavallo di Begon e lo portano al castello, dove il cadavere dell'animale viene esposto alla pubblica ammirazione:

Et le sengler deschargent el foier.  
Voor le vont serjant et escuier,  
et belles dames et li clerç de mostier.  
Dist l'uns a l'autre: "Veez quel avresier!  
Hors de la goule a sa dent demi pié.  
Molt fu hardiz qui a col l'atendié." (*Garin le Loheren*: vv. 10653-8)<sup>69</sup>

La vista delle spoglie del cinghiale richiama immediatamente domande su chi l'abbia ucciso, e di conseguenza un secondo corteo: questa volta a essere riportato dalla foresta è il corpo di Begon, con il seguito dei suoi cani. Arrivato a corte, anche il cadavere di Begon viene esposto, steso «sor .i. table ou Fromons siut mangier» (ivi: v. 10707):

Voor le vont serjant et escuier,  
et belles dames, borjois et chevalier.  
Dist l'uns a l'autre: "Esgardez quel princier!  
Con belle bouche! Dieus! Con cis nez li siet!  
En ceste terre l'a aporté pichié,

---

69 "Depongono il cinghiale nell'ingresso. Vengono a vederlo valletti e scudieri, e belle dame e i chierici del monastero. Si dicono l'un l'altro: 'Guardate che demonio! Fuori dalla bocca ha una zanna lunga mezzo piede. È stato assai ardito colui che l'ha colpito al cuore.'"

or li ont mort glouton et pautonier.” (ivi: vv. 10716-21)<sup>70</sup>

Nella scena, dunque, l'esposizione della salma è ripetuta per cinghiale e cavaliere in modo analogo, tanto da permettere l'utilizzo, da parte dell'autore, di formule assai simili. I commenti degli astanti, infatti, sono del tutto paralleli, anche se inversi nel significato: all'ammirazione per l'aspetto fisico del morto, con il dettaglio comune della bocca, si accompagna l'evocazione del suo uccisore, nel primo caso un uomo ardito, nel secondo caso un *pautonier*. Inoltre, anche se l'identificazione tra i due non è esplicita, il cinghiale rimane l'animale che caratterizza la scena della morte di Begon, tanto che, nonostante non abbia nessuna responsabilità attiva nella sua uccisione, quando essa viene ricordata nel *Gerbert de Metz*, a essere evocato come responsabile è l'animale:

el bois de Lenz fu por pichié ocis  
par un sengler que Dieus puist maleïr,  
qu'ala chacer en un lontan pais. (*Gerbert de Metz*: vv. 3184-6)<sup>71</sup>

In questo caso, dunque, il simbolismo della morte a caccia dell'eroe si arricchisce di più significati simultanei: nella sua morte, infatti, Begon è allo stesso tempo sia il cacciatore che la preda, così come il cinghiale è allo stesso tempo il responsabile della sua morte e il suo doppio simbolico.

In tutte le occorrenze del motivo, il cinghiale si presta ad una costruzione parallela della scena della morte. Questo è dovuto forse anche alla pericolosità della caccia a questo animale, che poteva provocare ferite tali da causare la morte e sufficienti a mascherare un assassinio umano; ma non credo sia la ragione più determinante.<sup>72</sup> A favorire il parallelismo tra cavaliere e cinghiale, ancora una volta, è il riconoscimento di una comunanza tra i due nel comportamento in combattimento, caratterizzato da fierezza, ferocia e coraggio; soprattutto, a unire i due è l'atteggiamento nella morte, segnato da aggressività estrema proprio negli istanti finali. È il cinghiale, infatti, ad essere evocato con maggiore frequenza dal

---

70 “Lo vennero a vedere valletti, scudieri, e belle dame, borghesi e cavalieri. Si dicevano l'un l'altro: 'Guardate che principe! Che bella bocca! Dio! Come gli sta bene il naso sul viso! In questa terra l'ha portato l'errore, ora lo hanno ucciso le canaglie, gli scellerati.”

71 “Nel bosco di Lenz fu per errore ucciso a causa di un cinghiale – che Dio lo maledica – che andò a cacciare in un paese lontano.”

72 Del resto, potremmo rimanere sorpresi nello scoprire che, nella realtà, la preda più pericolosa nella caccia aristocratica era considerata non il cinghiale ma il cervo, come testimonia il detto, riportato anche da Gaston Phébus, «après le sangler le mire, et après le cerf la biere» (Gaston Phébus 1971: § 1, 58; Crane 2008: 80, n.4).

linguaggio metaforico eroico, soprattutto epico, per segnalare la capacità di difesa del cavaliere, in un classico caso di contaminazione tra immaginario venatorio e bellico; lo dimostra il verso formulare «si se desfent con sangler en essart» (ad es. *Chevalerie Ogier*: v. 541). Perciò, a maggior ragione, il cinghiale braccato è l'immagine di riferimento tipica dell'eroe morente, anche al di fuori del *topos* della morte durante la caccia.

L'esempio più significativo di questo legame simbolico è nella scena dell'uccisione di Vivien da parte dei Saraceni nella *Chanson de Guillaume*: qui, infatti, per ben due volte il cinghiale che si difende dai cacciatori viene evocato nell'arco di pochi versi, con due similitudini leggermente diverse, a creare un montaggio analogico che unisce drammaticamente il destino del cavaliere – vilmente ucciso in uno scontro impari – a quello della belva braccata, ma fiera e pericolosa fino all'ultimo istante:

Dunc se redresce cum hardi sengler,  
si traist s'espee de senestre costé;  
dunc se defent Vivien cum ber,

il le demeinent cum chens funt fort sengler. (*Chanson de Guillaume*: vv. 860-3)<sup>73</sup>

### **3.2 L'animale e l'eroe nell'Aldilà**

Come ho incominciato a notare nelle pagine precedenti, anche il trattamento del cadavere del cavaliere contribuisce a plasmare l'immagine del defunto: i rituali funebri sono l'ultimo momento cruciale della biografia eroica, perché attraverso di essi viene costruita un'immagine del cavaliere da conservare per la comunità e da trasmettere nell'Aldilà. La presenza di animali nei riti sulla salma del guerriero e nella sua sepoltura è abbastanza diffusa in epoca precristiana: in ambito scandinavo, la Jennbert ha osservato che gli animali che vi erano coinvolti fungevano non solo da segnali di *status* sociale, ma anche come parti del discorso della comunità sulla natura e sul cosmo (Jennbert 2006: 135-7).

Tornando più vicino all'epoca e all'area di riferimento della mia ricerca, tuttavia, si rischia di rimanere delusi dalla quasi totale assenza di animali nei riti funebri medievali, sia come agenti attivi che passivi. Questa mancanza è forse meno evidente nella letteratura epica, che tende a fare riferimento ad un modello di guerriero stratificato nel corso delle epoche: per questo, dunque, anche nel trattamento del corpo del guerriero nei testi si possono cogliere rielaborazioni di

---

73 "Dunque si solleva come cinghiale ardito, trae la spada dal fianco sinistro; si difende da uomo nobile, Vivien, quelli lo tormentano come fanno i cani con un forte cinghiale."

riti e credenze arcaiche. In particolare, l'intervento degli animali o di parti animali nel trasporto e nella sepoltura del cadavere dell'eroe testimonia il significato di psicopompi che questi animali conservavano nel quadro ideologico e rituale cristiano. Inoltre, essi funzionano anche come segnali teriomorfici di *status*: gli animali presenti nelle scene *post mortem* servono anche a marcare, all'interno della comunità di appartenenza, la stima degli uomini e l'elezione divina attribuite al defunto.

### 3.2.1 Pelli di cervo

Nell'epica, quando viene descritto, il repertorio di gesti eseguiti sul cadavere del guerriero prevede un copione molto simile tra i vari testi: il corpo del cavaliere a volte può essere aperto per estrarne il cuore, che sarà custodito separatamente; poi il cadavere viene lavato e avvolto in pelli di cervo. Una descrizione completa di questo rito si trova nella *Chanson de Roland*:

Li emperere fait Rollant costeïr  
e Oliver, l'arcevesque Turpin:  
de <de>vant se[i] les ad fait tuz ubrir  
e tuz les quers en paile recuillir;  
[E]n blanc sarcou de marbre sunt enz mis.  
E puis les cors des barons si unt pris,  
en quirs de cerf les <.iii.> seignurs unt mis:  
ben sunt lavez de piment e de vin. (*Chanson de Roland*: vv. 2962-9)<sup>74</sup>

Il fatto che questo rituale sia riservato agli eroi di spicco del massacro di Roncisvalle è significativo del valore di quello come tributo alla memoria eroica dei cavalieri da parte del gruppo di appartenenza. Così avviene, nel *Chevalier au cygne*, anche al cadavere del nipote dell'imperatore Ottone, la cui morte viene pianto da tutta la corte (*Chavalier au cygne*: vv. 3007-14). Il rito può essere operato anche al di fuori della comunità di origine dell'eroe: a esso viene sottoposto il corpo di Begon da parte di Fromont, addolorato dell'uccisione accidentale del campione lorenese, che cerca così di compensare la sua responsabilità nella sua morte rendendogli un onore postumo (*Garin le Loheren*: v. 10818). Inoltre almeno in un caso la cucitura del cadavere dell'eroe all'interno di una pelle di cervo viene riportata anche nella rappresentazione di un funerale saraceno, per rendere merito ad un cavaliere ucciso ad Antiochia, Brohadas: si

---

74 "L'imperatore ha fatto preparare Rolando, Olivier e l'arcivescovo Turpin: davanti a sé li ha fatti tutti aprire e tutti i cuori raccogliere in un drappo; sono messi in un bianco sarcofago di marmo. E poi hanno preso i corpi dei baroni, in pelli di cervo hanno messo i tre signori: ben sono lavati di spezie e vino."

tratta di un cavaliere di sangue reale, e distintosi in battaglia per le sue qualità cavalleresche (*Chétifs*: vv. 7-8). In tutti questi casi, dunque, la pelle di cervo viene usata come ultimo riconoscimento nei confronti del cavaliere, tributato per ragioni di prestigio sociale e professionale oltre che come segno di affetto o, nel caso di Begon, per attenuare il senso di colpa.

Il fatto che sia usata la pelle di cervo non mi pare un fatto privo di significato: il cervo, infatti, è considerato nel folklore medievale un essere capace di viaggiare tra mondo umano e mondo magico o divino, e con questa funzione di connettore tra i mondi compare negli episodi in cui fa da guida verso il regno della fata, nella materia bretone, o quando fa da messaggero di Dio, nell'epica (Cigada 1965: 42, 56; Donà 2003: 353-77). Come nota lo stesso Donà, la funzione di animale guida tra questo mondo e il mondo ultraterreno è strettamente legata al passaggio tra la vita e la morte: gli animali guida accompagnano anche nell'Aldilà (Donà 2003: 377-98), e così nel folklore europeo il cervo ha la capacità di condurre il personaggio nel regno dei morti, sia come guida simbolica che come cavalcatura magica (ivi: 398-401; Galloni 1993: 88-9).

Anche la pelle di questo animale conserva nel folklore lo stesso potere di favorire il passaggio nel mondo dei morti. Guglielmo di Malmesbury (prima metà del XII secolo), ad esempio, nelle sue *Gesta regum Anglorum* riporta la storia coeva della strega di Berkeley, città dell'attuale Inghilterra: questa donna, edotta nella magia nera, per paura che il suo corpo sia portato via dal demonio, prima di morire dà istruzioni ai suoi figli di seppellirla cucendola in una pelle di cervo, perché questo, insieme ad altri accorgimenti, le permetterà di passare all'Altro Mondo indisturbata, in corpo e spirito; l'*escamotage*, tuttavia, non ha successo, e i demoni arrivano e fanno risorgere il corpo della strega, portandola con loro all'inferno (Guglielmo di Malmesbury 1992: II, § 204).

La pelle di cervo poteva essere usata anche come involucro per un altro tipo di viaggio oltremondano, quello oracolare: nel *Roman de Brut*, infatti, il protagonista vuole ricevere dalla dea Diana una visione che gli riveli la destinazione del viaggio che sta per intraprendere, e per farlo sacrifica una cerva, animale sacro alla dea, ne offre a Diana il latte appena munto e si avvolge nella sua pelle:<sup>75</sup>

---

75 Si tratta di una varietà della pratica dell'incubatio, nella quale colui che vuole avere una rivelazione dagli dei o dagli spiriti magici giace in un profondo sonno all'interno di una caverna o avvolgendosi in una pelle animale (Costa 2007: 89-90; Ginzburg 1989: 247-8). Questa pratica è conosciuta nella cultura latina antica, dove però l'animale usato di solito non è un cervo ma un animale d'allevamento, come una pecora, un ariete o un agnello: vedi, ad esempio, l'episodio

puis ad pris le quir de la bisse  
dunt il out fait le sacrefice;  
jus a la terre l'estendi,  
desur se jut si s'endormi. (Wace 2002: vv. 675-8)<sup>76</sup>

A differenza di questo caso, tuttavia, nelle sepolture eroiche il cervo non ha lo stesso esplicito valore rituale, e l'utilizzo della pelle dell'animale era già così consuetudinario che, probabilmente, non veniva più associato coscientemente all'immagine del cervo a cui apparteneva. Tuttavia è significativo che, anche come relitto di credenze più antiche, in questo ultimo rito di passaggio l'animale entrasse nella costruzione dell'immagine del cavaliere, come veicolo del suo destino ultraterreno e della sua memoria tra gli uomini.

### 3.2.2 L'animale nel culto dell'eroe

Quando gli eventi non rendano possibile una degna sepoltura per l'eroe, può avvenire che un animale, in questo caso strumento di un miracolo divino, intervenga a trasportare fisicamente l'eroe dove possa essere sepolto secondo gli onori che gli sono dovuti. Gli esempi di questo genere non sono molti: probabilmente questo è dovuto al fatto che solitamente, nell'ideologia cavalleresca – e in particolar modo quella epica – a garantire l'immortalità dell'eroe è la sua fama, il racconto orale delle sue imprese. Il culto del corpo, invece, è proprio della venerazione dei santi e delle loro reliquie. Tuttavia, a causa della cristianizzazione del ruolo dei *militēs* da parte della Chiesa a partire dall'Alto Medioevo, la figura del santo e quella del cavaliere finirono, in alcuni casi, per sovrapporsi.<sup>77</sup>

Nei cicli epici d'oïl, la santificazione dell'eroe avveniva di preferenza alla sua morte: ciò può essere dovuto al fatto che la biografia di alcuni eroi epici prevedeva, nella vecchiaia, una fase di rinnegamento della violenza compiuta in vita, e una breve carriera di santità, da eremita o da penitente; tuttavia, anche quando questo non avveniva, al corpo dell'eroe poteva essere tributato un culto

---

della consultazione dell'oracolo di Albunea da parte del re Latino nell'Eneide (Virgilio 1989: VIII, vv. 87-8; Canetti 2010: 167-8).

76 “Poi ha preso la pelle della cerva che aveva sacrificato, la stese a terra, vi si coricò sopra e si addormentò.”

77 Cfr. *supra*, capitolo I, sezione 3. Sui santi cavalieri, cfr. Cardini (1981: 227-42). Sulla compenetrazione di mitologia cristiana e valori secolari nella mitologia letteraria della cavalleria, cfr. anche Keen (1984: 57-62).

para-religioso.<sup>78</sup> È quanto avviene alla morte del feroce Garin di Lorena, il quale uccide e devasta fino all'ultimo dei suoi giorni, ma è letteralmente adorato dai suoi uomini, tanto che alla sua morte un suo intendente gli taglia un braccio per portarlo ai lorenesi come reliquia (*Garin le Loheren*: vv. 16569-72).

In queste manifestazioni della santità del corpo dell'eroe possono intervenire anche degli animali, che operano sia come segnale di riconoscimento dell'elezione divina, sia come trasportatori magici del cadavere del guerriero. È quanto succede a Renaut de Montauban, il quale, per penitenza, alla fine della sua vita si impegna nella costruzione della cattedrale di Colonia; qui, però, lavorando più duramente di chiunque altro senza farsi pagare, si attira l'odio dei colleghi ai quali ruba il lavoro. Questi lo uccidono e ne buttano il cadavere in un fiume; Dio, però, manda un segnale dell'elezione santa di Renaut, operando un miracolo sul corpo dell'eroe morto: tutti i pesci nel raggio di un miglio si riuniscono attorno al corpo,

tot droitement i viegnent la où orent esp[oir].  
Li gregnor vont avant qui avoient pooir.  
Par lo commandement de Dex lo pere voir  
ont si tenu lo cors qu'il ne se puet movoir;  
si [l']ont tant soulevé que Deu dona lo soir. (*Quatre fils Aymon*: vv. 18240-4)<sup>79</sup>

In questo modo, il cadavere è reso visibile agli abitanti della città, che si recano in processione al fiume, dove galleggia il corpo di Renaut (ivi: vv. 18253-76). In questa scena, come si può notare, l'intervento degli animali è un segno del riconoscimento divino della santità di Renaut, e non della sua carriera eroica: anche gli animali protagonisti del miracolo, i pesci, sono lontani dall'immaginario eroico cavalleresco, ma invece sono uno dei simboli teriomorfici cristiani più antichi. Infatti, il riferimento più vicino per questa scena è all'agiografia, dove abbondano le storie di animali che, contravvenendo al loro istinto naturale, rendono onore al corpo del santo, proteggendolo, trasportandolo o conducendovi gli uomini per permetterne la venerazione (Waddell 1995: 39; Boglioni 1985: 964-8).

---

78 Cfr., però, anche l'ipotesi opposta di Hatto, secondo cui la poesia epica avrebbe origine dai canti sulle imprese del guerriero eseguiti nei pressi del suo luogo di sepoltura, durante alcune cerimonie importanti per l'identità della comunità (Hatto 1989: 184-95).

79 "Vennero direttamente dove sapevano. I più grandi andavano avanti, perché avevano più forza. Per il comando di Dio, vero padre, hanno tenuto il corpo immobile, e lo hanno sollevato quando Dio fa arrivare la sera."

Questo modello agiografico si presta ad essere riutilizzato nella materia epica più contaminata di mitologia cristiana, il ciclo della Prima Crociata. In questo caso, però, a rendere onore ai cavalieri morti in Terra Santa è un animale che unisce messaggio cristologico, nobiltà regale e qualità cavalleresche: il leone. Nella topografia crociata di Gerusalemme, infatti, c'è un luogo di sepoltura contraddistinto dal nome di questo animale, *Carnier al Lion*. Questo nome si riferisce ad un episodio miracoloso narrato nella leggenda della conquista della città da parte di Cosroe II nel VII secolo (Duparc-Quioc 1955: 36). Lo stesso miracolo si verifica identico nel corso della Crociata, alla fine della battaglia per la conquista di Gerusalemme: per non far cadere i cadaveri dei cavalieri cristiani nelle mani dei pagani, Dio manda un leone a raccogliere i corpi:

Et .I. lions en ot nos Crestiens porté,  
trestot l'un avant l'autre mis et amoncelé  
au carnier du lion – si l'a on apielé. (*Chanson de Jérusalem*: vv. 9796-9)<sup>80</sup>

Venuti a conoscenza del miracolo, i Crociati ringraziano Dio e si recano in processione al *carnier*, dove trovano i corpi dei cavalieri cristiani (ivi: vv. 9826-36). Come nel caso di Renaut, dunque, l'animale non è soltanto un segnale dell'elezione divina degli eroi, è anche un veicolo attraverso il quale la comunità si riappropria delle spoglie del guerriero per venerarlo; in questo caso, però, l'animale che interviene nella scena contribuisce a trasmettere nella memoria epica la doppia vocazione degli eroi, quella di martiri cristiani e quella di cavalieri.

La ricerca di intersezioni animali nella vita del cavaliere ha restituito la panoramica di una presenza incostante, frammentaria e ambivalente: gli animali che intervengono nella biografia eroica sono pochi, assai meno di quelli implicati nelle *Heldensagen* dell'Antichità e di altre tradizioni culturali. Inoltre, anche quando ci sono, questi figurano spesso come comparse, oggetti di dominio, strumenti di forze divine e umane, o trasfigurati in segni di un racconto ideologico.

Allo stesso tempo, tuttavia, queste storie di interazione tra uomo e animale, per quanto assoggettate ai parametri simbolici e morali cavallereschi, aprono dei varchi nelle maglie della narrazione eroica, nei quali il controllo dell'uomo sulla

---

<sup>80</sup> “E un leone portò i nostri cristiani, in poco tempo li ha messi uno davanti all'altro e ammonticchiati al Carniere del Leone – così lo si è chiamato.”

natura viene messo temporaneamente in discussione: si apre così la possibilità di una storia alternativa, in cui l'eroe può avere una cerva come madre e un leone come compagno, correre coi lupi e morire con un cinghiale, e in cui animale e umano si ricompongono e si confondono.

## Capitolo IV

### Il Medioevo e la negoziazione dell'animale

È arrivato il momento di condurre una riflessione più ampia su percezione, uso e trasformazione dell'animalità nella rappresentazione del cavaliere medievale. Come è emerso nei precedenti capitoli, i frammenti di identità animale nel cavaliere sono costantemente presentati dai testi in modo problematizzato e contraddittorio: nonostante i tratti ferini sembrino costituzionali alla funzione eroica del guerriero, essi non possono essere integrati facilmente nell'ideale eroico plasmato dalla letteratura cavalleresca.

Tale posizione contraddittoria è il risultato di un processo di negoziazione tra le istanze culturali e i retaggi diversi che intervengono a creare il personaggio del cavaliere nei testi medievali. In questo capitolo investigherò le forze in gioco nella rappresentazione del teriomorfismo cavalleresco, raggruppandole in due tendenze generali: quella della continuità e quella della negazione. Questa è chiaramente una semplificazione della complessità di sentimenti, frammenti ideologici e memorie culturali intrecciati nel modello; nondimeno, ritengo che questa ripartizione, per quanto artificiale, sia necessaria ai fini dell'analisi. Nella prima sezione, perciò, mi immergerò nella ricerca delle ragioni storiche e culturali per la permanenza del modello animale nell'immaginario bellico feudale; nella seconda sezione, invece, mi occuperò della negazione dell'animalità, e perciò considererò come il multiforme processo di civilizzazione del guerriero nell'ideologia cavalleresca minimizzi, censuri o trasformi i connotati animali del cavaliere.

L'interazione di queste due tendenze produce una varietà di risultati letterari, ai quali ho dedicato l'analisi svolta nei capitoli precedenti. Nonostante finora mi sia concentrata solo sugli aspetti animali che caratterizzano i cavalieri positivi, però, la letteratura d'oïl dà spazio anche a un altro tipo di guerrieri teriomorfici, la cui ferinità è presentata dai testi come un marchio negativo, che condanna il personaggio al ruolo di nemico. Per mantenere una visione bilanciata della

rappresentazione medievale dell'animalità del cavaliere, è importante considerare anche questa contropartita negativa, che costituisce in effetti l'aspetto forse più vistoso e studiato del fenomeno; per questo motivo, nella terza sezione di questo capitolo fornirò una visione d'insieme dell'altro aspetto del modello, cioè quello della demonizzazione del teriomorfismo guerriero.

## **1. Fattori di continuità**

### ***1.1 Animali culturali***

Prima di addentrarmi nella questione di cosa significasse l'animale per la classe cavalleresca del XII e XIII secolo, ho bisogno di rendere conto brevemente degli animali culturali, ovvero gli animali come immagini incastonate nel repertorio leggendario e nel pensiero simbolico di tutti i livelli della società medievale. Per farlo, attraverserò due tradizioni – spesso intersecate – in cui questo immaginario animale si esprime: una è quella delle fiabe e delle storie popolari, l'altra è quella dei bestiari.

#### **1.1.1 Nel folklore**

Come ho mostrato attraverso i confronti con testi appartenenti ad altre tradizioni linguistiche medievali, il teriomorfismo guerriero è profondamente radicato nella cultura folklorica e mitologica europea. L'emergere stesso di frammenti di questo modello nei testi medievali, nonostante la feroce condanna della contaminazione con l'animale da parte della dottrina cristiana, è una delle numerose dimostrazioni del ruolo che la tradizione popolare dovette giocare nella formazione della letteratura scritta in *lingua d'oïl*.

Quello che a partire dal XIX secolo definiamo “folklore”, era nel Medioevo una comunità di credenze condivise trasversalmente dalla società, ma realizzate in modalità variegata da ciascuna classe, che con ogni probabilità doveva avere le proprie versioni di fiabe e le sue leggende specifiche. A parte essere estremamente esteso, questo repertorio sfaccettato di battute, storie di magia, leggende genealogiche e miti di fondazione era il primo e più importante strato culturale della grande maggioranza della popolazione, compresi i ceti elevati. L'aristocrazia feudale dell'Alto Medioevo, del resto, era per la maggior parte analfabeta; la cultura scritta negli ambienti laici era un fenomeno marginale e per questo era fortemente influenzata dall'oralità e dalle tradizioni trasmesse oralmente (Auerbach 1960: 239; Loutchitsky – Varol 2010: 6). Nel XII secolo la situazione cambia in parte, specialmente per quanto riguarda l'aristocrazia laica

anglo-normanna, che iniziò a promuovere la scrittura letteraria insieme alla scrittura amministrativa. Tuttavia, anche in questo nuovo contesto la memoria continuò a costituire un mezzo di trasmissione più importante e affidabile della documentazione scritta, per l'amministrazione; a maggior ragione i testi destinati all'intrattenimento, pur messi per iscritto, con ogni probabilità derivavano dalla tradizione orale e a loro volta erano recitati, cantati o letti ad alta voce (Briggs 2000: 400-4; Foley-Ramey 2012: 85).<sup>1</sup>

La questione dell'interazione tra orale e scritto nel Medioevo è particolarmente delicata, e merita qualche ragguaglio in più, perché influenza la mia interpretazione dei testi. Negli ultimi decenni molti studiosi hanno riconosciuto nella cultura medievale una tensione continua tra due forze principali, pagana, popolare e orale da una parte, cristiana, dotta e scritta dall'altra (Zumthor 1987: 131). La conflittualità tra queste due tendenze culturali, però, è stata probabilmente sovrastimata, in quanto il quadro è molto più complesso di così: a giudicare dalle forme e dai contenuti dei testi, e dai rari riferimenti al concetto di alfabetismo e letterarietà che gli scrittori medievali lasciano sfuggire nelle loro opere, possiamo desumere che non ci fosse una divisione netta tra "popolare" e "colto" nella materia e nelle forme (Zumthor 1987: 131-2). Anche per quanto riguarda la divisione tra scritto e orale la situazione è sfumata: nel Medioevo non ha luogo semplicemente il passaggio da un paradigma orale a uno scritto, ma piuttosto un processo di interazione e reciproca acculturazione tra orale e testuale, il cui risultato è un passaggio da uno stato iniziale, a predominanza orale, a varie combinazioni di orale e scritto (Stock 1983: 9).

In questo contesto, la tradizione folklorica non può essere considerata come "il lato oscuro" della cultura aristocratica, ma piuttosto un'entità culturale variegata che godeva di trasmissione sia scritta che orale e che contribuì alla tradizione scritta e lentamente la pervase – così come a sua volta fu influenzata da essa. Jacques Le Goff si riferisce a questo processo, diventato visibile in particolare nel XII e XIII secolo, come alla "reazione folklorica", ovvero un

---

1 Molti studi sono stati svolti sulla ricezione aurale e la trasmissione trans-mediata dei testi medievali, dimostrando come la modalità usuale di divulgazione dei testi scritti consistesse nella *performance* vocale all'interno di una "comunità testuale", cioè una comunità che partecipava alla ricezione del testo nonostante non fosse necessariamente alfabetizzata (Loutchitsky - Varol 2010: 15-23). Addirittura, come dimostrato da Svetlana Loutchitsky, la stessa parola *legere*, nelle cronache delle Crociate, significava soprattutto "ascoltare" (Loutchitsky 2010: 114). Sulla comunità testuale e sul concetto di testualità orale, cfr. Stock (1990: 140-8); sulla ricezione aurale, vedi anche Crosby (1936) e Coleman (1996).

momento in cui la materia folklorica cominciava a fiorire nella letteratura scritta, sfruttata come strumento di emancipazione della cultura laica dall'influenza del clero (Le Goff 1977: 203). L'osservazione di Le Goff si iscrive nella cornice concettuale di un'opposizione netta tra scritto e orale e tra popolare e colto, che, come ho spiegato, non può più essere considerata come un'interpretazione accettabile di quella che era in effetti una gamma di declinazioni di un continuum. Ciononostante, lo studioso ha ragione nel sottolineare l'uso politico del contenuto popolare nella letteratura a partire dal XII secolo. Il folklore fu infatti usato dell'aristocrazia feudale come uno strumento per rafforzare la propria posizione sociale e culturale: le fiabe e le leggende di fondazione, usate per esempio all'interno della celebrazione di un lignaggio, potevano servire a realizzare l'ambizione di quel lignaggio ad acquisire un'immagine semi-mitica, attraverso la quale competere politicamente con la Chiesa e le altre casate aristocratiche (Schmitt 1988: 61).

Detto questo, cosa si può dire dell'animale nel folklore? Tutto quello che sappiamo del folklore medievale è indiretto, e viene dai riferimenti a storie e credenze popolari sparsi nella letteratura scritta e nelle fonti agiografiche. In un articolo del 1931 che ho già avuto modo di citare, Richard Riegler segnala che personaggi teriomorfi si trovano ancora nel folklore europeo raccolto nel Novecento, nel quale gli animali con caratteristiche umane o ibridi uomo/animale sono trasformazioni di anime erranti o di persone stregate, costituiscono i guardiani di tesori, o rappresentano l'incarnazione di una malattia o della follia (Riegler 1981a). A parte le testimonianze novecentesche, gli animali erano i protagonisti di molte fiabe e leggende già nel Medioevo: nei racconti letterari derivati da esse, i personaggi teriomorfi erano umanizzati, ma conservavano, enfatizzate, le qualità che la credenza popolare attribuiva loro, come l'astuzia per la volpe, o la nobiltà e l'equanimità per il leone; possiamo cogliere uno scorcio di questa interazione con il folklore nella complessa stratificazione del *Roman de Renart*.<sup>2</sup>

Gli animali compaiono tradizionalmente nelle leggende che riguardano la fondazione di città o luoghi particolari, soprattutto luoghi di culto, come attestato dall'agiografia. Una delle più famose leggende agiografiche di questo tipo è quella di Guinefort, il santo levriero a cui Schmitt ha dedicato una memorabile monografia. In questa leggenda il levriero lotta eroicamente contro un serpente per proteggere il figlio appena nato del cavaliere suo padrone, il quale più tardi,

---

2 Cfr. Bonafin (2006). Nella zooepica gli elementi folklorici interagiscono con la tradizione dei bestiari, che discuterò di seguito.

fraintendendo le tracce di sangue lasciate dal cane, lo uccide; riconosciuto l'errore, il cavaliere pentito ricompensa l'animale con una gloria postuma costruendogli un mausoleo, che diventerà il fulcro di un culto popolare semi-pagano per i secoli a venire (Schmitt 1982: 5-24).

Questa storia, esistente in forme diverse in altre tradizioni, è particolarmente significativa perché presenta insieme almeno due delle caratteristiche principali delle storie e leggende teriomorfiche del folklore. L'antropomorfismo del comportamento del cane e la sua lotta contro il serpente – un emissario del male – rendono l'animale il vero eroe della leggenda: questo tipo di lotta sembra essere alquanto popolare nelle leggende teriomorfiche medievali, ed è un motivo assai comune di quell'ambito infestato dal folklore che sono i sogni teriomorfici. Inoltre, la bestia serpentiforme contro la quale lotta il levriero richiama un mostro estremamente diffuso nelle storie popolari medievali: molti santi, tra i quali San Marcello e San Giorgio, combattono contro un drago o una belva simile. Questo motivo potrebbe far riferimento a un racconto mitico di domesticazione di un nemico pubblico – umano o appartenente alle forze naturali – simboleggiato dal drago; questa ipotesi sembra confermata dall'esistenza, nel tardo Medioevo, di riti calendariali in cui un serpente di paglia era portato in processione e blandito con il lancio di cibo (Le Goff 1977: 236-49).

Il secondo elemento presente nella storia di Guinefort, un animale che funge da fondatore di un luogo di culto, è un'altra caratteristica tipica delle leggende agiografiche: in questi racconti l'animale, spesso un cervo, mostra al santo dove costruire un monastero o una chiesa.<sup>3</sup> Un modello simile si trova presso molte popolazioni dell'Antichità, nelle leggende riguardanti le origini di un gruppo etnico o la fondazione di una città, come nel caso dei Daci, che avevano un lupo come simbolo e come fondatore mitico (Eliade 1959: 15-7). Gli animali giocavano un ruolo come fondatori di una stirpe o antenati magici anche nel folklore medievale; infatti, come ho mostrato nel capitolo precedente, molti testi celebrativi di genealogie aristocratiche comprendevano storie di contaminazioni animali.

Gli animali del folklore erano perciò sia manifestazioni della natura, sia speciali *avatar* degli esseri umani; in questa seconda accezione, nonostante fossero dotati di poteri magici o combattessero battaglie sovranaturali, essi agivano seguendo uno schema umano di qualità e vizi, e in alcuni casi il loro comportamento diventava indistinguibile da quello degli uomini con cui interagivano.

---

3 Sull'animale guida nelle leggende di fondazione, cfr. Donà (2007) e Franz (2009).

### 1.1.2 Nei bestiari

Anche la tradizione più colta e clericale aveva i suoi animali culturali, e una delle più evidenti collezioni di immaginario animale cristiano è costituita dai bestiari. Questi trattati, circolanti in Europa almeno dal XII secolo, scritti in latino e in molte lingue volgari, variavano in contenuto, lunghezza e fonti utilizzate, nonostante tutti più o meno consistessero in traduzioni e rielaborazioni del *Physiologus*, un trattato in greco del II secolo d. C. circa, con aggiunte tratte dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e materiale aristotelico. Ciononostante – come ulteriore dimostrazione del fatto che non esisteva una divisione netta tra “popolare” e “clericale” nella cultura medievale – il contenuto dei bestiari medievali occasionalmente interagiva con il folklore, dal momento che qualcuna delle storie lì riportate coincideva con leggende e fiabe popolari. Un esempio è la credenza, riferita in molti manoscritti nella sezione dedicata al lupo, che se un lupo guarda un uomo prima che questi guardi il lupo, l'uomo perderà la voce. Nonostante questa leggenda sia già nota a Plinio il Vecchio (Plinio 1983: § 80. pp. 194-5), Isidoro la riporta come una credenza della popolazione rurale, e una superstizione simile, il cosiddetto *mal de St. Loup*, poteva essere rinvenuta ancora nella Francia del XIX secolo (Riegler 1981a: 319-20). La quota di oralità e la dimensione folklorica dei bestiari è tuttavia controversa, soprattutto a causa dei diversi utilizzi che essi potevano avere: la modalità di trasmissione e il pubblico di riferimento cambiavano la funzione dei bestiari, donandogli una stratificazione di significati particolarmente ricca (Hassig 1995: xvi).<sup>4</sup> I bestiari latini e anglo-normanni, la cui produzione raggiunse l'apice nel XII secolo, erano perciò testi complessi, disomogenei e multifunzionali; forse proprio a causa di questa loro natura, essi molto probabilmente contribuirono a dare forma al modo in cui l'uomo medievale pensava l'animale.

In questi testi gli animali sono descritti rispetto alle loro qualità, le loro caratteristiche fisiche e il loro comportamento, in base a quanto trasmesso dalle fonti classiche e dalle leggende popolari; nessuna di queste descrizioni aveva la pretesa di essere una sorta di storia naturale, ma piuttosto servivano una lettura cristiana della natura, nella quale gli animali erano i nodi di una trama di storie bibliche, simboli cristiani ed esempi morali (Armengaud 1998: 863; Lobrichon

---

4 Sono state formulate diverse ipotesi sulla trasmissione e l'utilizzo dei bestiari medievali. Nonostante si sia generalmente ipotizzato che essi fossero fatti per la lettura silenziosa all'interno dei monasteri, qualche anno fa Ron Baxter ha segnalato che le compilazioni potrebbero essere state scritte avendo la lettura ad alta voce come punto di riferimento, e alcuni manoscritti sembrano infatti particolarmente adatti ad un'esecuzione orale (Baxter 1998: 202).

1998: 300). Ciò significa che, ad esempio, il leone acquisì una salda qualità cristologica, mentre al lupo fu attribuita stabilmente una natura demoniaca, che lo condannò alla decadenza simbolica durata un millennio (Glosecki 2000: 1058). Tuttavia, nonostante il tentativo dei bestiari di fissare gli animali in opposizioni duali tra bene e male, essi preservarono, anche nel pensiero cristiano, un ruolo in qualche modo ambiguo: un esempio possibile è quello del cane, che secondo i bestiari può essere di volta in volta o un'allegoria del buon cristiano che cura i propri peccati attraverso la confessione, o l'allegoria del cattivo cristiano, che commette più volte lo stesso peccato. Persino il leone, nonostante fosse il re degli animali e il più plateale simbolo di Cristo,<sup>5</sup> poteva anche rimandare analogicamente all'ingresso dell'inferno per le sue fauci da carnivoro (Rowland 1974: 118), e simbolizzare peccato o vizio negli *exempla* e nell'iconografia, come ad esempio in questa miniatura di un libro d'ore del XV secolo, nel quale il leone è l'animale del dell'orgoglio (fig. 9).<sup>6</sup>

Questa illustrazione è doppiamente utile a esemplificare l'ambiguità del modello etico del leone. Il peccatore che cavalca il leone dell'orgoglio è un uomo coronato che impugna una spada, presumibilmente un re, la figura più a rischio di commettere questo particolare peccato. Allo stesso tempo, secondo il bestiario di Pierre de Beauvais, il re e l'aristocrazia erano anche coloro che dovevano trarre maggiormente esempio dal leone, in particolare dalla sua pietà nei confronti degli sconfitti, assumendolo perciò come modello di comportamento positivo: «ceste example de misericorde doivent avoir en els li halt home, qui doivent espargnier les povres» (Pierre de Beauvais 2010: 144).

---

5 Cristo, a sua volta, viene descritto nei bestiari attraverso metafore leonine come «cest lion» (Guillaume le Clerc 1970: v. 173) e «nostre esperitels lions» (Pierre de Beauvais 2010: 142).

6 Tale ambiguità era del resto già riconosciuta da Agostino nell'interpretazione del salmo 103, dove Dio è sia il leone che l'agnello, tant'è che il filosofo commenta che il nome di leone può indicare sia il Signore sia il diavolo, perché il suo significato cambia a seconda del contesto («significat alia atque alia, sicut littera quo loco ponatur vide, ibi intellegis eius vim», Agostino, *Esposizioni sui Salmi*, salmo 103, III, 22-3; citato in Dittmar 2012a: 223).



Figura 9: Dettaglio delle Ore Dunois, della British Library (Yates-Thompson MS 3), f. 159 r; fonte: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=5852>>.

Alla luce di quanto detto finora, si possono fare due considerazioni riguardo agli animali culturali nel Medioevo. Prima di tutto, nel continuum di tradizioni popolari e colte che ho diviso – in modo surrettizio ma conveniente – in folklore e bestiari, l'animale è sempre il portatore di un'ambiguità: nel simbolismo come nel ruolo narrativo, esso è buono e cattivo, santo e demoniaco allo stesso tempo, e anche quando il didatticismo cristiano cerca di fissare la sua immagine in una rigida schematizzazione morale, l'animale continua ad essere un'entità troppo complessa per essere costretta in una visione manichea. Inoltre, tutti gli animali immaginati, sia quelli del folklore che quelli dei bestiari moralizzati, assumono il ruolo cruciale di intermediari tra i vari aspetti del mondo degli uomini: come ha scritto l'antropologo Roy Willis, essendo insieme vicini all'uomo e a lui estranei, hanno l'utile facoltà di rappresentare sia gli aspetti normativi che gli aspetti esistenziali dell'esperienza umana, così come la loro interrelazione (Willis 1974: 128-9).

A giudicare dalle fonti riguardanti l'animale culturale, mi pare che nel XII secolo si assista a una situazione peculiare, che rispecchia bene questa natura duplice osservata da Willis nell'etnografia: da una parte la diffusione e il successo dei bestiari latini e volgari, probabilmente stimolato da un rinnovato interesse per il mondo naturale, permette il trionfo dell'animale "normativo", ovvero l'animale come concrezione metaforica di insegnamenti morali. Dall'altra parte, il lento emergere del folklore nella cultura scritta e il suo progressivo utilizzo da parte dell'aristocrazia laica come strumento di autoaffermazione politica e culturale, porta con sé una nuova considerazione dell'animale "esistenziale", o piuttosto l'animale che, in quanto eroe di leggende di fondazione, si fa portatore di una contiguità simbolica con l'uomo, inquietante e attraente allo stesso tempo.

## **1.2 La bestia quotidiana**

L'eredità del folklore ebbe un ruolo importante nel mantenere vitale il modello animale nell'immaginario, nel modo di pensare e nella letteratura. Nondimeno, questa continuità era resa praticabile anche dal contatto reale con il mondo animale, che per tutto il Medioevo rimase un'esperienza quotidiana per uomini e donne pressoché di ogni appartenenza sociale. Infatti, come evidenziato dagli studi di antropologia medievale, il legame tra le comunità umane e l'ambiente naturale era così stretto da far sì che l'uomo medievale recepisce la natura come parte integrante della propria identità (Gurevič 1983: 46).

### **1.2.1 Convivenza e antagonismo tra VI e XI secolo**

Sin dalla caduta dell'Impero Romano, la decadenza della vita urbana e la regressione dell'agricoltura comportarono l'avanzamento dell'incolto in aree sempre più vaste: tale circostanza, influenzando sul controllo e sullo sfruttamento dell'ambiente naturale, cambiò radicalmente l'equilibrio tra uomo e ambiente. Nonostante in alcune aree una nuova ondata di colonizzazione delle terre incolte fosse cominciata già attorno all'VIII secolo, l'uomo dell'Alto Medioevo era costretto ad affrontare una nuova familiarità con gli spazi boschivi, dove si procurava una buona parte delle sue risorse alimentari attraverso la caccia e la pastorizia; come affermato da Fumagalli, «le terre incolte (mai veramente tali in gran parte) rappresentavano, ormai, il pilastro dell'economia, il sostegno maggiore alla vita dell'uomo» (Fumagalli 1992: 33). Per questa ragione, l'incolto godeva di uno status particolare negli atteggiamenti umani tra il VI e VII secolo, «improntati al rispetto e alla convivenza con la natura selvaggia: alla volontà di usarla, più che combatterla» (Montanari 1988: 60). In questo nuovo contesto, uomini e animali erano compagni nelle asperità della vita quotidiana e allo stesso

tempo rivali per il cibo. Siamo infatti a conoscenza di episodi in cui gli uomini si contendono la selvaggina con i lupi già dall'Editto di Rotari (643), il quale ordina che «se un lupo uccide un animale appartenente a qualcuno ed una persona, all'insaputa del padrone, lo scuovia e lo nasconde, paghi dodici soldi di multa» (Fumagalli 1994: 33-4).

Anche le fonti agiografiche sembrano confermare questo dato, fornendoci storie di santi che interagiscono con gli animali selvatici per condividere le risorse naturali e coesistere in pace.<sup>7</sup> In alcuni casi, come nella storia di sant'Egidio, il santo protegge l'animale dai cacciatori (Boglioni 1985: 952); in altri, il santo condivide il proprio cibo con una fiera, come nella storia dell'eremita riportata da Sulpicio Severo, secondo la quale una lupa andava ad accucciarsi accanto all'eremita ad ogni pasto e aspettava che questi spartisse con lei il proprio cibo (Waddell 1995: 6). Una relazione di amore e rispetto reciproco è alla base di numerose storie di santi che curano un animale pericoloso, il quale a sua volta si mette al suo servizio, come nella storia del santo del deserto Macario di Alessandria, che sana magicamente un cucciolo di iena, o l'irlandese san Gallo, che estrae una spina dalla zampa di un orso (Waddell 1995: 13; Pastoureau 2007: 111-6).<sup>8</sup> Nell'agiografia è rappresentata anche la contropartita di questa relazione di familiarità, ovvero la competizione per le risorse naturali tra il santo e le bestie selvatiche: San Colombano, ad esempio, decide di vivere in una grotta già abitata da un orso, e perciò, seppur pacificamente, invita l'animale ad abbandonare il luogo (Waddell 1995: 47); più tardi lo stesso santo, quando scopre che un orso sta mangiando i frutti spontanei di cui anch'egli si nutre, comanda al suo compagno Chagnoald di usare un bastone per dividere gli alberi da frutta e i cespugli in due zone, una ad uso degli orsi e un'altra per gli uomini (Montanari 1988: 61).<sup>9</sup> In entrambi gli episodi, per quanto conflittuale, la relazione tra uomo e orso è sempre di rispetto reciproco e finalizzata alla condivisione delle risorse naturali.

---

7 Come precisa giustamente Montanari, il santo non è un caso eccezionale nel contesto storico dell'Alto Medioevo, ma piuttosto «la traduzione, in termini di ascetismo religioso, di quella realtà quotidiana di convivenza dell'uomo con la natura e con gli spazi incolti. (...) L'eremita non è, insomma, anomalo rispetto alla società del tempo; semplicemente, egli estremizza una realtà diffusa» (Montanari 1988: 62).

8 Tuttavia, in questo ultimo gruppo di storie, l'animale è subito addomesticato e umiliato: il fatto che orsi e leoni fungano per il santo da animali da soma, implica un messaggio di asservimento della natura selvatica (Waddell 1995: 24, 30; Montanari 1988: 64-7).

9 Cfr. Jona di Bobbio (1905: *Vita Sancti Columbani*, I, 8 e 27).

La situazione descritta finora, in cui la comunità umana vede «vacillare la capacità di controllo sull'ambiente e sull'animale ed è nel contempo ad essi vincolata da un rapporto più costretto e stringente» (Ortalli 1997: 47), contribuì a sfumare il confine tra uomini e animali. Allo stesso tempo, la dipendenza dall'ambiente naturale scatenò reazioni culturali e psicologiche, e caricò l'immaginario connesso con l'animalità di connotazioni magiche o sacrali. Una dimostrazione di ciò è la diffusione degli antroponimi animali (Delort 1985: 23); un altro esempio è la diffusione di leggende di santi con connotati animali, sia nella loro storia che nella loro stessa identità.

Tuttavia, a un certo punto nel corso del Medioevo, uomini e animali cominciarono ad allontanarsi. Montanari, ad esempio, nota che già nell'agiografia del IX secolo l'orso è concepito progressivamente come una minaccia, un essere che, poiché insensibile al potere divino del santo, deve essere combattuto o scacciato: nelle vite dei santi, infatti, l'orso è accettato nella comunità cristiana non come un alleato nobile ma come un clown o una preda, in ogni caso come l'oggetto di un assoggettamento (Montanari 1988: 66). In effetti, conseguentemente alla progressiva coltivazione degli spazi boschivi e all'avanzamento dell'addomesticamento, nell'XI secolo l'animale selvatico fu progressivamente svilito, desacralizzato o addirittura assimilato al demonio e ai suoi poteri; la dominazione e lo sfruttamento dell'animale divennero la priorità nel nuovo rapporto che l'uomo intratteneva con esso (Delort 1985: 24).<sup>10</sup>

Ciononostante, gli animali selvatici non scomparvero dalla vita quotidiana per molto tempo. Ancora nel XIII secolo lupi isolati minacciavano l'economia contadina, attaccando il bestiame o distruggendo le colture, o aggredivano gli esseri umani, sbranandoli o infettandoli con la rabbia; la storia del lupo di Gubbio nella leggenda di San Francesco d'Assisi è una testimonianza di quanto i lupi ai margini delle comunità umane fossero ancora una realtà terrificante (Jordan 2011: 408-11).<sup>11</sup> In Francia il pericolo dovette continuare ancora almeno fino al XV secolo, dal momento che i lupi venivano avvistati regolarmente alla periferia

---

10 Cfr., per esempio, l'evoluzione delle storie connesse a Sant'Antonio abate, che rappresentano una collaborazione degli animali selvatici con il santo nelle leggende più antiche, più tardi demonizzano gli animali selvatici in quanto agenti della tentazione, fino a convertire il santo in protettore dei maiali e di altri animali da stalla. Per una panoramica completa della leggenda, rimando a Fenelli (2011).

11 Sulla pericolosità del lupo nel Medioevo, cfr. Pluskowski (2006: 73-97). Il lupo è l'unico animale che i trattati medievali menzionano per l'uso abituale di carne umana come fonte di cibo, e l'osservazione della sua crudeltà sugli animali da allevamento lo rese particolarmente odiato (Cummins 1988: 132-46).

di Parigi tra il 1420 e il 1439 e, nonostante questi si cibassero principalmente di animali da allevamento o cadaveri, le testimonianze riportano che occasionalmente le belve potevano attaccare gli esseri umani, come nell'inverno del 1439 (*Journal d'un bourgeois de Paris*: 170-176, 252, 322, 390). Parallelamente, neanche la sacralizzazione degli animali si interruppe, per quanto scoraggiata e fortemente diminuita: tra la popolazione rurale era ancora possibile trovare nel XIII secolo delle sacche di culti semi-pagani molto popolari incentrati su animali, come il già citato caso del levriero Guinefort.

### 1.2.2 L'aristocrazia

Finora ho parlato del contatto quotidiano degli strati inferiori della società medievale con l'animale; la vita dell'aristocrazia – si potrebbe obiettare – era assai diversa da quella dei contadini. Questo è vero solo nella misura in cui i signori feudali e le loro famiglie vivevano in abitazioni fortificate, dove non dovevano temere di essere personalmente attaccati da animali selvatici; tuttavia, non bisogna dimenticare che i nobili dipendevano per la loro alimentazione da quelle stesse terre nelle quali vivevano i loro contadini, e perciò lupi e orsi intaccavano le risorse e vivevano nelle foreste che, in ultima analisi, appartenevano all'aristocrazia. Inoltre, nella vita dei signori feudali e dei loro cavalieri, il contatto con l'animale era un'esperienza quotidiana, e anzi era frequente almeno quanto lo era nella vita dei contadini.

Un aspetto di questa familiarità, la cui incidenza è rilevante soprattutto per le famiglie reali e l'aristocrazia di alto rango, è costituito dai serragli. Nei serragli i signori feudali collezionavano una gamma più o meno ampia di animali feroci ed esotici, che spesso includeva un leone o un orso. L'epica francese medievale riflette questa realtà storica, fornendoci esempi di serragli regali particolarmente opulenti: nella *Chanson de Roland*, per concludere la pace con l'imperatore, il re Marsilio offre a Carlo una quantità e varietà stupefacente di animali («urs e leüns, veltres enchaîgnez,/ set senz cameliz e mil hosturs müez», *Chanson de Roland*: vv. 128-9), simile a quella descritta in *Girart de Roussillon*, parte del corteo matrimoniale di Carlo Martello (*Girart de Roussillon*: vv. 300-4) (Labbé 1993: 191-200).<sup>12</sup>

---

12 È utile citare il fatto che questi cortei di animali, come le *ménageries*, erano usanze diffuse nelle corti imperiali d'Occidente come d'Oriente. Per la Kinoshita, questi passi testimoniano infatti una cultura imperiale condivisa in Eurasia, che utilizzava gli animali come elementi del discorso politico (Kinoshita 2012: 50-6).

Ma a parte questo aspetto relativamente raro, i membri maschi dell'aristocrazia guerriera avevano almeno due occasioni quotidiane estremamente importanti di contatto con il mondo animale: il combattimento a cavallo e la caccia. Queste due attività costituivano in effetti il cuore della vita cavalleresca, entrambe dotate di un significato sociale e culturale elevato e, in una certa misura, di implicazioni magiche o sacre.

L'associazione del cavaliere con il cavallo ha la massima importanza nella definizione non solo del suo ruolo, ma della sua stessa identità: il nome stesso "cavaliere" nelle lingue romanze deriva da *caballarius*, parola che designa un uomo a cavallo. Ed è infatti il successo e la diffusione del cavallo da guerra, reintrodotta dai Franchi attorno al VI secolo come mezzo per migliorare l'efficacia in battaglia (Davis 1989: 11-29), che permise lo sviluppo della classe dei cavalieri, ovvero un'élite guerriera separata dalla massa dei soldati. Il cavallo costituiva per il cavaliere lo strumento principale del suo successo e il suo simbolo più visibile, oltre che una risorsa particolarmente costosa: non è sorprendente, perciò, che nell'epica il furto reciproco di cavalli sia una questione importante e un motivo ricorrente. *Gormund et Isembart*, per esempio, si apre con una serie di duelli combattuti dal pagano Gormond contro dei campioni cristiani: alla fine di ogni scontro Gormond conquista il destriero del nemico che ha sconfitto e lo porta indietro verso il proprio campo, come viene spiegato nel ritornello «Quand il ot mort le bon vassal/ ariere enchaça le cheval» (*Gormund e Isembart*: vv. 5-6, 61-2, 83-4, 134-5; al plurale ai vv. 37-8); inoltre lo stesso poema offre un'altra illustrazione della pratica di conquistare un cavallo in battaglia nell'accusa di Gormont a Huon di aver rubato il destriero di Isembart, e nella ritorsione di Isembart, che a sua volta cerca di rubare il destriero di Huon (ivi: vv. 262-4 e 302-10). Questi episodi, in effetti, sembrerebbero richiamare una pratica che, nella realtà storica, apparteneva non tanto alla guerra quanto ai tornei, nei quali vincere cavalli ed equipaggiamento al termine del combattimento costituiva parte del rituale. Non di meno, nella letteratura la conquista di un destriero uccidendone il precedente proprietario non è un'occorrenza isolata, ma piuttosto un motivo comune, quasi uno stereotipo dell'epica: basti pensare, ad esempio, al ricorrente desiderio per il cavallo del nemico in *La chevalerie Ogier* (Combarieu du Grès 1992a: 142), o i vari episodi in cui Guillaume conquista un destriero abbattendone il nemico, come il cavallo di Deramé che cede al nipote Guiot, e il cavallo di Alderufe (*Chanson de Guillaume*: vv. 1927-60 e 2150-9), il cavallo di

Corsolt, Arïon (*Couronnement de Louis*: vv. 1145-9), il destriero di Aorofle (*Aliscans*: vv. 1658-66), e così via.<sup>13</sup>

Questo insieme di prove testuali evidenzia l'importanza del cavallo in quanto strumento di combattimento per il guerriero, al punto che senza di esso l'eroe potrebbe non essere in grado di compiere le sue gesta; tuttavia, questi stessi testi rivelano anche che il cavallo doveva essere non un mero strumento, ma anche un compagno in armi o addirittura un amico del cavaliere (Bichon 1976: 318-57). Come ho notato già nei testi epici, infatti, la psicologia del cavallo è antropomorfizzata: il destriero è intelligente e autonomo in battaglia, e spesso viene descritto mentre combatte attivamente contro il cavallo nemico calciando e mordendo (fig. 10).



Figura 10: Dettaglio della voce dedicata al cavallo nel bestiario Rochester, della British Library (MS Royal 12.F.XIII), f. 42 v; fonte: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal\\_ms\\_12\\_f\\_xiii\\_f003r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_12_f_xiii_f003r).

L'antropomorfizzazione si spinge al punto di alimentare la credenza per cui il destriero comprenderebbe il linguaggio umano. Nelle *chansons*, del resto, viene spesso rappresentata una scena di dialogo tra il cavaliere e il suo cavallo:

---

13 *La chanson de Guillaume* offre anche altri aspetti della fenomenologia della conquista del cavallo: uno è il pianto sul cavallo perduto, ovvero il lamento indirizzato al cavallo da parte del cavaliere saraceno ferito al quale è stato sottratto, che si ripete in entrambi gli episodi a cui ho fatto riferimento (*Chanson de Guillaume*: vv. 1930-48 e 2180-200). Un altro è in un certo senso la contropartita di questo rituale del furto del cavallo: piuttosto che vedere il proprio destriero montato da qualcun altro, il cavaliere epico preferisce uccidere l'animale, come Guillaume che taglia la testa di Balçan per non dare un vantaggio ai Saraceni («mais pur ço l'ai fait que n'i munte Sarazin,/ Franc chevaler par vus ne seit honi», ivi: vv. 2167-8).

Guillaume si rivolge a Baucent per ringraziarlo (*Aliscans*: vv. 568-88), così come fa anche Namu (*Aspremont*: vv. 1947-57, 2032-37); Ogier nella *Chevalerie Ogier* parla al proprio cavallo in cerca di conforto durante il momento più difficile della sua guerra contro Carlo Magno:

Cevals, dist-il, tant estes bons e chier,  
ainc ne fu beste tant fesist a proisier;  
en tantes coites m'avés eü mestier:  
porrés vos mais vestre signor aidier?  
se me fallés, je n'ai nul recovrier:  
en tot le mond nul home ne m'a chier,  
et s'en i a la defors .C. miliers.

De moi ocire se sont tot afichié. (*Chevalerie Ogier*: vv. 6242-9)<sup>14</sup>

In queste occasioni si stabilisce una connessione emotiva profonda tra uomo e animale, e il testo immagina che il cavallo capisca le parole del cavaliere e vi risponda con le sue azioni, se non con parole. Addirittura, in una storia riportata dagli *Otia imperialia* si narra di un destriero che risponde al proprio padrone, gli fornisce saggi consigli e porta il nome molto appropriato di *Bonus Amicus* (Gervase of Tilbury 2002: III, §92).

La seconda occasione di familiarità tra cavaliere e animali è la pratica della caccia. Questa attività aveva un posto particolarmente importante nella vita dell'aristocrazia guerriera: essa costituiva un momento di educazione di pratica ed etica di combattimento per i più giovani; un'occasione sociale per mettere in mostra virtù guerriera come forza fisica, coraggio, abilità equestre; un'attività ricreativa che richiamava in modo conturbante la guerra nella prassi e nella simbologia; era, sostanzialmente, un rito mimetico destinato a celebrare e perpetuare l'autorità aristocratica e la sua identità guerriera, nel quale la classe cavalleresca metteva in scena il mito di sé stessa (Crane 2008: 68-9).

È forse il caso di rilevare che le pratiche venatorie dell'aristocrazia erano piuttosto diverse da quelle delle classi inferiori: mentre queste ultime usavano soprattutto trappole o uccidevano le prede a distanza, spesso usando un arco, i cavalieri a caccia usavano più frequentemente armi cavalleresche – come la spada o la lancia – e cercavano la lotta ravvicinata con l'animale, in un modo che richiamava il combattimento umano (Galloni 1993: 10-2). Nella letteratura il

---

14 “'Cavallo' disse, 'siete buono e caro, non c'è mai stata una bestia così degna di lodi; in tanti frangenti mi avete tirato d'impaccio; potrete aiutare ancora il vostro signore? Se fallirete, non avrò modo di salvarmi: in tutto il mondo tutti mi odiano, e là fuori ce ne sono centomila che sono pronti a uccidermi.’”

collegamento metaforico tra battaglia e caccia è ricorrente. Un esempio significativo mi pare quello di *Girart de Roussillon: Carlo Martello, con il pretesto di una spedizione venatoria, penetra con il suo esercito nel territorio del Roussillon* (*Girart de Roussillon*: vv. 607-79); inoltre, nel descrivere la marcia di avvicinamento del re, il narratore ripete in due lasse consecutive l'associazione tra la spedizione di caccia e la guerra imminente (ivi: vv. 659, 668). In questo caso, dunque, il testo presenta sia un'associazione metaforica sia una contiguità reale tra i due ambiti, dal momento che questa caccia costituisce soprattutto un atto di guerra, che viola i diritti feudali di Girart sul suo terreno di caccia e sulla selvaggina, e infatti sarà la causa scatenante della guerra che occuperà l'intera *chanson*.

Con questo non intendo suggerire che la caccia fosse l'esatta immagine speculare o un sostituto del combattimento in battaglia (Guerreau 2000: 27): questa sarebbe una semplificazione, credo, della polisemia del rituale venatorio per l'aristocrazia guerriera. Intendo, piuttosto, da una parte porre l'accento sul ruolo prioritario che la caccia aveva nella vita della classe cavalleresca, creando legami affettivi e simbolici tra l'uomo e l'animale che favorivano un sentimento di continuità tra i due e legittimavano la costruzione di un'identità animale del cavaliere; dall'altra, segnalare come il contesto venatorio fornisse un contatto frequente con il mondo animale, e come, anche in questo caso, grazie alla convivenza e al rapporto di collaborazione con gli animali, nell'immaginario cavalleresco questi fossero assimilati all'uomo e arrivassero a partecipare della sua natura.

Un tipo di contatto che implica un rapporto di collaborazione alla pari tra uomo e animale è dato dall'uso dei cani nella cinegetica: questi sono usati infatti come intermediari tra il cacciatore e la preda, e anzi la rincorrono e lottano con essa corpo a corpo, come se fossero uno sdoppiamento del cacciatore. Come con il cavallo, inoltre, il cavaliere intrattiene una relazione umana con i propri cani da caccia, dalla quale non sono esclusi rispetto e affetto: come riportato nei manuali di caccia, il cavaliere deve prima di tutto preoccuparsi dei propri cani, lasciarli abbeverare appena hanno raggiunto la loro preda, dunque assai prima che lo stesso sia concesso ai cacciatori, e deve incoraggiarli parlando loro dolcemente (*La chace dou cerf*: vv. 253-4, 344-5); inoltre il cacciatore comunica con i cani durante l'intero corso della caccia attraverso dei richiami, che designano una sorta di linguaggio in codice tra le due specie (Crane 2008: 72-3). L'affetto doveva manifestarsi anche al di fuori del contesto venatorio: ad esempio, alcuni signori feudali avevano l'abitudine di far dormire i propri levrieri nella loro stessa camera; ancora nel XV secolo il principe Giovanni di Portogallo dormiva nello

stesso letto con i suoi due cani *alaunt* preferiti (Cummins 1988: 25). Infine, gli animali da caccia costituivano un vero e proprio *status symbol* aristocratico, anche al di fuori del mondo cavalleresco: l'importanza di questi animali come segni esteriori dell'appartenenza ad una classe sociale era tale che anche i vescovi e gli abati, per non abbandonare completamente la loro identità aristocratica, tenevano falchi e levrieri nei conventi, come apprendiamo dalla condanna di questa pratica nel Concilio di Vienne del 1311 (Pascua 2007: 101).

In letteratura non viene dato spazio particolare alla cinegetica, ma essa è rappresentata generalmente come una forma di cooperazione alla pari tra uomini e cani. La caccia al cervo, ad esempio, frequente nei romanzi e nei *lai*, ci offre la rappresentazione eloquente di questa stretta collaborazione, che esclude gli altri personaggi dall'azione e tende a cucire insieme il cane e il cavaliere, rendendo il primo un'estensione fisica del secondo. Questa complementarità è evidente, ad esempio, nel *Fergus*, dove Perceval parte all'inseguimento del cervo bianco, con il solo aiuto del suo cane: se la prima parte della scena descrive la cavalcata di Perceval attraverso la Scozia fino a Glasgow (Guillaume le Clerc 1983: vv. 177-99), nella seconda parte il fuoco della scena passa sul *brachet* di Perceval:

Illu[e]ques ataint Perchevals  
le cerf sans point de compaigni[e]  
fors [del] brachet qui souvent crie  
et de cho suiet il le cerf  
si pres en ert que par le nerf  
de[l] garet l'avoit ja saissi. (Guillaume le Clerc 1983: vv. 200-5)<sup>15</sup>

La lotta del cane con il cervo in una palude è ora descritta nel dettaglio e con la concitazione di un duello, fino a quando il bracco coraggiosamente annega la preda (ivi: vv. 200-32) e il protagonista ritorna il cavaliere, che conclude la caccia provvedendo a suonare il corno (ivi: vv. 233-40). Nel concitato frangente della caccia, la letteratura rappresenta cavaliere e cane come un'unità, che sembra adombrare uno stato di compresenza di animale e uomo nell'entità cavalleresca. In proposito mi sembra appropriata la riflessione condotta da Susan Crane sulla scena della caccia del re in *Bisclavret*: qui la caccia con i cani è descritta in termini molto simili a quelli usati nello stesso *lai* per rappresentare le abitudini venatorie del *loup garou*, tanto da suggerire implicitamente che la *partnership* tra cane e

---

15 "Là Perceval raggiunge il cervo, senza altro compagno che il suo bracco, che abbaia spesso, e inseguendo il cervo gli arriva così vicino che l'ha già afferrato per il tendine del garretto."

uomo nella caccia non fosse molto diversa dalla convivenza di cacciatore e predatore nel mannaro (Crane 2013: 59).

Durante la caccia ha luogo un altro tipo di contatto con l'animale: quello tra cacciatore e preda. Nell'immagine della preda, infatti, il cavaliere mescolava l'immagine del nemico, e viceversa: da una parte, i rituali esercitati dal cavaliere sul corpo del nemico corrispondevano in parte a quelli sulla spoglia dell'animale cacciato, come ad esempio la decapitazione rituale o l'estrazione del cuore, che vengono occasionalmente rappresentate anche nell'epica (Contamine 1980: 393); dall'altra, l'animale da cacciare viene pensato come un nemico umano, contro il quale il cavaliere cerca di ingaggiare un combattimento ravvicinato.<sup>16</sup> Il confronto con l'animale, nella realtà della pratica venatoria, non assomigliava a un duello umano: secondo i manuali del XIII e XIV secolo, una battuta di caccia era un'attività collettiva, e anche se al signore veniva concesso il privilegio di dare il colpo mortale, di fatto il cavaliere aveva diversi servitori e cacciatori ad accompagnarlo (Cummins 1988: 6).

Ciononostante, l'epica e i romanzi tendono a forzare questa realtà e raffigurano l'eroe separato dal resto del gruppo mentre insegue le prede da solo, combattendole in una sorta di duello: nel *Nibelungenlied* antico-tedesco, ad esempio, Siegfried, che riesce a correre più veloce dei cani, uccide da solo una quantità impressionante di animali (*Nibelunghi*: §§ 934-62); lo stesso accade in quelle scene dell'epica francese in cui l'eroe finisce per essere ucciso tragicamente, come nel caso di Begon, in *Garin le Loheren*, o Boves, in *Daurel et Beton*. In modo simile, nei *lais* e nei romanzi, l'eroe accidentalmente rimane isolato dal resto della compagnia, il che gli consente in genere di sconfinare in un regno oltremondano o incontrare un essere magico: ad esempio nel *lai* anonimo *Guingamor* (*Lais anonymes*: 127-55) il cavaliere si mette sulle tracce del cinghiale bianco e, nonostante cominci la spedizione in compagnia di altri cacciatori, presto si ritrova a rincorrere la belva da solo; proprio all'inseguimento del cinghiale avviene l'incontro con la fata che costituisce il cuore dell'avventura (*Guingamor*: vv. 303-421).<sup>17</sup> Quello che mi interessa di queste cacce solitarie è che in alcune

---

16 A conferma di ciò, anche gli aggettivi utilizzati per descrivere le prede in scene di caccia significative della letteratura, sono gli stessi usati per gli avversari umani. Herbin porta il caso del *Perceforest* (XIV secolo), in cui, nella caccia al cinghiale durante la quale il re Godiffer viene ferito gravemente, l'animale è descritto come "ber", le sue azioni come "felonie", e così via (*Perceforest*: II, t.1, §§ 86-96; Herbin 2004: 203).

17 Un'altra caccia solitaria è messa in scena nelle *Enfances Vivien* (vv. 1097 ss); tuttavia questo caso è peculiare in quanto qui l'aspirante cavaliere va a caccia da solo perché si trova al di fuori del contesto aristocratico di appartenenza.

di esse la fusione di preda animale e nemico umano viene realizzata, e la preda viene effettivamente umanizzata. L'esempio più famoso è forse in *Guigemar* (Marie de France 1966: 5-32), dove il cavaliere protagonista si perde nella foresta mentre caccia una cerva bianca, e quando finalmente la raggiunge e la colpisce con una freccia, l'animale gli parla con voce umana per annunciargli le sue future pene d'amore (*Guigemar*: vv. 103-22). Inoltre, almeno in un caso la preda si trasforma fisicamente in un essere umano: è quanto avviene nel *lai de Tyolet* (*Lais anonymes*: 227-53), in cui il protagonista è a caccia di un cervo che, appena attraversa il fiume, si trasforma in un cavaliere (*Tyolet*: vv. 105-12).

Alla corte del re, nella sua professione, nello svago: la vita quotidiana dei cavalieri sembra brulicare di contatti con gli animali. Questi contatti, a loro volta, producevano attualizzazioni letterarie diverse, che spesso non rispecchiavano la realtà storica, o la reinventavano, accentuando nel rapporto immaginato con l'animale quella continuità che era già implicita nel rapporto reale. Infatti, nonostante in tutte queste occorrenze l'animale sia in una posizione subordinata, nella letteratura cavalleresca si stabilisce continuamente una connessione più profonda con esso, quasi a figurare una relazione alla pari, dove ci si può accostare all'animale con il rispetto e l'affetto che è dovuto a un amico, o ad un valoroso nemico.

### **1.3 Il modello animale tra violenza e potere**

Finora ho esposto le ragioni della familiarità del cavaliere medievale con il mondo animale. Tuttavia c'è anche un altro aspetto della questione che bisogna considerare: i cavalieri non consideravano l'animale solo come avversario o compagno; lo prendevano come modello per le sue qualità aggressive e lo elevavano a simbolo di potere e violenza.

#### **1.3.1 La violenza del cavaliere**

La violenza nella pratica bellica appartenente alle popolazioni barbariche, secondo Peter Haidu, era essenzialmente differente dalla violenza della cultura romana: essa era infatti un tipo di violenza fiera e gioiosa, parte di un «adventurous warfare» e di uno stile di vita nomade (Haidu 1993: 196). Inoltre, l'ideologia guerriera della classe cavalleresca era fortemente influenzata dall'origine di questa come gruppo sociale disomogeneo: i *milites* costituivano il braccio armato dei signori feudali, e per quanto l'uso del cavallo distinguesse i cavalieri dai soldati appiedati, essi erano comunque un gruppo di cerniera tra la

classe contadina e l'aristocrazia (ivi: 61). Il processo di trasformazione dei guerrieri in nobiltà terriera, cominciato in epoca merovingia, fu insieme etnico, politico e ideologico: contemporaneamente alla lenta integrazione dell'*élite* gallo-romana con i clan dei Franchi, il gruppo dei guerrieri fu progressivamente incorporato nella nobiltà feudale legandolo a terre e castelli; il successo di questo processo stava nel suo mantenere la *performance* nomade del cavaliere, ma allo stesso tempo ancorarlo ad uno specifico punto di riferimento geografico (ivi: 200).

Dal punto di vista ideologico, la situazione rispecchiava questa ambiguità. Come è stato dimostrato da Jean Flori, le prime testimonianze di un'etica cavalleresca, cioè della codificazione di una morale caratterizzata dalla difesa degli inermi e dei membri della Chiesa, non si riferiscono affatto ai guerrieri ma ai re e, a partire dal X e XI secolo – quando l'autorità del re iniziava a indebolirsi – ai signori laici (Flori 1983: 82-111). In questo periodo i guerrieri a cavallo sono ancora i nemici più feroci della pace e della Chiesa: agli ordini dei loro signori feudali, devastano le terre di altri signori cristiani e commettono brutalità contro i chierici, saccheggiano i beni ecclesiastici, oltre a compiere ogni tipo di depredazione e violenza contro i deboli (Flori 1983: 133).

Una testimonianza di questa ferocia dei cavalieri è presente nell'autobiografia dell'abate Guiberto di Nogent, il quale, ancora nell'XI secolo, parla di soldati che saccheggiano le città e rubano il bestiame dei monasteri (Guibert de Nogent 1907: 217); inoltre, Guiberto dà anche lo sconvolgente ritratto di Thomas de Marle, un nobile diseredato che rapina, saccheggia e uccide così crudelmente che persino chi è ritenuto crudele appare più mite nell'uccidere il bestiame che costui nell'uccidere gli uomini («mitiores videantur in nece pecudum, quam iste in hominum», Guibert de Nogent 1907: 178). Il caso di Thomas de Marle è particolarmente indicativo dell'ambivalenza del giudizio medievale nei confronti della violenza cavalleresca: in Francia egli è considerato un uomo pericoloso e odioso, ed è descritto dall'abate Suger di Saint Denis come nemico di Dio e degli uomini («hominem perditissimum, Deo et hominibus infestum», Suger 1929: 30), dotato della rabbia degna di un lupo («intolerabilem velut immanissimi lupi rabiem», «furore lupino devoraverat», Suger 1929: 30, 174); allo stesso tempo, Thomas è anche uno dei più importanti protagonisti della prima Crociata, durante la quale partecipa alla conquista di diverse città, si comporta eroicamente, ed è addirittura il primo cavaliere crociato ad entrare a Gerusalemme, come viene raccontato dalla *Chanson de Jerusalem* (vv. 4739-904).

I movimenti della Pace di Dio e Tregua di Dio, promossi dal clero rispettivamente alla fine del X secolo e nel primo quarto dell'XI secolo, non erano riusciti a fermare questa violenza endemica, ma avevano contribuito alla codificazione professionale del cavaliere; nel momento in cui l'incastellamento consentiva l'ascesa sociale e l'indipendenza politica della classe guerriera, l'ideologia di difesa del territorio contro atti di oppressione e violenza divenne una prerogativa dei cavalieri (Flori 1983: 144-167). Mentre l'Europa avanzava più profondamente nel XII secolo, l'ideologia cavalleresca aveva il compito, perciò, di gestire la violenza orgogliosa dei cavalieri, cercava di frenarla in modo da stabilire l'ordine sociale favorevole alla crescita economica (Kaeuper 1999: 29). I testi esaminati nei precedenti capitoli nascono proprio in mezzo a questa trasformazione politica ed etica della classe cavalleresca. Nell'ideologia cavalleresca, la violenza non può essere completamente condannata, ma è trattata con attitudini contrastanti: dal punto di vista della dottrina cristiana, nonostante l'aggressività antisociale sia stigmatizzata, l'idea di una violenza giusta, già affermata da Agostino e Ambrogio in funzione anti-barbarica, è sempre più accettata dalla Chiesa, fino ad essere appoggiata apertamente (Flori 1983: 172); dall'altra parte, nell'epica, nonostante l'insistenza sulla necessità di una *mesure nel comportamento dei cavalieri, si riconosce e si celebra la grandiosità delle gesta violente* (Kaeuper 1999: 247). Chiaramente, il processo di trasformazione dell'etica guerriera era lontano dal completamento al tempo della composizione delle *chansons de geste*: nel XIII secolo le fonti storiche ci informano delle lotte intestine «che ad ogni primavera fanno uscire da ogni castello, con il pretesto dell'onore, piccoli sciami di cavalieri predoni, che vanno alla caccia di qualsiasi occasione per rapinare» (Duby 1977: 39).<sup>18</sup>

Infatti, anche nell'epica i cavalieri francesi si cimentano in razzie e si abbandonano a profanazioni e atti di crudeltà: questo accade soprattutto nel ciclo dei vassalli ribelli, e un esempio particolarmente emblematico è Raoul de Cambrai, che oltre a saccheggiare villaggi e uccidere la popolazione inerme, addirittura brucia un monastero insieme alle religiose ivi intrappolate (*Raoul de Cambrai*: vv. 1211-404). Nondimeno, violenza selvaggia e atti di crudeltà possono emergere anche nelle canzoni del ciclo di Guglielmo, per quanto in questo caso essi siano giustificati dal fatto di essere diretti contro i nemici pagani. *La*

---

18 Contamine trae un esempio anche dal *De planctus ecclesiae*, un'opera del XIV secolo, in cui il primo vizio dei cavalieri è l'abitudine a vivere ordinariamente di rapina (Contamine 1986: 372); questo testo, tuttavia, si riferisce al comportamento delle compagnie di mercenari ingaggiate durante la Guerra dei Cent'anni, le quali, quando non necessarie sul campo di battaglia, erano lasciate libere di depredare la popolazione locale.

*chevalerie Vivien*, ad esempio, si apre con un messaggio cruento che Viviano invia al re saraceno Desramé, cioè una nave piena di cento soldati pagani ai quali ha tagliato labbra e nasi, ha cavato gli occhi, e che ha mutilato di mani e piedi (*Chevalerie Vivien*: vv. 95-9). Un massacro meno massiccio ma ugualmente crudele ha per protagonista lo stesso Guglielmo, a quanto si apprende dalle parole di uno dei Saraceni con cui si scontra all'Archamps, il quale lo accusa di aver ucciso i due bambini figli di Orable e Thiebaut fracassando loro la testa contro un pilastro del palazzo di Orange (*Aliscans*: vv. 1242-54).<sup>19</sup> Inoltre, segni del piacere della violenza possono essere ancora rintracciati nel lessico della gioia usato in connessione con il combattimento, come nel famoso *incipit* di *Raoul de Cambrai*, «oieç chançon de joie et de baudor!» (*Raoul de Cambrai*: v. 1); ma probabilmente la più palese celebrazione della violenza gioiosa risiede nella «poétique du genocide joyeux» della *Chanson de Roland* (Payen 1979).<sup>20</sup>

### 1.3.2 L'animale modello: tra il falco e il lupo

Sia la letteratura che le testimonianze storiche ci forniscono il ritratto di una classe guerriera ancora non completamente vincolata nei limiti dell'ideologia cavalleresca, ma piuttosto animata da una tendenza latente alla violenza irregolare e alla barbarie. Quest'ambiguità ha portato Bernheimer ad affermare, nel suo studio sull'*homme sauvage*, che i limiti tra cavalleria e selvatichezza erano fluidi al punto che per diventare cavaliere l'uomo selvaggio non doveva perdere molta della sua selvatichezza (Bernheimer 1979: 18). Questa affermazione non mi trova totalmente d'accordo, poiché ritengo non si debba sottovalutare il quadro di ansie e paure collegate alla violazione del confine tra civiltà e selvatichezza nel Medioevo; ciononostante, si può inferire ragionevolmente che una parte dell'ethos barbarico della guerra – e la sua violenza selvaggia – giocò un ruolo decisivo nella definizione dell'etica del cavaliere.

Una conseguenza di questo aspetto è il fatto che nella cultura cavalleresca i predatori fossero considerati come modelli di comportamento, in battaglia e non

---

19 Guillaume non nega, ma anzi replica che ogni uomo pagano merita di essere massacrato, per la sola ragione di essere vivo, perché altro non è che un maufé e un chien (*Aliscans*: vv. 1255-61). Per quanto la passione per la violenza dovesse essere endogena all'etica guerriera medievale, questo tipo di giustificazione ha il sapore dell'ideologia di Crociata.

20 *Raoul de Cambrai* è del resto un esempio particolarmente adatto alla questione, perché in questa canzone, come è stato giustamente notato da Guidot, la violenza è «une sorte de Moloch brillant et adoré» (Guidot 1999: 27). Per ulteriori esempi del lessico della gioia usato per la guerra nell'epica francese, cfr. Fassò (2001: 241-4) e Pezzi (1993). Sulla gioia della violenza dal Medioevo alla Rivoluzione Francese, vedi anche Cardini (1982).

solo. L'identificazione tra animale e guerriero era fondamentale nell'*élite* guerriera barbarica: a partire dai riferimenti presenti nelle fonti germaniche medievali a guerrieri dalle caratteristiche teriomorfiche, e a cenni a travestimenti animali riportati dagli storiografi latini,<sup>21</sup> molti studiosi hanno discusso come i guerrieri del *Männerbund* indoeuropeo probabilmente incrementassero la propria aggressività imitando il comportamento dei predatori nel corso dei rituali di iniziazione, e richiamassero tale identità animale per migliorare la propria prestazione in battaglia (Eliade 1974: 126-9; Dumézil 1985: 207-11).

Ad ogni modo, per quanto sia ormai opinione accettata che l'animale nella cultura barbarica della guerra fosse latore di valori sociali e religiosi (Glosecki 2000: 7), quanto di questo culto animale si era fatto strada nel pensiero e nell'etica della classe cavalleresca medievale? Prove di questa continuità si possono rintracciare nella persistenza dell'animale come modello della prassi della violenza cavalleresca sia in letteratura sia nelle cronache. Una prova di una reviviscenza medievale del modello teriomorfico del guerriero si può trovare nella frequenza e nell'uso topico, nell'epica e nei romanzi, di metafore e similitudini in cui il cavaliere è paragonato a un animale. Ma anche al di fuori del ricco bestiario utilizzato nelle similitudini, i predatori considerati particolarmente nobili dalla cultura feudale, come il leone e il falco, nell'immaginario cavalleresco costituivano dei sostituti simbolici del cavaliere.

Quello del falco è un caso particolarmente rilevante, perché la fonte privilegiata dell'immaginario che lo riguardava era la caccia, e in particolare la pratica della falconeria. In questo tipo di caccia gli uccelli da preda, come i cani nella cinegetica, erano usati come sostituto del cacciatore umano: attraverso il tramite dell'animale il cavaliere poteva mettere in scena una sorta di duello con la preda. Questa identificazione sembra confermata anche dal lessico antropomorfo usato per descrivere gli uccelli da preda nelle fonti d'oïl, dove vengono dotati di qualità feudali e cavalleresche, o più generalmente umane. Questa è, sì, una prova inconfutabile che i falconieri medievali concepivano gli uccelli antropomorficamente (Evans 1990: 91), ma testimonia anche di una proprietà transitiva di identificazione falco-cavaliere, che si può osservare in diversi luoghi della letteratura medievale. L'identificazione del cavaliere con il proprio falco emerge, ad esempio, dalla famosa novella di Federigo degli

---

21 Delle fonti germaniche ho parlato più volte nel corso della tesi: oltre al brano famoso dell'*Ynglingasaga* (§ 6), cfr. *Saga di Egill* (§ 1, p. 4; § 64, p. 182) e *Saga of King Hrolf* (§ 47, pp. 111-2). Per le fonti latine, cfr. ad esempio Tacito sulle maschere da cinghiali degli Estii (Tacito 2003: I, § 45, pp. 136-7).

Alberighi, nella quale Federigo, un nobile impoverito la cui ultima insegna di nobiltà è il suo amato falcone, si risolve a cucinarlo e offrirlo alla donna che ama (Boccaccio 1960: V, 9). In questa storia, l'amore che Federigo porta al proprio falcone è testimone del *compagnonnage* che lega il cavaliere aristocratico e il suo uccello da caccia, e uccidere e mangiare l'animale configura perciò una sorta di offerta di sé – con tutti i connotati erotici relativi (Cardini 1984: 61-8).<sup>22</sup> Ma, in generale, la letteratura francese medievale pullula di esempi di identificazione metaforica tra cavaliere e falcone in similitudini o in sogni premonitori, come ho dimostrato nei precedenti capitoli, e come si può constatare dall'ampio dossier messo insieme da Baudouin Van den Abeele (Van den Abeele 1990: 288-316).

Il successo del falco come referente del cavaliere è forse dovuto al fatto che esso esemplificava perfettamente anche la dualità della rappresentazione del cavaliere nel XII secolo, poiché nel suo simbolismo questo animale riunisce la celebrazione delle qualità del predatore con le incipienti maniere cortesi. Tuttavia non tutto il simbolismo animale operava questo tipo di sintesi, ma spesso ad essere preponderante nel modello animale dell'immaginario cavalleresco erano le qualità di aggressività e ferocia. Infatti, nonostante la trasformazione ideologica e sociale della classe guerriera in corso nel XII secolo, la manifestazione della violenza nella cultura cavalleresca aveva ancora come punto di riferimento l'animale. Un esempio tratto dalle fonti storiche sembra confermare quest'opinione: è il caso del lupo di Roberto d'Artois. Il conte Roberto era il nipote di Luigi IX, e l'esempio della dedizione dello zio a uno stile di vita cristiano ebbe anche un'influenza sul suo comportamento, spingendolo a compiere atti superficiali di umiliazione e pietà cristiane; tuttavia, come qualunque signore del suo tempo, godeva delle occasioni belliche e dei piaceri della caccia e dei tornei (Jordan 2011: 404-7). Possedeva anche un lupo, la cui funzione non era né venatoria né di protezione o compagnia, ma costituiva piuttosto un simbolo araldico vivente e il distintivo del potere del suo padrone (ivi: 407). Secondo i testimoni, infatti, il lupo era occasionalmente lasciato libero e autorizzato a devastare le terre dei contadini: a fronte delle lamentele di questi

---

22 Questa identificazione erotica tra cavaliere e uccello da preda è frequente anche nei testi francesi medievali, come ho osservato *supra*, capitolo III, sezione 2.2.2. Tuttavia, devo aggiungere che la connotazione erotica del falco e dello sparviero funziona anche nella direzione opposta, dove l'uccello è cioè un simbolo della donna amata: questo motivo è così comune che è oggetto di parodia nel *fabliau Guillaume au faucon* (*Il falcone desiderato*: 86-123): qui la dama, oltre a essere descritta sin dall'inizio come «plus tres acesmee et plus jointe/ (...) que n'est faucons qui ist de mue./ ne espervier, ne papegaut» (*Guillaume au faucon*: vv. 68-81), alla fine induce suo marito a darle il permesso per il proprio adulterio alludendo a sé stessa come a un falco.

ultimi, la reazione sprezzante di Roberto fu di attaccare una campanella al collare del lupo, così che i contadini potessero sentire da lontano l'arrivo della belva, rifiutandosi perciò di porre un freno alla violenza selvaggia dell'animale (ivi: 412-5).<sup>23</sup> In questa storia – per quanto estrema e, che io sappia, isolata – emerge chiaramente l'ammirazione aristocratica per la violenza dei predatori; inoltre, vi possiamo leggere il segno di una più generale riverenza, da parte della classe cavalleresca, per la forza e l'audacia dell'animale, così come per la sua brutalità e istintività antisociale.

Tutti questi esempi sembrano orientare nella direzione di una persistenza del modello animale connesso alla violenza e, più in generale, alla prassi bellica nella cultura cavalleresca. Questa cultura era dunque ancora influenzata dalla mentalità che vedeva nell'animale feroce non solo un emblema genealogico o un protettore magico, ma anche un modello di comportamento; anzi, è proprio questa assimilazione psicofisica al predatore che permette la trasformazione dell'essere umano in guerriero, o piuttosto in un guerriero straordinario ed eroico.

Questo per quanto riguarda la continuità; tuttavia nel Medioevo il teriomorfismo guerriero, per quanto ancora latore di una stratificazione di valori, non poteva sopravvivere nella cultura cavalleresca senza essere in qualche modo negato, nascosto e trasformato.

## **2. Fattori di negazione**

### **2.1 “All man and no animal”: termini della questione**

Prima di passare a discutere di come i tratti teriomorfici del personaggio del cavaliere in letteratura siano negati e trasformati, è necessario investigare anzitutto l'altra faccia degli atteggiamenti riguardanti l'animalità nel pensiero medievale, quella della sua degradazione e della dominazione. Del resto, gli atteggiamenti umani nei confronti dell'animale sono sempre stati caratterizzati

---

<sup>23</sup> Per meglio comprendere il messaggio di violenza trasmesso dal lupo di Roberto d'Artois, è importante rammentare che c'è una lunga tradizione, nel Medioevo europeo, di guerrieri e briganti che sono designati come lupi: il crudele Thomas de Marle, che uccide gli uomini come se fossero bestie, è chiamato “lupo rabbioso” da Suger di Saint Denis (vedi *supra*); Oddone di Cluny giustifica l'esistenza dell'ordo pugnatorum come strumento difensivo contro i “lupi”, cioè i saccheggiatori e i violenti (Flori 1983: 110; Odon de Cluny 2009: P.L. 133m, col. 662 ss.).

da contraddittorietà: se da una parte ho notato un'aspirazione alla continuità e a una relazione d'identità con l'animale, allo stesso tempo un inevitabile sentimento di differenza oppone le due specie. Quest'ultimo è la conseguenza del costante sforzo dell'uomo occidentale di eliminare l'animale dalla propria concezione di sé, così da essere finalmente «all man and no animal» (Barrau 1977: 576);<sup>24</sup> nel corso del Medioevo, però, tale concezione si caricò di ansie culturali e religiose tali da farne una questione particolarmente delicata. L'insieme di attitudini che indico qui come negazione dell'animale, per quanto inestricabilmente intrecciato con la consapevolezza di un'inalienabile continuità, ebbe varie configurazioni ideologiche, che spaziavano dall'espressione della paura e la demonizzazione, al discorso e alla pratica della dominazione e della violenza nei confronti degli animali reali.

### 2.1.1 Demonizzazione e secolarizzazione

Un primo atteggiamento che emerge nei testi medievali è la generica demonizzazione dell'animale. Nel pensiero cristiano il predatore era assimilato al mondo degli inferi, al paganesimo e al peccato; il motivo visuale delle fauci divoratrici di un mostro carnivoro come simbolo del passaggio attraverso la morte e verso l'inferno conobbe un successo particolare nell'iconografia medievale (Voisenet 1994: 564-5).<sup>25</sup> Tuttavia non sono solo i predatori a essere considerati negativamente, ma molti animali, anche quelli non pericolosi per l'uomo, sono simbolicamente associati al vizio: come evidenzia Voisenet, al termine stesso *félonie* veniva comunemente attribuita un'errata etimologia latina che lo faceva derivare da *fiel* (< *fel*), l'umore animale considerato tossico per gli uomini (Voisenet 1997: 153).<sup>26</sup> Da qui la lunga lista di animali che, nei bestiari come in altri scritti, sono caratterizzati dalla loro fellonia: oltre al serpente, che richiama il diabolico ingannatore biblico, una scimmia senza coda rappresenta spesso il demone, la volpe è ingannatrice, la pernice è ladra, e così via; agli eretici vengono associati la scrofa, che si rigira nella propria sporcizia, il corvo, il cui richiamo roco ricordava i discorsi fallaci, la civetta, che vive di notte; i peccatori in generale erano assimilati allo stallone, alla capra o al maiale domestico per la loro sessualità eccessiva, o al cinghiale e ancora al maiale per il peccato di gola

---

24 Jacques Barrau qui prende a prestito le parole di Ray Bradbury nelle *Cronache Marziane*.

25 A sua volta questo motivo iconografico riprende il simbolismo biblico della bocca del Leviatano come entrata dell'inferno (*Libro di Giobbe*: 41, 3-25; Milin 1993: 42).

26 L'altra etimologia della parola *félonie*, ora la più accettata, fa derivare la parola da "fel-felon" - "criminale" - a partire dal germanico \**fillo* > latino *fello* (Voisenet 1997: 153).

(ivi: 155-6). Persino sul cane, nonostante fosse considerato un fedele compagno dell'uomo, gravavano sospetti per la sua natura aggressiva, vorace e necrofaga, e probabilmente era questa sua natura doppia, la sua posizione ambigua tra comportamento umano e bestiale, che lo ha reso spesso il simbolo animale del tradimento (ivi: 159-60).

Al fondo di questo atteggiamento di demonizzazione possiamo riconoscere, come è stato suggerito da Ortalli, quello che era l'obiettivo primario e l'«irreversibile impegno» della dottrina cristiana medievale: la desacralizzazione dell'animale (Ortalli 1985: 1443). Questo programma era portato avanti in maniera esplicita attraverso campagne che proibivano i riti pagani incentrati sugli animali: basti rimandare alla condanna espressa nei penitenziali dell'VIII secolo contro il consumo di carni animali a scopo rituale (Montanari 1985: 654), o alla ripetuta disapprovazione espressa da varie fonti ecclesiastiche, dal VI fino ancora al XIII secolo, delle feste popolari celebrative del risveglio dell'orso dal letargo, che spesso comprendevano mascheramenti teriomorfi (Pastoureau 2012: 4-7).

Più importante, tuttavia, era la parte meno visibile di questo processo, ovvero lo sforzo di secolarizzazione e umiliazione dell'animale, implicito in alcune pratiche. Potremmo infatti leggere la promozione dei processi agli animali – verosimilmente tenutisi durante tutto il corso del Medioevo, ma le cui testimonianze scritte abbondano particolarmente dal XIII secolo – come una possibile espressione di questa tendenza: in questi rituali popolari, animali domestici o selvatici venivano giudicati per i crimini commessi contro gli uomini e le loro proprietà, come per esempio l'uccisione di un bambino da parte di un maiale, o il danno a un raccolto da parte di insetti o talpe. Questi processi, celebrati in tribunali ecclesiastici per gli animali selvatici e per i danni da essi arrecati alla comunità, e in tribunali civili per gli animali domestici e per i crimini da essi commessi su individui, seguivano in tutto e per tutto le procedure formali dei processi normali: in entrambi i casi gli animali venivano dotati di un avvocato difensore a spese della comunità ma, nonostante l'impegno devoluto dall'avvocato, i processi finivano quasi sempre con la condanna dell'animale, la cui pena prevedeva la scomunica (per i tribunali ecclesiastici) o la morte (per i tribunali civili) (Girgen 2003: 99-109).

Come nota lo stesso Girgen, i processi medievali agli animali sembrerebbero seguire i precetti dell'Antico Testamento, che suggeriva di punire gli animali che commettono crimini contro gli uomini (*Genesi* 9: 5-6, *Esodo* 21: 28, *Levitico* 20: 15-6) (Girgen 2003: 115). Ma si tratta di più del mero rispetto di precetti biblici:

questi riti giudiziari avevano come scopo principale quello di razionalizzare la violenza disordinata degli animali. Il processo, così smaccatamente umano e formalizzato, costituiva infatti un tentativo di stabilire il controllo cognitivo dell'uomo sul mondo turbolento delle forze naturali non umane (Girgen 2003: 119). Inoltre, punire i danni commessi sugli uomini da parte di esseri considerati di rango inferiore all'uomo, significava condannare la trasgressione della gerarchia del creato, e il processo costituiva perciò un gesto teso a ristabilire l'equilibrio cosmico (Cohen 1993: 110). In questo rituale, perciò, era implicito uno slittamento nella percezione dell'animale: invece di essere visto come una forza della natura da riverire e da affrontare con riti magici, l'animale era trivializzato nel momento in cui era associato ad un semplice delinquente, e la sua pericolosità razionalizzata e messa sotto controllo umano.<sup>27</sup>

L'umiliazione è probabilmente l'atteggiamento più evidente del discorso medievale di dominazione dell'animale. Come ben argomenta Karl Steel, questo discorso, che si avvale di un'ideologia che mira a estraniare l'uomo dall'animale e di una pratica di violenza nei confronti di quest'ultimo, costituisce il meccanismo identitario attraverso il quale l'uomo ha cercato storicamente di affrontare il mutevole confine tra umani e animali, al punto che il concetto stesso di umano non sembra esistere al di fuori dell'azione dominatrice di questi sull'animale (Steel 2011: 14-9). Per quanto riduttiva, la posizione di Steel è interessante perché affronta due aspetti importanti dei problemi implicati negli atteggiamenti umani nei confronti dell'animale: uno è il problema del confine incerto che divide – o unisce – le due specie; l'altro è il problema della violenza in quanto pratica al limite tra l'umano e l'animale. Lo studio di Steel costituirà dunque il pretesto per approfondire questi altri due aspetti della stessa questione, alla ricerca di comuni denominatori ed atteggiamenti ricorrenti.

### **2.1.2 *Master and servant***

La dominazione sulla sfera animale costituirebbe, secondo Steel, un modo di colmare il divario che separa l'umano reale, un essere corporeo imperfetto e

---

27 Ciononostante, questi processi avevano l'innegabile contropartita di umanizzare la bestia: non solo essa era sottoposta ad un trattamento giuridico che la equiparava ad un uomo, ma, come nel caso del processo alla scrofa di Falaise nel 1386, questa poteva anche essere vestita da essere umano prima dell'esecuzione (Evans 2013: 75); queste pratiche, insomma, coglievano un antropomorfismo dell'animale impossibile da sradicare dall'immaginario (Cohen 1993: 132). Tuttavia, al contrario della stessa Cohen, non credo che la giustapposizione di uomini e animali servisse tanto a far risaltare la razionalità umana sull'animalità (Cohen 1994: 76), ma ci leggo, piuttosto, la manifestazione dell'attitudine contraddittoria di rifiuto e familiarità che permea il pensiero riguardante il confine tra uomo e animale in tutto il Medioevo.

radicato nella natura, dall'immagine che questi ha di sé come entità razionale e spirituale superiore al resto della natura (Steel 2011: 5). Questo processo si può inscrivere nella più generale tendenza del pensiero cristiano ad assumere che uomo e animali, nonostante entrambi creati da Dio, appartenessero a due momenti distinti della creazione; da qui l'accento posto sull'esistenza di una divisione netta tra i due. Già nella *Genesi*, la scena in cui Adamo assegna il nome agli animali sembrava sancire una separazione netta tra questi e l'uomo, e assai prima della cacciata dall'Eden (*Genesi* 2: 19). Inoltre, questo passo ha un altro significativo risvolto concettuale: se da una parte l'atto di Adamo pone implicitamente sé e l'umanità tutta al di fuori del mondo animale, dall'altra avvicina Adamo al ruolo divino di demiurgo (Dittmar 2012a: 221).

Nel corso del Medioevo, a rafforzare ideologicamente questo divario contribuì la tendenza della teologia cristiana, e più tardi delle *summae* scolastiche, a gerarchizzare la natura: già Agostino aveva dimostrato una volta per tutte l'inferiorità degli animali rispetto all'uomo a causa della loro mancanza di *logos*, e sviluppando questo concetto Isidoro di Siviglia nelle sue *Etymologiae* forniva una spiegazione dei nomi di tutti gli animali in relazione ai servizi che questi potevano procurare per gli uomini (Isidoro di Siviglia 2006: XII). Su queste basi, nel XIII secolo, nella *summa De proprietatibus rerum*, Bartolomeo Anglico stabiliva una rigida tassonomia della creazione (Cohen 1993: 101-2); Tommaso d'Aquino, inoltre, spiegava che Adamo nell'Eden aveva ottenuto il dominio sugli animali perché era stato creato a immagine di Dio, e, dal momento che la natura possiede una gerarchia osservabile, la posizione dell'uomo in cima alla gerarchia lo autorizza automaticamente a comandare su ciò che si trova al di sotto (Salisbury 2011: 12-3). Anche i bestiari potevano puntare a un simile discorso. Mentre la funzione più evidente di queste opere era leggere il comportamento animale come spiegazione allegorica di una verità spirituale o come guida al corretto comportamento cristiano, essi potevano funzionare nella direzione opposta: soggiogando l'animale ad un preciso simbolismo culturale, i bestiari tentavano di imbrigliare l'animalità nella natura e, attraverso tassonomie e interpretazioni allegoriche fisse, renderla intelligibile in termini umani (Armengaud 1998: 866).

Dato che questo antropocentrismo del pensiero cristiano sembra prosperare soprattutto a partire dall'Alto Medioevo, potremmo essere tentati di interpretarlo come una reazione al nuovo equilibrio stabilitosi tra l'uomo e l'ambiente naturale e al diminuito controllo che quegli aveva sugli animali (Ortalli 1985: 1391-3). Ciononostante, mi pare che l'idea di una subordinazione dell'animale e la legittimità del suo sfruttamento fosse infissa profondamente

nella dottrina cristiana. Nella *Genesi*, al genere umano è attribuita sin da subito la funzione di «[dominare] sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutti gli animali selvatici e su tutti i rettili che strisciano sulla terra» (*Genesi* 1: 26); più avanti, al momento di costruire la nuova alleanza con gli uomini, Dio concede a Noè il pieno sfruttamento di ogni essere vivente della creazione:

il timore e il terrore di voi sia in tutti gli animali della terra e in tutti gli uccelli del cielo. Quanto striscia sul suolo e tutti i pesci del mare sono dati in vostro potere. / Ogni essere che striscia e ha vita vi servirà di cibo: vi do tutto questo, come già le verdi erbe. (*Genesi* 9: 2-3)

Quella dell'uso alimentare degli animali è, del resto, una questione particolarmente indicativa: nonostante il Cristianesimo medievale sia attraversato da tendenze verso quella che ora chiameremmo alimentazione vegetariana, condotta da molti ordini monastici e dagli eremiti,<sup>28</sup> essa non divenne mai un obbligo esteso all'intero corpo ecclesiastico, e lo sfruttamento degli animali come cibo non fu mai disapprovato realmente, dato che nell'economia medievale «il consumo di carne si delinea come il “valore” alimentare per eccellenza» (Montanari 1985: 662). Inoltre, la concessione a consumare carne animale da parte della dottrina cristiana venne riaffermata nella contrapposizione teologica con i Catari: dal momento che questi conducevano un'alimentazione vegetariana poiché la loro dottrina, abbracciando una visione olistica della creazione, considerava gli animali come una manifestazione della volontà divina, i teologi cristiani, per contrasto, tesero a enfatizzare l'antropocentrismo della creazione e la negazione di qualunque continuità tra uomo e animale (Page 2007: 48-9).

Anche altre circostanze, contemporanee allo scontro con i Catari, hanno portato ad avanzare l'ipotesi che sia il XII secolo, e non l'Alto Medioevo, a costituire un punto di svolta nella cultura cristiana medievale, verso l'affermazione di una distinzione più netta tra umano e animale: Brigitte Resl, ad esempio, ha argomentato come a questo periodo risalga il progressivo cambiamento nel significato della parola “animale”, e questa passi da indicare un generico essere vivente a designare unicamente animali non umani (Resl 2007: 15). Questa spiegazione è tanto più attraente perché sembrerebbe riflettere il contingente cambiamento nell'economia europea: dall'archeologia medievale

---

28 Anche per quanto riguarda gli ordini monastici, in alcuni casi il divieto si limitava alla carne dei quadrupedi, come nella regola benedettina; al contrario, gli eccessi di un'alimentazione esclusivamente vegetariana venivano disapprovati come manifestazione di superbia (Montanari 1985: 644-8).

sappiamo che, dopo la caduta dell'Impero Romano, le tecniche di domesticazione erano regredite, sostituite da una sorta di allevamento brado, che prevedeva che il bestiame visse tra villaggio e foresta, ma nutrendosi, accoppiandosi e passando la gran parte del tempo in quest'ultima; è proprio nel XII secolo che questa modalità di allevamento inizia a essere rimpiazzata da forme più stalline (Pascua 2007: 82-5). Ciononostante, bisogna riconoscere che l'approccio di dominazione sull'animale aveva una storia assai lunga nella cultura medievale: per quanto l'agiografia ci offra un repertorio di storie di rispetto reciproco e coesistenza tra uomo e animale, già nel IX secolo nelle vite dei santi l'animale selvatico viene più facilmente soggiogato dal santo, il più delle volte costretto a servire come bestia da soma e perciò umiliato e alienato dai suoi istinti naturali (Montanari 1988: 64-7). Inoltre, a complicare ulteriormente il quadro, ci sono indizi che dimostrerebbero anche la tendenza opposta: Joyce Salisbury, ad esempio, argomenta in modo convincente come nel corso del medesimo XII secolo le storie di trasformazioni animali inizino ad abbondare nelle fonti testuali, e interpreta ciò come il segnale del nuovo modo di pensare l'animale e l'umano, come un continuum piuttosto che come due categorie separate (Salisbury 2011: 142; 1997: 10).<sup>29</sup> Da qualunque angolazione guardiamo la questione, non mi pare ci sia una soluzione definitiva a questa contraddizione, ed è mia opinione che non possiamo prendere il XII secolo come una soglia definita una volta per tutte tra due visioni opposte. Piuttosto, sembra che l'intera cultura medievale sia abitata da attitudini contrastanti, che emergono in modi diversi in contesti diversi – come possono essere, ad esempio, la teorizzazione ecclesiastica o la letteratura volgare.

### 2.1.3 La linea d'ombra

Le ansie connesse al confine tra uomo e animale sono sicuramente alla base dell'atteggiamento di paura e condanna di quest'ultimo. Se l'obiettivo ultimo delle tassonomie medievali era di tracciare una linea di demarcazione netta tra quello che era umano e ciò che non lo era, sin dall'Alto Medioevo nelle parole dei teologi la condanna non è rivolta tanto all'animale *per se*, quanto alla violazione del confine con l'umano. Qualunque tipo di trasgressione delle due categorie doveva essere evitato, come evidenziato dall'interessante esempio della condanna a Enrico II. Il monaco del XII secolo Adamo di Eyensham immaginava che il defunto

---

29 Cfr. anche la lettura contrastante di Caroline Walker Bynum, che interpreta lo stesso interesse negli ibridi uomo/animale nella letteratura del XII secolo come un'espressione della paura del cambiamento e delle nuove identità, una sorta di fantasia compensatoria dove l'identità poteva essere esplorata attraverso le minacce ad essa (Bynum 2001: 25-32).

re fosse costretto ad una punizione ultraterrena particolarmente dolorosa, perché durante il suo regno aveva giustiziato i bracconieri; quello che Adam considerava il peccato più grande del monarca, dunque, era stato di aver ignorato che per legge di natura gli animali della foresta «ought to be slayne to euery man», “possono essere uccisi da qualunque uomo” (Adam of Eynsham 2002: 123), e aveva invece trattato gli uccisori di animali in modo non differente dagli uccisori di uomini, mettendo in questo modo sullo stesso piano la vita animale e quella umana (Steel 2011: 1-2).<sup>30</sup> Del resto, la caccia stessa, pur essendo un rito di capitale importanza per la classe nobiliare, era disapprovata dalla Chiesa, perché giudicata un'occasione troppo animalizzante: secondo Giovanni di Salisbury l'attività venatoria, stimolando l'aggressività selvaggia, la caccia rendeva “semiferini” e costituiva il punto di partenza verso il vizio (2011: I, § 4, pp. 80-3).<sup>31</sup> Un'altra occasione di mescolanza con l'animale che aveva bisogno di essere condannata era il peccato di bestialità, spesso associato al peccato di sodomia, di cui troviamo testimonianza nei penitenziali; tuttavia, il fatto che nella pratica sessuale l'uomo è inavvertitamente associato e confuso con l'animale, sembra suggerire che persino nel bel mezzo della condanna si poteva nascondere la consapevolezza di ambiguità irrisolte (Bonafin 2006: 222-3).

Insieme a questa sorta di complicità con la bestia, qualunque tipo di trasgressione dei limiti dell'umanità è stato giudicato demoniaco del pensiero cristiano; tali violazioni includevano un ampio spettro di casi, dai folli dell'esperienza reale agli uomini selvatici del folklore, fino alla questione spaventosa degli ibridi o dei metamorfi. In un contesto di rinnovata familiarità con gli animali e mancanza di controllo sulla natura, gli autori cristiani insistono sulla demonizzazione delle credenze in esseri ibridi. Un esempio è il *Liber monstrorum*, il cui autore dichiara incredulità rispetto alle cosiddette razze mostruose, ovvero quegli esseri antropomorfi sull'orlo tra due categorie (*Liber monstrorum*: I, pp. 34-5), forse basandosi sullo scetticismo rispetto all'esistenza

---

30 Anche William di Newburgh, contemporaneo di Adam, si lamenta in modo simile del fatto che Enrico II trattasse i *cervicidas* come fossero degli *homicidas* (Steel 2011: 2), così come il cronachista Guernes de Pont-Sainte-Maxence che, nella sua *Vie de Saint-Thomas le Martyr*, parla di Enrico come di colui che «pur les mues bestes les hummes ocieit» (v. 3598) (Queffelec 1980: 430).

31 Inoltre, il rito della caccia cavalleresca viene condannato da diversi scrittori medievali come attività pericolosa e infernale, anche attraverso l'accostamento alla leggenda della caccia selvaggia, in cui uno stuolo di spiriti a cavallo sono condannati a cacciare per l'eternità (Lecouteux 1999: 71-4); questo destino infernale viene attribuito ad Artù e ai suoi cavalieri da diverse fonti, tra cui Gervasio di Tilbury (Gervase of Tilbury 2002: II, § 12).

di tali creature già espresso da Agostino (Agostino 1992: XVI, § 8, p. 703). Questo tipo di scrittura sembra insomma «un esorcismo, una dichiarazione gridata a tutta voce per vincere la paura, il timore, l'incertezza» (Ortalli 1985: 1432).

Il caso dei metamorfi è in qualche modo diverso: come è stato messo in evidenza da Caroline Walker Bynum, la metamorfosi implica soltanto un cambiamento esteriore, al di sotto del quale il sé interiore può rimanere invariato, permettendo la possibilità di un ritorno allo stato umano (Bynum 2001: 23-30). Questo è, in effetti, quanto sembra emergere dal trattamento del tema dei lupi mannari da parte di Geraldo del Galles nella sua *Topographia Hibernica*, dove si racconta la storia – di cui ho parlato nel capitolo II – di un prete al quale un lupo richiede il sacramento dell'eucarestia per la compagna morente. Il testo insiste su come il lupo si comporti come un uomo, e quando il prete arriva all'albero nell'incavo del quale giace la lupa, come dimostrazione finale dell'essenziale umanità di entrambi, egli rimuove la pelle della lupa dalla testa all'ombelico, rivelando l'aspetto di una vecchia (Gerald of Wales 1951: 53-5). Questa storia sembra confermare l'interpretazione della Salisbury, secondo la quale essa dimostrerebbe come nel XII secolo, nella definizione di umanità, l'importanza maggiore fosse data agli atti più che all'aspetto esteriore (Salisbury 2011: 142): infatti, il comportamento del prete, che acconsente a dare l'eucarestia alla lupa, è giustificabile dal fatto che, poiché queste creature hanno comportamento umano e dimostrano di possedere il *logos*, esse devono essere considerate umane, e la scena dell'apertura della pelle lupina non sarebbe che un'ulteriore prova della permanenza di questa natura interiore. Ciononostante, anche in questo caso persiste qualche dubbio riguardo la natura di queste creature: una volta tornato a casa, il prete della storia chiede consiglio al suo vescovo, il quale convoca un sinodo e consulta Geraldo stesso, ma nessuno dei due riesce a trovare migliore soluzione che riferire l'intera questione al Papa, il verdetto del quale non è riportato (Gerald of Wales 1951: 56).

#### 2.1.4 La violenza e l'animale

Tuttavia, per completare l'indagine sul rapporto tra uomo e animale nel Medioevo, è necessario indagare il ruolo che aveva in esso la violenza. Secondo Karl Steel, l'uomo mette in pratica una dominazione violenta nei confronti dell'animale per rispondere alla violenza che percepisce nell'animale, cercando di regolare l'aggressività indipendente di questo (Steel 2011: 67). Infatti, la violenza distruttiva e non regolata era uno degli attributi che marcavano l'animale e lo rendevano temibile e oggetto di riprovazione. Anzi, essa faceva parte della definizione stessa dell'animale; in apertura di molti bestiari del XII

secolo possiamo leggere una spiegazione tratta dalle *Etymologiae*, secondo cui «il termine 'bestia', propriamente parlando, include leoni, pantere, tigri, lupi, volpi, cani, scimmie e altri animali che attaccano o con la bocca o con gli artigli, tranne i serpenti. Questi sono chiamati bestie (*bestia*) a causa della forza (*uis*) con la quale attaccano» (Isidoro di Siviglia 2003: XII, ii, 1).<sup>32</sup> Nella letteratura cristiana tale violenza è interpretata come una manifestazione demoniaca, che perciò è necessario combattere e reprimere: da qui deriva l'abbondanza e il successo nell'agiografia del motivo del santo che doma o uccide una belva pericolosa – un drago il più delle volte, ma anche un leone, un orso, un lupo, e così via (Voisenet 1994: 564-6).<sup>33</sup>

Al di fuori del campo agiografico, tuttavia, la bestia che rappresentava per antonomasia il pericolo della violenza animale era probabilmente il lupo. A partire dall'Alto Medioevo, verosimilmente a causa del cambiamento nell'equilibrio tra uomo e ambiente, i lupi divennero sempre più presenti nella vita delle comunità umane come predatori di bestiame, e in alcuni casi potenziale minaccia anche per gli uomini (Pluskowski 2006: 48-79). Questa presenza sinistra – che forse causava più paura di quanto il reale comportamento dei lupi giustificerebbe – produsse la creazione di squadre di cacciatori di lupi, mentre sul piano culturale storie di lupi mangiatori di uomini e di lupi mannari invadevano il folklore (Pluskowski 2006: 95, 179). Tuttavia, come suggerisce Patrizia Pinotti, probabilmente l'immagine del lupo divenne così terrificante nel Medioevo anche a causa della sua associazione ai 'lupi a due zampe', ovvero i saccheggiatori, i banditi, i mercenari (Pinotti 2003: 95). La violenza animale nell'immaginario medievale è, dunque, un riflesso della violenza umana, e a renderla così temibile è non solo la sua reale pericolosità per la vita e l'economia degli uomini, ma anche la consapevolezza della presenza di tale violenza nella natura umana.

La posizione dell'uomo medievale nei confronti della violenza coinvolge e porta alla luce tutte le contraddizioni implicite nella distinzione tra umano e

---

32 Anche la carne animale era vista come portatrice di una qualche misura di violenza, diretta o indiretta, ed era questo che la rendeva generalmente incompatibile con la meditazione cristiana, secondo le regole alimentari monastiche (Montanari 1985: 646).

33 Ciononostante, penso che sia necessario operare una distinzione tra l'uccisione e l'addomesticamento degli animali: mentre l'uccisione di un drago riflette una visione di incompatibilità dell'uomo con il predatore, che è visto come una forza del male che minaccia la comunità e che perciò deve essere eliminata, l'addomesticamento – per quanto anch'esso un atto di violenza – trasmette un messaggio di razionalizzazione del selvatico, di dominazione e possibile sfruttamento della sfera animale.

animale: così anche la pratica della violenza civilizzatrice – una forma di violenza giustificata e in qualche modo ‘umanizzante’ – porta con sé lo stigma di un’attività percepita come propriamente bestiale. Steel porta l’esempio interessante dei cinocefali, una popolazione esotica che, secondo i trattati e le mappe medievali, abitava ai confini del mondo conosciuto. La posizione di questa popolazione rispetto al confine umano/animale è motivo di dibattito nel Medioevo, e mentre Isidoro di Siviglia nega la loro appartenenza alla categoria umana, Ratramno di Corbie (IX secolo) suggerisce che in realtà essi siano umani perché possiedono bestiame, e dunque esercitano un dominio su altri animali; la testa bestiale posta su un corpo altrimenti totalmente umano visualizza bene la contraddizione, dal momento che la testa del cinocefalo, terrificante e carnivora ma nella sede della ragione, materializza la violenza ineluttabile e disumanizzante della condizione umana (Steel 2011: 150).

Tuttavia, quello che Steel non riesce a vedere è che gli atteggiamenti nei confronti della violenza umana erano ben lontani dall’essere puramente celebrativi o anche solo neutrali. L’uomo del Medioevo vedeva come necessaria la violenza sulle specie non umane – e, come mostrerò nelle prossime pagine, anche sugli esseri umani percepiti come sub-umani – ma, data l’inevitabile associazione della violenza con l’animalità, non poteva evitare di provare un certo malessere, e di esprimere sentimenti ambigui, nei confronti degli esseri umani che erano autorizzati a praticarla.

## **2.2 Decostruzione e ricostruzione del cavaliere animale**

Come è emerso a più riprese nelle pagine precedenti, anche nel pieno delle argomentazioni impegnate a negare l’aspetto animale nell’identità umana, è ancora possibile cogliere un’involontaria attitudine di familiarità e affetto che lega uomo e animale nel Medioevo. Questo è tanto più vero nella pratica della violenza cavalleresca, dove la cultura medievale cerca maggiormente di alienare l’animale dall’uomo, ma quello continua strenuamente a emergere. Una dimostrazione letteraria di questa connessione triplice tra animalità, violenza e cavalleria è espressa nel *lai de Tyolet* (*Lais anonymes*: 227-53). Questo testo sembra essere molto consapevole di un livello d’identificazione tra cavalieri e animali, in particolare nell’utilizzo della violenza, e lo manipola ironicamente, facendo dare ad un cavaliere metamorfo una definizione particolarmente ambigua e animalizzante della cavalleria.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Vedi *supra*, capitolo II, sezione 1.2.2.

Tuttavia, questo è un esempio piuttosto raro e isolato nella letteratura d'oil: nella maggioranza dei casi i testi non si occupano agevolmente delle intersezioni animale/uomo, ed elaborano invece vari modi di affrontare e mediare l'animalità nel personaggio umano. Dunque, mentre nell'analisi dei capitoli precedenti mi sono soffermata a evidenziare i modi in cui il teriomorfismo è coinvolto nella formazione dell'identità dell'eroe – e in particolare della sua identità di cavaliere –, nelle prossime pagine mi soffermerò sui mezzi stilistici con i quali i testi interpretano l'animale in modo che sia meno perturbante: se in alcuni casi la sua presenza è ridotta e degradata, in altri è in un certo senso cambiata di segno, e dotata di un valore civilizzatore.

### 2.2.1 Le similitudini

Prima di tutto è il caso di notare come, nell'epica, l'animale abbia un ruolo limitato come agente materiale della costruzione dell'identità cavalleresca. Eccezion fatta per quei poemi del XIV secolo come *Tristan de Nanteuil* e l'ormai perduto *Valentin et Sansnom*, che rimangono al confine tra i due generi tradizionali epica e romanzo, rientrando in quella categoria di opere che Kibler ha chiamato *chansons d'aventure* (Kibler 1984),<sup>35</sup> la gran parte dei cicli epici non presenta casi di teriomorfismo fisico, prediligendo il teriomorfismo simbolico, mentre i casi di animali che intervengono nella biografia eroica, per quanto significativi, sono occasionali. Ciononostante, questo non implica una generale esclusione dell'animale dall'immaginario eroico epico, poiché esso figura ossessivamente nel livello metaforico dei testi.

Le similitudini e le metafore animali nell'epica sono altamente tipizzate, estremamente diffuse e utilizzano quasi sempre un simbolismo convenzionale. Gli animali a cui si riferiscono queste metafore sono soprattutto quelli che la cultura medievale considerava nobili, anche se in gradi diversi: il leone, probabilmente in cima alla gerarchia della nobiltà animale, è associato insistentemente all'eroe quando carica in battaglia e per la ferocia del suo aspetto («fiers ses regards con lions enserés», *Chevalerie Ogier*: v. 10034).<sup>36</sup> Il leone

---

35 Per una panoramica sulla questione, cfr. anche Bennett (2012).

36 Nell'epica d'oil il leone è sempre un animale eroico, ma nel romanzo può avere anche tonalità negative, in quanto animale troppo orgoglioso e crudele: nel *Roman de Brut*, ad esempio, degli inglesi si dice che «il furent cruel e felun/ e orguillus plus que lëun» (Wace 1938-40: vv. 13913-4). Similmente accade nella letteratura epico-cavalleresca castigliana; nell'Assedio di Zamorra, il re, sentendosi minacciato dalla natura bellicosa del Cid, si rivolge al cavaliere con queste parole: «quítateme allá, diablo,/que tienes el gesto de hombre/y los hechos de león bravo» (*Romancero*: 275).

compare appaiato spesso al *liepart*, un animale che nella cultura medievale era un ibrido tra un leone e una pantera; pur essendo affine al leone, perciò, la sua doppia natura si rifletteva nel suo valore simbolico spesso negativo, o quanto meno ambiguo (Rowland 1974: 116-7). Il leopardo, infatti, compare assimilato al leone in diverse similitudini, come «lors fu plus fier que liepart ne lion», utilizzata per descrivere Vivien (*Aliscans*: v. 345), ma è anche spesso associato all'aggressività del nemico, come una sorta di corrispettivo negativo del leone: così il mostro saraceno Agrapart carica contro Rainouart «a guise de liepart» (*Aliscans*: v. 6301).

Ritornando agli animali nobili, quasi sullo stesso livello del leone sono anche gli uccelli rapaci, come il falco e lo sparpiero, che compaiono frequentemente nelle similitudini che associano i nemici in fuga con uccelli predati e il cavaliere con un falco: ad esempio Begon colpisce i nemici «con li faucons es oiselés petiz» (*Garin le Loheren*, v. 9662), o l'esercito nemico, sotto i colpi dei cavalieri valorosi, «ansi le fuient con le faus la pertris» (*Gerbert de Metz*: v. 7000); ma gli esempi sono innumerevoli. In queste similitudini, i falchi e gli sparpieri sono sempre rappresentati in scene di caccia, e celebrati per la loro efficacia di predatori, in genere nel confronto uno a uno, ma anche nello scontro con numerose prede contemporaneamente: così il narbonese Garin si vanta di poter vincere un esercito con un piccolo manipolo, perché «j'ai veu sovantes foiz chacier/ .xxx. perdriz a un seul espervier» (*Narbonnais*: vv. 1621-2). Inoltre, il falco è richiamato anche nelle descrizioni fisiche del cavaliere, nelle quali i suoi occhi sono comparati a quelli del rapace: il giovane Vivien, ad esempio, «les elz ot vers comme faucon müé» (*Enfances Vivien*: vv. 178, 691).<sup>37</sup>

Già meno nobile nella classificazione medievale degli animali era il cinghiale, che, nonostante ciò, è spesso connesso metaforicamente al cavaliere eroico per l'audacia con la quale si difende durante la caccia («si se desfent con sangler en essart», *Chevalerie Ogier*: v. 541; «puis salt del lit cum hardi sengler», *Chanson de Guillaume*: v. 1495). Tuttavia, significativamente, il cinghiale è anche usato nelle similitudini che descrivono la ferocia di personaggi non cavallereschi, come il saraceno Arofle («il se herice, come sengler froncha», *Aliscans*: v. 1549). Tutte le similitudini che hanno come protagonista il cinghiale si riferiscono alla pratica venatoria, e in particolare alla ferocia con cui l'animale si oppone al cacciatore e

---

37 Sul repertorio epico di metafore in cui intervengono gli uccelli rapaci, cfr. anche Linder (2009).

ai suoi cani;<sup>38</sup> un esempio dettagliato è in *Garin le Loheren*, dove alla belva è paragonato il lorenese Auberis in difficoltà:

ausi estoit li franz duz posteïs  
con li senglers qui est o les mastins  
que ne l'osoient aprochier ne sentir. (*Garin le Loheren*: vv. 5158-60)<sup>39</sup>

Infine, un nesso simbolico con un predatore considerato quasi demoniaco dalla cultura medievale è suggerito nelle similitudini lupine, che si riferiscono sempre all'azione di predazione del lupo nei confronti degli animali da allevamento, come pecore e agnelli. In genere solo i guerrieri più feroci o più selvaggi nel loro stile di combattimento sono descritti in questo modo: un esempio è ovviamente Rainouart, che si avventa sul nemico pagano «com li leus fet l'aignel» (*Aliscans*: v. 6220), e i cavalieri del ciclo dei Lorenesi, come Hervis, che insegue i nemici «si con li lex enchance les brebiz» (*Garin le Loheren*: v. 223) e Begon («ansi les mainnes con li lex les brebis», ivi: v. 10068). Begon è spesso paragonato a un lupo nel corso della *chanson*, anche in una similitudine inusuale, in cui l'animale, per una volta in un contesto selvatico, è intento a tranciare i pesci in uno stagno, chiara dimostrazione della sua propensione al massacro («einsement fait con li luz ou vivier,/ qui les poissons fait ens es doit fichier», ivi: vv. 4943-4). Tutte queste similitudini descrivono la ferocia brutale del cavaliere come un valore positivo, e per questo sono relegate all'epica, dove questo tipo di violenza fa ancora parte a pieno titolo dell'immagine ideale del cavaliere, mentre la comparazione positiva con il lupo scompare del tutto nel romanzo.

L'utilizzo del simbolismo del cane può variare nell'epica, e dipende soprattutto dalla razza dell'animale. Il veltro, pur essendo una razza nobile, usata per la caccia, compare raramente nelle similitudini eroiche; inoltre, anche quando è nominato, l'animale non mira a enfatizzare il coraggio del cavaliere, quanto più la sua dipendenza da un capo: così è per la rappresentazione dell'esercito di Lorena, che in battaglia

por le baron devinrent si hardi  
comme li viautres al sengler asailir

---

38 Nella letteratura celtica le metafore eroiche che coinvolgono cinghiali e maiali sono più frequenti: nel *Gododdin*, ad esempio, gli eroi della battaglia di Catraeth sono chiamati «cinghiale immolato» e «arrogante cinghiale» (*Gododdin*: vv. 431 e 849). Cfr. sull'argomento anche Merdrignac (1999).

39 "Stava così il nobile duca valoroso, come il cinghiale tra i mastini, che non osano avvicinarigli né annusarlo."

cant voit son maistre en s'aïe venir. (*Gerbert de Metz*: vv. 7990-2)<sup>40</sup>

Il meno nobile *mastin*, invece, è piuttosto utilizzato in descrizioni peggiorative, nelle quali ad esempio l'enfasi è posta sulla falsità del nemico («qui cuer a de mastin», *Gerbert de Metz*: v. 237) o la sua codardia («vos resamblez, par mon chief, le mastin/ dedenz abaie et defors n'ose issir», *Garin le Loheren*: vv. 6048-9). Questo animale è utilizzato anche per indicare le situazioni di cattività, sia dei personaggi negativi che di quelli positivi («mon pere enmaine en destre con mastin», *ivi*: v. 4416).

Alcune di queste similitudini si riferiscono a pratiche di caccia, altre riflettono la relazione quotidiana nel Medioevo con gli animali domestici e selvatici; inoltre, gli animali citati occupano gradi differenti sulla scala della nobiltà.<sup>41</sup> Ma il comun denominatore di questa rete di metafore è che le caratteristiche isolate negli animali sono quelle della ferocia, del coraggio, della dedizione, tutti tratti costitutivi dell'etica bellica dell'eroe, e attraverso di essi il linguaggio epico definisce il modello per le pratiche di combattimento, il sistema di gesti e comportamenti in battaglia e persino il referente estetico del cavaliere. L'uso metaforico dell'animale, perciò, riflette il ruolo cruciale che la relazione tra uomo e animale aveva nella definizione dell'identità cavalleresca anche nell'epica: benché relegato al solo piano simbolico, l'animale aveva dunque un ruolo

---

40 "Alla vista dei baroni divennero arditi quanto il veltro che assale il cinghiale quando vede che il padrone arriva in suo aiuto."

41 Alcune di queste metafore sono presenti già nell'*Iliade*: anche lì l'eroe era comparato al leone per l'attitudine in combattimento e perché animato dal furore guerriero (*menos*); anche gli uccelli rapaci sono presenti nelle metafore omeriche, ma descrivono un effetto visivo più che rispecchiare un'ideale d'eroismo; il cinghiale invece è usato nelle similitudini in qualità di preda che si difende valorosamente, ma non è considerato un animale completamente eroico (Schnapp-Gourbeillon 1981: 38-54). Nonostante questo parallelismo nello sfruttamento simbolico degli animali nell'immaginario epico di Omero e della *chanson de geste*, non si ha completa somiglianza tra i due sistemi, come dimostra ad esempio il valore positivo attribuito nell'epopea d'oïl al cinghiale e al cane da caccia, un animale generalmente obliterato dall'immaginario omerico. Anche il simbolismo del leone è diverso: mentre nelle *chansons* esso è il referente della fenomenologia della ferocia in combattimento (nelle espressioni facciali come nella gestualità della carica), in Omero lo stesso animale è inserito in similitudini venatorie, in cui l'animale deve difendersi da un gruppo di cacciatori umani, così come l'eroe deve difendersi da solo contro un vasto gruppo di nemici (*ivi*: 40-2). Inoltre, come rileva ulteriormente Schnapp-Gourbeillon, nonostante la natura dettagliata delle similitudini nelle quali compare, il comportamento del leone descritto nell'*Iliade* sembra ricalcato sul modello della razzia eroica, che, infatti, lo renderà inadatto alla descrizione dell'eroismo nell'*Odissea*; in Omero s'instaura perciò un cortocircuito tra animale ed eroe, nel quale il leone costituisce una mera immagine-specchio del sistema eroico umano (*ivi*: 57).

fondativo nella costruzione dell'immaginario guerriero anche nell'epica, dove generalmente non gli è permesso di essere un agente narrativo.

### 2.2.2 La razionalizzazione

Laddove l'animale ha invece un ruolo attivo nel plasmare l'identità guerriera dell'eroe, ciò avviene nel contesto della *merveille*, cioè un evento magico o straordinario, verso il quale i testi assumono attitudini differenti, che spaziano dall'accettazione del soprannaturale a vari tentativi di razionalizzazione.<sup>42</sup> Come esempio, possiamo guardare al trattamento di una meraviglia particolarmente controversa nella letteratura cavalleresca, la metamorfosi animale, in tre testi diversi: la leggenda del cavaliere cigno narrata nel ciclo della Crociata, il romanzo del XIII secolo *Guillaume de Palerne* e il *lai de Melion*.

La storia del *Chevalier au cygne* è probabilmente il luogo migliore dove cercare tracce di questo processo di razionalizzazione, dal momento che possediamo tre testi corrispondenti a diversi stadi della rielaborazione della leggenda man mano che essa veniva incorporata nella storia del lignaggio di Buglione e, contemporaneamente, l'estetica letteraria richiedeva priorità ed enfasi diverse. La leggenda del Cavaliere col Cigno è diffusa da una parte all'altra d'Europa e alcuni motivi di questa storia sono presenti in diverse mitologie europee: Claude Lecouteux ha evidenziato le radici germaniche della leggenda, giustificate per esempio dal ricorrere di cigni sacri nella mitologia scandinava (Lecouteux 1982: 152-70). Tuttavia, dei cigni legati con catene d'oro esistono anche nelle fiabe popolari di area celtica, e anzi, storie di bambini che si trasformano in cigni o in corvi si trovano in molte delle fiabe raccolte nell'Ottocento e Novecento, anche al di fuori dell'area germanica, come provato dall'areale del tipo 451 nella classificazione delle fiabe di Antti Aarne (Uther 2004: I, 267-8).<sup>43</sup> La storia dei sei fratelli magici che si trasformano in cigni e la storia delle imprese del cavaliere cigno alla corte dell'imperatore Ottone probabilmente non erano connesse originariamente, ma lo divennero solo in seguito, quando il racconto genealogico del *Chevalier au cygne* iniziò ad espandersi, e a richiedere un prequel adatto (*La naissance*: lxxxxi). Dunque, nonostante questi due racconti sembrino provenire da diverse tradizioni, nel XIII secolo essi si fusero nella narrazione epica del

---

42 Parafraso qui la definizione di meraviglioso data da Francis Dubost, di «événement, surnaturel ou non, par lequel le récit s'écarte des représentations inscrites dans l'horizon d'attente du lecteur» (Dubost 1991: 63).

43 Sulle complesse influenze delle versioni della storia del cavaliere cigno e sulle loro possibili fonti, cfr. Lods (1966).

lignaggio di Buglione, e qualunque fosse la loro origine inizialmente, il racconto dei sette gemelli metamorfi e le imprese del cavaliere col cigno divennero de facto connesse nel ciclo della Crociata.

La versione scritta più antica della storia narratoa da *La naissance du chevalier au cygne* si trova nella collezione latina di racconti *Dolopathos, sive de Rege et Septem Sapientibus*, composta alla fine del XII secolo, e seguita attorno al 1225 da una traduzione abbastanza fedele in lingua d'oïl.<sup>44</sup> La storia ivi contenuta si apre con un giovane che, smarritosi durante una battuta di caccia, incontra una fata che si fa il bagno in una fontana e tiene in mano una catena d'oro; i due, subito innamoratisi, consumano la loro unione, e il mattino dopo la fata è condotta al castello di lui, dove dopo qualche tempo dà alla luce sei bambini e una bambina. La storia fino a questo punto è molto simile a quella descritta nel primo dei due testi che costituiscono *La naissance*, *Elioxe*, anche se qui la madre dei sette gemelli non è indicata esplicitamente come fata: Elioxe semplicemente appare dalle montagne e va a rendere servizio a Re Lotario, il quale sta riposando in un bosco vicino a una fontana (*Elioxe*: vv. 32-217). Soprattutto, il dettaglio della catena d'oro nelle mani della fata qui manca (Gauillier-Bougassas 2005: 125), il che significa che la qualità metamorfica di Elias e i suoi fratelli, simbolizzata appunto dalle catene d'oro che essi portano al collo dalla nascita, in *Elioxe* non è rappresentata come un'eredità genetica. Lo slittamento semantico è ancora più chiaro se ci rivolgiamo al secondo testo che compone *La naissance*, *Beatrix*, dove in effetti a essere espunto è l'intero episodio dell'incontro della coppia, mentre la storia si apre con la regina che esprime un commento malizioso nei confronti di una donna con due gemelli, il che apparentemente fornisce la base narrativa per il suo parto plurigemellare: mentre in *Elioxe* questa nascita straordinaria è ancora dovuta alla qualità magica della madre, dunque, in *Beatrix* essa sembra piuttosto una vendetta ironica della sorte.<sup>45</sup>

Anche la natura metamorfica dei bambini subisce un cambiamento nelle tre versioni: mentre nel *Dolopathos* i sette bambini possono passare dalla forma

---

44 Per le due versioni, vedi, rispettivamente, Johannes de Alta Silva (1913: II, 80-8), e Herbert (1997: vv. 7119-10151).

45 L'inizio di *Beatrix* assomiglia da vicino all'inizio del *lai* di Marie de France *Fresne* (Marie de France 1966: 44-60): anche qui una donna fa una considerazione malvagia sul parto gemellare della moglie del suo vicino, e poco dopo, come vendetta del destino, ella stessa dà alla luce due gemelli (*Fresne*: vv. 25-70). Tuttavia, mentre nel *lai* la donna cerca di nascondere il parto vergognoso sbarazzandosi di uno dei due neonati (ivi: vv. 73-134), in *Beatrix* l'allontanamento dei bambini porta solo ulteriore vergogna e disprezzo alla protagonista, in quanto essi sono rimpiazzati a sua insaputa da sette cuccioli di cane (*Beatrix*: vv. 200-23).

umana a quella di cigni quando vogliono togliendosi le catene d'oro dal collo, in *Elioxe* i sei bambini si trasformano in cigni solo quando la madre del re invia il suo servitore a rubare le catene, mentre la bambina riesce a sfuggirvi perché non vista (*Elioxe*: vv. 2040-62). Tuttavia in questo caso il potere delle catene non è spiegato prima, né la madre del re dà ragione del furto ordinato, forse perché il testo qui presuppone una conoscenza della qualità metamorfica dei gemelli nel suo pubblico. In *Beatrix*, invece, il testo deve spiegare «que la caïne au col de cascun senefie» (*Beatrix*: v. 339): fintanto che i bambini le avranno al collo non potranno morire, ma se le perderanno diventeranno cigni per sempre (ivi: vv. 334-48). Qui la trasformazione si svolge in modo simile a *Elioxe*, a eccezione del fatto che, mentre nelle precedenti versioni il futuro cavaliere cigno si trasformava come i suoi fratelli, qui è lui, e non sua sorella, a evitare la metamorfosi (ivi: vv. 478-99).

Anche la descrizione stessa della trasformazione dà conto della razionalizzazione in atto nelle due redazioni: l'autore di *Beatrix* è reticente a soffermarvisi, e la metamorfosi avviene nel giro di tre versi:

Les caïnes lor tolt li traïtres provés  
et cil batent lor eles, s'en est cascuns volés.  
Or sunt cil .VI. oisiel si con dire m'oés. (*Beatrix*: vv. 491-3)<sup>46</sup>

In *Elioxe*, invece, il processo di trasformazione fisica viene descritto nei dettagli, insieme alla sorpresa dei bambini alla vista della loro nuova natura (*Elioxe*: vv. 2046-56).<sup>47</sup>

Nello stesso periodo in cui venivano redatte le versioni de *La naissance du chevalier au Cygne*, un altro tipo di metamorfo, un lupo mannaro, faceva da coprotagonista del romanzo *Guillaume de Palerne*. Nei *lais* di *Bisclavret* e di *Melion* e nelle opere latine di Gervasio di Tilbury e Geraldo del Galles, nonostante il comportamento del mannaro e la sua appartenenza o meno alla categoria umana varino da un testo all'altro, l'origine della trasformazione da uomo a lupo è sempre descritta come proveniente dall'interno dell'individuo, anziché da cause esterne. In *Bisclavret* di Marie de France viene detto che la metamorfosi è dovuta a una natura condivisa da molti uomini (Marie de France 1966: 61-71, vv. 5-7). Gervasio di Tilbury racconta la simile credenza che ci siano degli uomini che, «sic fati hominum currentibus», si trasformano in lupi, e aggiunge il dettaglio della

---

46 "Il traditore conclamato tolse loro le catene dal collo, e quelli battono le ali, e ognuno è volato via. Ora quelli sono sei uccelli, come vi ho detto."

47 Cfr. *supra*, capitolo II, sezione 1.2.3.

dipendenza delle metamorfosi dai cicli lunari (Gervase of Tilbury 2002: III, §120); a supporto di questa affermazione Gervasio porta l'esempio di un uomo di nome Chaucevaire, il quale è afflitto dalla sorte dei suoi simili («consimilis fati... fatigatur», *ibidem*) a mutarsi in lupo ad ogni luna nuova. Tuttavia, nello stesso capitolo Gervasio narra anche la storia di Raimbaut de Pouget, che apparentemente contraddirebbe la sua definizione di mannaro: Raimbaut, infatti, si trasforma in lupo perché costretto alla vita boschiva e colpito all'improvviso da estremo turbamento (*ibidem*). Gervasio ammette così che ci sono dei casi in cui la metamorfosi è acquisita anziché innata; anche in tali occasioni, però, la causa del mutamento è essenzialmente interiore.

Anche in Guillaume de Palerne troviamo un mannaro, ma la sua storia è diversa: la trasformazione qui non ha una causa interiore, ma è dovuta all'incantesimo compiuto da un'avida matrigna con l'intento di allontanare il futuro principe Alphonse dalla corte e sottrargli il trono (Guillaume de Palerne: vv. 274-340). Perciò in questo caso la metamorfosi è privata della fatalità e ritualità generalmente attribuita alle altre storie di mannari: la trasformazione viene qui dal di fuori del personaggio, il quale non ha fatto nulla per meritarsela, e la ragione che ha guidato le azioni della matrigna è stato mero calcolo politico.

Un'ulteriore prova di questa differenza fondamentale tra il mannaro Alphonse e gli altri mannari della tradizione medievale risiede nel suo comportamento. I mannari del folklore subiscono un mutamento totale, che implica anche l'adozione di un comportamento animalesco e di un'aggressività ferina, come descrive lo stesso Gervasio di Tilbury: entrambi gli esempi di mannari da lui donati assumono la voracità lupina («lupi formam et ingluuiem induit», Gervase of Tilbury 2002: III, 120) e arrivano al cannibalismo, facendosi divoratori di bambini («infantes in forma lupina deuorabat, sed et grandeuos ferinis morsibus lacerabat», *ibidem*). Alphonse, invece, ha un atteggiamento umano, particolarmente generoso e premuroso; anzi, l'autore del *Guillaume de Palerne* sembra costruire il ritratto di questo personaggio proprio puntando sul contrasto con lo stereotipo del mannaro: il romanzo si apre con un lupo che rapisce il piccolo Guillaume (*Guillaume de Palerne*: vv. 85-92), ma, nonostante tutti alla corte di Palermo pensino che il bambino sarà divorato dalla bestia, veniamo a sapere che il lupo in realtà si prende subito cura del piccolo umano (ivi: vv. 168-86), e che la prima ragione per la quale ha rapito Guillaume era salvarlo dalle trame segrete del malvagio zio, che voleva sbarazzarsi di lui per ragioni politiche (ivi: vv. 274-340).

Come ultimo di questo trittico di esempi di razionalizzazione della metamorfosi animale, dopo la materia epica crociata e quella romanzesca, mi sembra utile concludere con un genere, quello del *lais*, che invece più di tutti è propenso all'utilizzo disinvolto delle *merveilles*. Infatti, nei *lais* la metamorfosi animale di esseri umani non è razionalizzata; essa viene descritta così com'è, e il fantastico vi è accettato come un dato di fatto, sia che abbia origine divina o diabolica. Per questa ragione, alle trasformazioni nei *lais* non viene data quasi nessuna spiegazione e l'autore non sente la necessità di approfondirne la fenomenologia: così è nel già citato *Tyolet* (*Lais anonymes*: 227-53), per esempio, dove il cervo si trasforma in cavaliere in un'atmosfera quasi onirica di accettazione del soprannaturale (*Tyolet*: vv. 105-12); così è nel *lai de Melion* (*Lais anonymes*: 289-318), dove la qualità metamorfica del protagonista è introdotta all'improvviso, senza fornire ulteriori spiegazioni, e la scena della metamorfosi copre lo spazio di un paio di versi (*Melion*: vv. 179-82).

Ciononostante anche nei *lais*, dopo la trasformazione in mannari, gli uomini non abbandonano completamente la loro coscienza e la loro etica, ma, come in *Guillaume de Palerne*, il mannaro rimane essenzialmente umano: come afferma il narratore di *Melion* «mais neporqant se leus estoit,/ sens e memoire d'ome avoit» (ivi: vv. 217-8). Inoltre, questo *lai* è interessante anche per il modo in cui affronta la pratica della violenza cavalleresca: come ho dimostrato nel capitolo II, infatti, le azioni di Melion in forma di lupo sono una perfetta fusione di aggressività predatoria, etica cavalleresca e moventi feudali. In questo caso, dunque, più che a una vera razionalizzazione del motivo della metamorfosi animale, assistiamo alla fusione di due modelli di trasformazione mannara, uno che prevede l'assunzione della ferocia e della voracità del lupo, l'altro caratterizzato dalla permanenza del comportamento umano sotto le spoglie lupine; significativamente, tale fusione occorre in quei comportamenti che caratterizzano Melion come guerriero.

### 2.2.3 Processo di ri-umanizzazione

Le metamorfosi sono solo una piccola quota dei casi in cui l'animale contribuisce alla costruzione dell'identità del cavaliere nella letteratura d'oïl. In alcuni casi i testi presentano episodi di un'infanzia animale del cavaliere, o una qualche forma di vita selvatica che fa sì che l'eroe assuma comportamenti selvaggi, animaleschi o semplicemente anti-cortesivi. Accade in questi casi che, anche quando il valore del cavaliere "animalizzato" proviene esattamente dalla sua aggressività eccessiva o dalla sua forza sovrumana, egli deve sottoporsi a un'iniziazione alle maniere umane e ai costumi cavallereschi. Questo processo di civilizzazione del cavaliere si verifica in gradi diversi nei testi; tra questi, sceglierò

un esempio che, per quanto si situi al di fuori dell'arco cronologico a cui ho dedicato la mia analisi, offre una descrizione particolarmente ricca del processo a cui mi riferisco: Orson di *Valentin et Orson*. Orson è forse il più teriomorfico dei cavalieri che ho analizzato in questa tesi, dato che questo personaggio, per quanto geneticamente umano, è stato reso dall'allattamento interspecifico e dall'infanzia tra gli orsi qualcosa di simile a un ibrido orsino. Per quanto il testo accolga con simpatia le sue caratteristiche ferine, la storia di Orson nel romanzo è tutta costituita da un lungo itinerario di civilizzazione, che lo porterà a diventare infine un cavaliere.

Il punto di partenza è la sua vita animalesca nei boschi: peloso come un orso, e spesso scambiato per un animale, egli vive aggredendo e mangiando le altre bestie che incontra («la chair mengoit crue ainsi comme les aultres bestes et vivoit de vie bestiale et non pas humaine», *Valentin et Orson*: 46).<sup>48</sup> Tuttavia, dopo che Orson incontra Valentin e, alla fine del combattimento, decide di seguirlo, la sua vita animalesca subisce un radicale mutamento, prima di tutto nelle sue abitudini alimentari: quando Valentin vede Orson mangiare carne cruda «tout ainsi comme ung loup fait sa proye» e bere da un calderone pieno d'acqua «tout ainsi que le cheval fait en la riviere» (ivi: 98), lo istruisce a mangiare solo carne cotta e, cosa più importante, a bere vino anziché acqua (*ibidem*). A questo punto della storia, però, Orson non riesce ancora a vedere la differenza tra se stesso e gli altri animali, così che, dopo aver assaggiato il vino e averne gradito il sapore, corre ad offrire la bevanda anche al cavallo (*ibidem*). Il passo successivo nella civilizzazione di Orson è il battesimo: quando Valentin gli ha parlato di Dio per la prima volta, «selon le cours de nature qui ne peult mentir, Orson se getta a deux genoulx et tendit les mains devers son frere Valentin» (ivi: 96).<sup>49</sup> grazie a questa inclinazione naturale l'uomo selvaggio è debitamente battezzato appena raggiunge la corte (ivi: 102).

Anche le sue abitudini di combattimento cambiano: alla prima occasione di scontro armato dopo essere stato recuperato da Valentin, Orson non può fare a meno di difendersi come una belva, e perciò «a tout ses grandes mains velues grappe et deschire tous ceulx qui treuve parmy sa voye en telle maniere que de

---

48 "Mangiava la carne cruda come le altre bestie e viveva una vita bestiale e non umana."

49 "Seguendo l'istinto naturale, che non può mentire, Orson si getta in ginocchio e tende le mani verso il fratello Valentin."

ses ongles les deschire et de ses dens les mort et estranglé» (ivi: 122);<sup>50</sup> più tardi, invece, è costretto da Valentin a indossare una cotta di maglia, gli viene insegnato come intimorire un aggressore usando un pugnale, e poi apprende persino il rituale cortese della sfida a duello (ivi: 136, 142). L'apprendistato di Orson procede così bene che Valentin decide di far combattere suo fratello contro il Cavaliere Verde al posto suo, facendogli indossare la sua armatura, cavalcare il suo destriero e brandire la sua spada, ma Orson, dopo aver cercato di attaccare il nemico con la spada, rinuncia a usare le armi, afferra il cavaliere e lo scaraventa a terra (ivi: 162-6). Egli, inoltre, ha bisogno di essere addestrato a cavalcare: la prima volta che Orson vede un cavallo, il destriero di Valentin, dimostra la sua ammirazione verso l'animale accarezzandolo, ma quando l'animale fa mostra di nervosismo, lo aggredisce con l'intenzione di ucciderlo (ivi: 92); dopo la formazione ricevuta da Valentin, invece, Orson riesce a cavalcare così bene che, una volta coperto dall'armatura, nessuno potrebbe distinguerlo da suo fratello (ivi: 164).<sup>51</sup>

Infine, anche le sue capacità amatorie subiscono un certo rinnovamento: appena arrivato alla corte di Pipino, Orson, invitato negli appartamenti delle dame, esprime a gesti il desiderio istintivo di baciarle tutte (ivi: 104); più tardi, invece, imparerà e metterà in pratica le tecniche del corteggiamento cavalleresco con la fata Fezonne, e, ormai in grado di controllare i suoi istinti, accetta di sposarla solo dopo che avrà imparato il linguaggio umano (ivi: 146, 172). Orson alla fine acquisirà la capacità di parlare, grazie a un chirurgo-mago (ivi: 212): a questo punto il cavaliere animale ha raggiunto la fine del suo programma di civilizzazione, e il suo aspetto è talmente simile a quello di qualunque altro cavaliere che neanche il suo futuro suocero lo riconosce (ivi: 236-8).

---

50 "Con le sue grandi mani pelose afferra e squarcia tutti quelli che si trova davanti, così da farli a pezzi con i suoi artigli e li stritola e li uccide con i suoi denti."

51 Insieme all'educazione alimentare, il *training* guerriero è una parte fondamentale di tutti i processi di ri-civilizzazione cavalleresca. L'educazione all'uso delle armi e all'andare a cavallo si ritrovano anche nel percorso di "cavallerizzazione" di un eroe che, pur non essendo teriomorfico, è particolarmente selvatico: Rainouart del ciclo di Guillaume. Come Orson, infatti, Rainouart diffida delle armi cavalleresche e ha bisogno delle assicurazioni di Guiborc per convincersi a portarle (*Aliscans*: vv. 4697-746). Ancora più significativa è la difficoltà che Rainouart ha nell'andare a cavallo: a differenza di Orson, egli inizialmente rifiuta categoricamente di provare a cavalcare (*Chanson de Guillaume*: v. 2840); poi, al primo tentativo, fallisce completamente, montando sul cavallo al contrario, e aggrappato alla coda dell'animale viene trascinato via, fino a essere finalmente catapultato a terra (ivi: vv. 6358-79).

Come ha notato Emmanuelle Poulain, Orson, essendo il gemello di Valentin, è anche l'altra faccia della sua identità, e l'acculturazione di Orson da parte del fratello configurerebbe così anche un'acculturazione del sé animale di Valentin: ricostruendo il legame tra i due fratelli, perciò, il testo opera una terapia sociale che pone la cultura a capo della natura (Poulain 2002: 83-4). Infatti, il processo di acculturazione del guerriero teriomorfico mette in discussione l'identità cavalleresca *tout court*: nel corso dell'educazione dell'"altro" selvaggio, la narrazione interroga il grado di animalità che risiede all'interno di ogni cavaliere, ne sorride, e sottilmente mette in scena un itinerario di civilizzazione – o piuttosto di "cavallerizzazione" – della sua selvatichezza interiore.

#### 2.2.4 Una macchina d'identità cavalleresca

Finora ho presentato quei casi in cui l'animale coinvolto nell'identità del cavaliere e nella sua educazione cavalleresca è declassato, razionalizzato, o progressivamente umanizzato. Tuttavia in alcuni casi l'animale è invece rovesciato di valore, trasformato esso stesso in un agente di umanizzazione e civilizzazione. In questi episodi, dunque, l'animale costituisce quella che Jeffrey Cohen chiama una «identity machine», ovvero uno strumento di costruzione dell'identità che sia rispondente al quadro ideologico cavalleresco (Cohen 2003: 59). L'intimità con l'animale aveva un ruolo fondamentale nella formazione del personaggio cavalleresco, dal momento che questa figura si sviluppa da una combinazione complessa, capace di legare insieme l'umano e l'animale, oggetti inanimati e valori ideologici, per costruire quello che può essere chiamato un corpo non umano (Cohen 2003: 46). Per quanto riguarda il mio corpus di testi, nella costruzione del "meccanismo identitario" cavalleresco, una parte importante è giocata dalle relazioni affettive tra uomo e animale, dove a quest'ultimo è concesso di diventare partecipe attivamente della materializzazione del cavaliere ideale. Esempi di animali che si trasformano in agenti di civilizzazione si trovano in due testi molto diversi: uno è il già citato *Guillaume de Palerne*, l'altro è il *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes.

In *Guillaume de Palerne*, come ho notato sopra, il mannaro non è più il mostro mangia-uomini rappresentato nel folklore, ma piuttosto un brav'uomo, dotato di ragione e compassione umane, trasformato in lupo suo malgrado. Questa natura è riflessa nel suo comportamento, sorprendentemente umano, e nei suoi sforzi per salvare il suo protetto Guillaume da un'eccessiva animalizzazione, che potrebbe ledere la dignità umana dell'eroe. L'azione di Alphonse è ancora più evidente se la mettiamo in contrasto con l'opposta tendenza che pressa i giovani fuggiaschi ad adottare una vita animalesca: per fuggire dalla corte che non

approva il loro amore, Melior e Guillaume indossano le pellicce di due orsi bianchi, iniziano a camminare a quattro zampe «comme viautre», e si rifugiano nella foresta, dove si nutrono di ghiande, erbe e frutti spontanei (Guillaume de Palerne: vv. 3073-3147, 3205-7). Per porre rimedio alla miseria della loro condizione, il mannaro deruba un viaggiatore per riportare ai due amanti un cibo più umano, cioè pane e carne cotta (ivi: vv. 3252-304), e ancora deruba un altro viandante per portare loro del vino, così che non siano più costretti a dissetarsi con l'acqua di sorgente (ivi: vv. 3331-51). Tuttavia, nonostante gli sforzi di Alphonse di provvedere al loro sostentamento e preservare la loro umanità, Guillaume e Melior si rifugiano in una caverna per sfuggire alla caccia all'orso mirata a catturarli (ivi: vv. 3904-25).

Anche due cervi hanno un ruolo in questo processo di riumanizzazione, per quanto indirettamente: poiché il travestimento con pellicce d'orso sta dando ai due fuggiaschi più problemi che benefici, il sempre sollecito Alphonse caccia per loro un cervo e una cerva, così che possano indossarne le pelli (ivi: vv. 4341-90). Questo nuovo travestimento, dal selvaggio e terrificante orso al nobile e cristologico cervo, si dimostra, infatti, il primo passo verso un progressivo ritorno dei due giovani verso la comunità degli uomini: è dalle tracce che questi lasciano della loro seconda muta – per così dire – che i cacciatori scoprono che i due orsi non erano in realtà che esseri umani travestiti (ivi: vv. 4392-8). Inoltre, in un sogno premonitore, alla regina di Palermo appaiono due cervi coronati che tengono sulla testa i ritratti di due fanciulli – appunto Guillaume e Melior:

et quant de li pres venu erent,  
li ors dui cerf li resamblèrent  
et ont portait es chiés devant  
chascuns l'image d'un enfant,  
et sor lor chiés coronés d'or  
qui valoient .I. grant tresor.  
Cele que li grans cerc portoit  
son chier enfant li resambloit  
que tel pièça avoit perdu;  
et cele qui en l'autre fu  
ert en samblance de pucele  
et molt estoit plaisans et bele. (*Guillaume de Palerne*: vv. 4733-44)<sup>52</sup>

---

52 "E quando questi si furono avvicinati, gli orsi le sembrarono due cervi, ciascuno dei quali ha sul viso l'immagine di un fanciullo, e sulla testa portano corone d'oro di grandissimo valore. L'immagine portata dal cervo più grande assomigliava al suo caro figliolo, che aveva perduto da molto tempo; e quella portata dall'altra aveva l'aspetto di una fanciulla molto piacevole e bella."

Nel sogno, la loro identità umana è separata da loro, sospesa al di sopra dei loro corpi animali, ma è sufficiente a innescare un primo tentativo di comunicazione tra i giovani fuggiaschi e la comunità degli uomini: finalmente a conoscenza della loro vera identità, la regina entra nel rifugio in cui si nascondono i due amanti e chiede aiuto a Guillaume per condurre il suo esercito contro un invasore (ivi: vv. 5171-261).

Il secondo esempio di animale trasformato in vettore di civilizzazione è presente nel *Chevalier au lion*. Questo caso è *in qualche modo simile a quello di Guillaume*, nella misura in cui ha come coprotagonista un animale che, contrariamente a quelle che dovevano essere le attese del pubblico, fa mostra di comportamenti umani o addirittura cortesi, e guida il ritorno dell'eroe all'umanità.<sup>53</sup> Yvain incontra il leone dopo essere guarito, grazie all'unguento della *Dame de Noroison*, dalla follia che lo aveva precipitato in uno stato di bestialità, e il viaggio che compie insieme al leone prima di essere in grado di riconciliarsi con la moglie Laudine si configura come un percorso di riabilitazione cavalleresca. Durante questo viaggio, come ho spiegato in precedenza, Yvain prende l'identità del suo nuovo compagno animale; quello che non ho avuto modo di mettere in rilievo, invece, è che questo leone mostra in realtà attitudini e qualità ispirate all'ideologia cavalleresca.

Sin da subito, Yvain definisce il leone come «beste gentil et franche» (*Chevalier au lion*: v. 3375), poi l'animale ringrazia il cavaliere inchinandogli davanti, facendo mostra di umiltà («par humilité», «devant lui s'umilie», ivi: vv. 3401, 3404) e persino piangendo, capacità che era riconosciuta come tipicamente umana nel pensiero medievale (ivi: vv. 3392-407).<sup>54</sup> Subito dopo avviene un episodio particolarmente significativo: arrivati alla fontana, Yvain è improvvisamente sopraffatto dal ricordo della sua dama e non può evitare di svenire per la disperazione; il leone, pensando che il suo buon amico e signore sia morto, mostra platealmente un dolore profondo – in uno stile perfettamente umano «il se detort et grate et crie» (ivi: v. 3507) – e decide di uccidersi; posiziona laboriosamente la spada di Yvain con la punta rivolta verso di sé, e sta per

---

53 Per quanto le storie di leoni addomesticati dai santi fossero comuni nell'agiografia e racconti di cavalieri accompagnati da un leone fossero presenti in alcuni racconti provenienti dal Vicino Oriente (cfr. Le Rider 1998), nel contesto arturiano un leone restava una belva dalla ferocia inquietante: basti pensare agli spaventosi leoni che stanno a guardia del Ponte della Spada attraversato da Lancelot (*Chevalier de la charrette*: vv. 3032-27).

54 Sulle lacrime e il loro valore spirituale, cfr. Nagy (2000).

lanciarsi sull'arma quando Yvain si sveglia, sventando così il suicidio (ivi: vv. 3508-521). L'eroe, alla vista di quanto il leone stava per compiere, si rimprovera per non aver avuto egli stesso il coraggio e la coerenza dimostrati dall'animale:

Dont n'ai je chest leon veü  
qui pour moi a si grant duel fait  
qu'il se veut m'espee entresait  
par mi le pis el cors bouter?  
Et je doi le mort refuser  
qui ai joië a duel changie? (*Chevalier au lion*: vv. 3544-9)<sup>55</sup>

In questa occasione, dunque, il comportamento del leone è anche eccessivamente cavalleresco – troppo per Yvain o per qualunque degli eroi imperfetti che affollano il mondo arturiano.

Molto più che Guillaume e il suo mannaro, la relazione tra Yvain e il leone è complessa, poiché è caratterizzata da un'influenza reciproca e una reciproca mimesi: il leone agisce allo stesso tempo come un cavaliere e come un predatore, e per questo costituisce allo stesso tempo il civilizzatore e il civilizzato del duo; dall'altro lato, il percorso al quale si sottopone Yvain è sia di ritorno nella comunità umana sia di introiezione dell'identità animale. Per mezzo di questo rapporto complesso tra cavaliere e belva, Chrétien conduce una riflessione più universale sulla relazione tra uomo e Natura (Spetia 2012: 954): rappresentando un circuito animale-umano, infatti, l'autore supera l'opposizione tra le due specie per affermare una nuova visione del mondo, in cui umano e animale si compenetrano e collaborano, entrambi al servizio dell'ideale cavalleresco.

In entrambi i casi, tuttavia, lo slittamento di accento nella rappresentazione dell'animale da agente dell'allontanamento dalla civiltà verso un ruolo umanizzante, comprende implicitamente un discorso di superiorità dell'uomo sull'animale: la preoccupazione principale del mannaro è aiutare e servire Guillaume durante tutto l'arco della storia; il leone è soggetto a Yvain sin dall'inizio, e il fatto che Yvain tagli parte della sua coda al momento di salvarlo dal serpente sembra marcare fisicamente questo atto di domesticazione (Le Goff – Vidal Naquet 1983: 176).<sup>56</sup> Il continuo scambio di identità tra cavaliere e animale risulta, dunque, in un addomesticamento reciproco, che punta ad affermare il

---

55 "Non ho dunque visto questo leone che si doleva per me così tanto da voler conficcare la mia spada in mezzo al petto? E io, che ho scambiato la gioia con il dolore, dovrei rifiutare la morte?"

56 Sull'amputazione della coda del leone come simbolo di assoggettamento e castrazione, cfr. anche Haidu (1972).

controllo umano sul resto della biocenosi, ma soprattutto a insegnare al cavaliere a dominare il proprio animale interiore (Cohen 2003: 53). Ciononostante, tra le righe di questo discorso, s'insinuano anche i segni di una reciproca animalizzazione: né la storia di Guillaume né quella di Yvain descrivono l'itinerario di un perfetto ritorno, perché entrambi gli eroi, in qualche misura, introiettano l'intimità con l'animale nel proprio comportamento, il proprio aspetto, o anche il proprio nome.

Tutti questi esempi testuali, disparati per genere e contenuto, sono serviti ad aprire una finestra sulla varietà di atteggiamenti assunti dai testi rispetto alla negazione e alla trasformazione dell'animalità nell'identità del cavaliere. Questi, infatti, affrontano un'ampia gamma di tratti teriomorfi del cavaliere – che spaziano dalle metafore ferine alle metamorfosi, dal cavaliere selvaggio all'ibrido orsino, dall'animale balia all'animale compagno – attraverso lo svilimento, la negazione e varie sfumature di dominazione. Nonostante le differenze tra i motivi coinvolti e le loro declinazioni, tuttavia, in tutti i casi ho avuto modo di evidenziare – in misure e modalità diverse – la presenza di qualche area di resistenza, imperfezioni nel processo di negazione dell'animalità. Sono proprio queste eccezioni e incongruenze, questa continua dialettica tra rifiuto e incorporamento dell'alterità non umana nell'identità dell'eroe, che pregiudicano ma allo stesso tempo puntellano l'impossibile perfezione dell'ideale cavalleresco.

### **3. Il nemico animale**

Nonostante nel corso dei precedenti capitoli mi sia concentrata sulle caratteristiche ferine attribuite a eroi e modelli positivi, bisogna ammettere che questo non è l'unico risultato possibile, né il più visibile, della negoziazione con il modello animale. Piuttosto, a causa della preponderanza di atteggiamenti di negazione dell'animalità nel concetto medievale di uomo, e in particolare a causa dello sforzo di epurare la rappresentazione della violenza cavalleresca da forme di animalità considerate degradanti e pericolose, le caratteristiche ferine venivano più frequentemente associate a personaggi di guerrieri negativi. Ciò significava che alcuni guerrieri nemici erano rappresentati in termini che enfatizzavano la loro somiglianza agli animali in termini peggiorativi, sottolineandone soprattutto l'alterità fisica, l'aggressività feroce o la degradazione morale.

Questa è, certamente, una manifestazione di un processo culturale più ampio, che potremmo chiamare “animalizzazione dell'Altro”: nel corso delle prossime pagine esaminerò questo meccanismo antropologico, prima di immergermi nella discussione di come i testi comunichino tale sfaccettatura del teriomorfismo guerriero. In questo contesto, esaminerò le diverse forme e gradi in cui l'animale è usato dai testi sia per fornire nell'immediato una rappresentazione negativa dei personaggi in questione, sia per costruire più in generale un anti-modello della violenza guerriera, che costituisca un riferimento *a contrario* per la classe cavalleresca. In seguito, analizzerò i testi per riconoscere un *pattern* di distribuzione dell'uso dispregiativo dei tratti teriomorfi, considerando separatamente due categorie di guerrieri nemici: da una parte quelli esterni, i guerrieri pagani, e dall'altra i nemici interni, i cavalieri felloni.

### **3.1 Animalizzazione dell'Altro**

#### **3.1.1 La pseudo-speciazione**

I testi considerati di seguito usano gli animali come referenti di un discorso caricato ideologicamente. Questo è quanto Carey Wolfe chiama assai efficacemente “il discorso di animalità”, cioè l'uso di una costellazione di segni teriomorfici per strutturare il modo in cui ci rivolgiamo agli “altri” di ogni tipo, animali e non (Wolfe 2003: xx). Per quanto un ampio raggio di significanti animali possa essere usato dagli umani per far riferimento a una relazione di familiarità, è significativo che Wolfe definisca il discorso di animalità soprattutto come una modalità di gestire qualunque tipo di alterità percepita. Questo accento è forse giustificato dal fatto che la connotazione dispregiativa del discorso riferito all'animale è uno degli aspetti più spinosi della nostra consapevolezza post-foucaultiana del potere del linguaggio come strumento di dominazione.<sup>57</sup> In effetti, la bestializzazione sistematica di individui e gruppi considerati di “razza” diversa, storicamente è stata utilizzata come strategia di oppressione tra esseri umani (Balibar 1991: 56). Balibar, a questo proposito, si riferisce all'esempio evidente della rappresentazione colonialista delle popolazioni non occidentali come umani animalizzati; tuttavia, osservazioni simili si possono fare per

---

57 Michel Foucault nel corso degli anni '60 ha messo in luce come le pratiche discorsive non siano da considerare come lo stato ultimo dell'interazione tra lingua, pensiero, istituzioni e rapporti sociali, ma invece modificano attivamente i campi che mettono in relazione (Foucault 1971: 84-9). Poiché il discorso è potere, in esso si esercitano anche delle procedure di controllo «che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiare l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità» (Foucault 1972: 9).

qualunque gruppo umano che, poiché percepito come una minaccia per la comunità, è pensato e rappresentato come nemico.<sup>58</sup>

Questa strategia non è caratteristica soltanto delle culture occidentali, ma appartiene in realtà ad un meccanismo antropologico più ampio, che è stato ben riconosciuto da Erik Erikson: lo sviluppo di gruppi umani in pseudo-specie. Secondo Erikson, gli esseri umani, attraverso la ritualizzazione della loro vita collettiva, si sviluppano in clan e tribù che si comportano come se fossero specie separate, create così dall'inizio dei tempi; a causa di questa percezione di alterità indotta culturalmente, ciascun gruppo umano sviluppa un distinto senso di identità, considerata la sola identità umana e rafforzata nel contrasto con altre pseudo-specie dai pregiudizi che le caratterizzano come estranee o nemiche alla 'vera' specie umana (Erikson 1966: 340). La disumanizzazione dell'Altro, come sostiene Erikson, è perciò intrinseca al processo umano di costruzione dell'identità di gruppo; a seconda di quanto alieni alla condizione umana noi vediamo gli animali, il discorso di animalità può partecipare in diversi gradi a questa pseudo-speciazione, facendo sì che colui che è percepito come Altro sia equiparato all'animale sia nell'aspetto che nel comportamento.

Ciò funziona a maggior ragione se una forma di competizione tra gruppi umani interviene nell'equazione. Come hanno dimostrato gli studi di etologia comparata, l'aggressività intraspecifica umana – cioè la guerra – funziona diversamente dall'aggressività intraspecifica animale: nel caso degli animali non umani, infatti, l'aggressione intraspecifica non è quasi mai intenzionalmente letale, grazie alla ritualizzazione del conflitto, mentre l'uccisione è riservata ai conflitti interspecifici, come la caccia. Nel caso degli umani, invece, pur esistendo una simile ritualizzazione dell'aggressività, essa funziona soltanto per i conflitti all'interno dello stesso gruppo umano, mentre i conflitti tra conspecifici appartenenti a gruppi diversi può portare spesso all'uccisione reciproca (Eibl-Eibesfeldt 1983: 13). Questa peculiarità dell'aggressività intraspecifica umana sembra dovuta al filtro culturale della pseudo-speciazione: il fatto che all'antagonista sia spesso negata la partecipazione alla natura umana fa slittare il

---

58 La disumanizzazione di un gruppo umano percepito come Altro può aver luogo non solo nella cultura popolare, ma anche nelle scienze umane, come l'antropologia: è il caso del persistente trattamento dell'Uomo di Neanderthal come subumano, o addirittura non umano. Il fatto che a lungo si sia ritenuto che la causa dell'estinzione dei Neanderthal fosse stata la superiorità intellettuale dell'Homo Sapiens, ha incoraggiato la percezione di quelli, anche in ambito scientifico, come subalterni agli umani moderni, e di conseguenza la loro disumanizzazione. Solo recentemente la supposta inferiorità intellettuale dei Neanderthal è stata smentita (Sample 2014).

conflitto dal livello intraspecifico a quello interspecifico (ivi: 129). Da questo meccanismo antropologico, dunque, scaturisce un discorso di animalizzazione del nemico, nelle parole e negli atti, che fornisce a sua volta supporto ideologico ad atti di aggressione intraspecifica.

Difatti, il discorso di animalizzazione del nemico ricorre frequentemente nelle narrazioni medievali di guerra, nelle cronache come in letteratura. Per quanto riguarda la letteratura francese, l'occasione più evidente in cui è possibile riscontrarlo è nelle narrazioni delle lotte tra Cristiani e Saraceni, dove la contrapposizione bellica con il nemico viene esacerbata dal sostegno ideologico della guerra di religione. Per questo i Musulmani, per quanto spesso descritti come un'immagine speculare della cavalleria occidentale, cioè come dei Cristiani "alla rovescia", sono altrettanto spesso rappresentati – in modo perciò apparentemente contraddittorio – in termini disumanizzanti, e a volte assimilati ad animali nell'aspetto e nel comportamento.

Comparare i nemici non cristiani ad animali serviva prima di tutto come strumento retorico per degradarli ad un rango inferiore all'umano, e autorizzarne l'uccisione senza contraddire la morale cristiana. Un esempio significativo viene dalla *chanson Aliscans*: qui Guillaume, accusato da due re saraceni, che sostengono di essere i suoi figliastri, di aver commesso una *vilté* uccidendo i loro fratelli ancora in fasce, non nega le accuse, e replica che i pagani non hanno diritto di vivere perché non sono che demoni o cani:

et qui l'ocist, si destruit un maifé;  
Deu a vengié, si l'en set mout bon gré.  
Tuit estes chien par droiture apelé,  
car vos n'avez ne foi ne læauté. (*Aliscans*: vv. 1259-62)<sup>59</sup>

Credere che la disumanizzazione delle altre etnie sia soltanto dovuta alla patina crociata delle *chansons de geste* significherebbe fraintendere la natura di questo strumento retorico; piuttosto, esso si iscrive nel processo più generale di pseudo-speciazione dell'Altro, ed era infatti impiegato nei confronti di qualunque tipo di gruppo umano percepito come nemico, o, più raramente, contro un individuo considerato come particolarmente pericoloso. Presentando i guerrieri nemici come non appartenenti al genere umano, e assimilabili per aspetto e atteggiamento ad altre specie animali, i testi fanno slittare il significato

---

59 "E chi li uccide distrugge un demonio, ha reso giustizia a Dio, si sa bene. Siete a ragione chiamati cani, perché non avete né fede né onestà."

dell'aggressività bellica da conflitto intraspecifico a conflitto interspecifico, e contribuiscono a indirizzare l'empatia del pubblico sugli eroi.

Tra le metafore animalizzanti, nelle *chansons de geste* predominano quelle in cui il nemico, sia esso saraceno o cristiano, viene descritto come un gregge di pecore o capre inseguita da un lupo o un leone: così Ogier, combattendo contro i Saraceni, «autresi les abat com li leuz la brebis» (*Fierabras*: v. 1762), come anche i Lorenesi contro un nemico del clan rivale di Bordeaux «si le depiecent con li lex fait brebiz» (*Garin le Loheren*: v. 14133). Questa similitudine è da considerare il sottoprodotto dello stereotipo epico che associa l'eroe guerriero a un predatore; inoltre, paragonando il nemico ad animali da allevamento, il testo naturalizza il conflitto, presentandola come una forma di violenza analoga all'uccisione interspecifica – da parte dei predatori in questo caso, ma anche da parte di uomini. Occasionalmente, infatti, la violenza sul nemico può essere comparata alla violenza umana sugli animali. Un esempio può essere la similitudine che associa un cavaliere che sta per essere impiccato ad un cane: così i Saraceni di Gerusalemme promettono ai Cristiani di impiccarli «a guise de mastin» (*Chétifs*: v. 4098); si tratta di un tipo di metafora utilizzata ugualmente da Saraceni e Cristiani, e la razza canina utilizzata serve ad accentuare il pericolo di disonore per il cavaliere implicito nella morte per impiccagione. Un tipo diverso di metafora animalizzante si trova al di fuori dell'epica, nel *Roman de Brut* di Wace, nel momento in cui Belin e il suo esercito fanno carneficina dei soldati Romani:

e li Breton les esboëlent  
e esmanquent e escervelent,  
e as plusurs trenchent les testes  
e ocient cum altres bestes. (Wace 2002: vv. 3017-20)<sup>60</sup>

Equiparando i nemici a delle *bestes*, e in particolare ad animali non aggressivi o a bestiame, il testo non solo denigra l'avversario, rappresentato come una massa anonima incapace di *exploits* guerrieri, inoffensivo quanto una scorta di cibo, ma contribuisce anche a giustificare il massacro, suggerendo un divario quasi ontologico tra i Romani e l'esercito di Belin.<sup>61</sup>

---

60 "E i Bretoni li sbudellano, mutilano e trucidano, e a molti tagliano la testa, e li uccidono come animali."

61 Raramente, la stessa equiparazione può avvenire al di fuori del campo di battaglia, quando il cavaliere si trova a uccidere degli uomini che non appartengono a un esercito nemico, ma che costituiscono comunque una minaccia. Succede nel *Roman de Fergus* di Guillaume le Clerc, dove il cavaliere *naïf* e selvatico Fergus, in cammino per la corte di Artù, viene attaccato da quattro briganti: Fergus li uccide con la sua ascia, ne taglia le teste e le appende alla sella come

### 3.1.2 Antropofagia

Un corollario della pseudo-speciazione in guerra è che, dal momento che il nemico non è più considerato come umano, la sua immagine può confondersi con quella dell'animale al punto da poter essere trattato come tale – e, in casi estremi, mangiato come tale. Una connessione tra cannibalismo (reale o simbolico) e pseudo-speciazione culturale è già accennata da Eibl-Eibesfeldt, il quale riconosce il primo come una caratteristica ricorrente del conflitto intraspecifico umano, soprattutto tra le popolazioni di cacciatori-raccoglitori (Eibl-Eibesfeldt 1983: 178-84). È il caso di precisare che in un contesto di guerra il cannibalismo rituale può anche essere caricato di sfumature magico-rituali, che si basano probabilmente sulla credenza che, cibandosi del corpo del nemico sconfitto, un uomo può acquisire la sua forza e le sue qualità.<sup>62</sup> Ciononostante, la pseudo-speciazione dà un'ulteriore autorizzazione alla trasgressione del tabù dell'antropofagia, ed è il discorso di animalizzazione che permette a degli esseri umani di vedere altri umani – un'intera categoria di altri umani – come possibile cibo.

Nonostante il pensiero medievale considerasse l'antropofagia come una degenerazione estrema, una trasgressione vergognosa di un tabù e *per se* un segnale di disumanità, nella realtà essa poteva occasionalmente aver luogo durante le carestie, e nel contesto bellico, in alcuni casi, poteva essere suggerita come accettabile, se praticata sui corpi dei nemici. Un noto e controverso esempio viene dai resoconti del cannibalismo durante la Prima Crociata. Secondo la gran parte delle cronache, in occasione dell'assedio di Ma'arra, nel 1098, alcuni Crociati cucinarono e mangiarono i cadaveri dei Saraceni. Molte fonti suggeriscono che si fosse trattato di un atto estremo dovuto ad una dura carestia, ma alcune sembrano invece indicare come più verosimile che questo episodio avesse avuto luogo durante l'assedio, a alcuni persino ammettono che fosse avvenuto in pubblico, e che sia la cottura che il macabro banchetto fossero esibiti davanti agli occhi attoniti degli abitanti dell'assediate Ma'arra (Rubenstein 2008: 534-6). I testi si occupano di questo episodio inquietante con strategie diverse: la gran parte attribuisce il cannibalismo al gruppo impoverito dei Tafur, condotti da un cavaliere normanno appiedato che si era proclamato loro re (Sumberg 1959);

---

trofeo (Guillaume le Clerc 1983: vv. 706-12); quando, arrivato a corte, è invitato a spiegare il macabro spettacolo, Fergus semplicemente risponde che ha tagliato loro la testa perché si trattava di bestie («il furent ansi fol que bestes», ivi: v. 849). Sull'animalizzazione degli strati sociali più bassi, cfr. Freedman (2002).

62 Su questa credenza, vedi anche gli studi etnografici riguardanti le popolazioni Lelet Plateu in Papua Nuova Guinea di Eves (1995).

Guiberto di Nogent, riluttante a dar credito all'episodio, suggerisce persino che il cannibalismo fosse stato solo una messa in scena, recitata per terrorizzare i nemici (Guibert de Nogent 1996: VII, §23, p. 311).

Il cannibalismo durante la Prima Crociata potrebbe non essere stato isolato all'episodio di Ma'arra, dal momento che lo stesso Guibert è costretto ad ammettere che ogni tanto venivano notati pezzi di carne mancanti dai cadaveri dei Saraceni (ivi: VI, §18, p. 254). Riferimenti a pratiche antropofagiche da parte dei Crociati trovano spazio anche nella rielaborazione epica della Crociata, nell'episodio, identico a quello di Ma'arra, riferito in occasione dell'assedio di Antiochia. Nella *Chanson d'Antioche* il re dei Tafur, per nutrire i suoi uomini in preda alla fame, ordina di cucinare i cadaveri dei Saraceni sotto gli occhi dei cittadini di Antiochia (*Chanson d'Antioche*: vv. 4043-65); Goffredo di Buglione, ben lontano dal biasimarlo, ridendo gli offre del vino per mandar giù la carne umana (ivi: vv. 4094-106). Questi indizi, provenienti sia dalle cronache che dall'epica, sembrano suggerire che, nonostante la reazione inorridita di alcuni cronachisti, atti di antropofagia (fossero essi simulati o reali) durante le Crociate erano probabilmente intesi per essere pubblici, e potevano essere interpretati – *ex post* se non nel momento stesso – come atti di guerra che dovevano condurre alla vittoria dei Crociati; come osserva Rubenstein, forse per affrontare gli orrori vissuti e compiuti, prima i Crociati e poi i cronachisti iniziarono a percepire il cannibalismo come un atto della guerra santa, un aspetto dell'impresa crociata (Rubenstein 2008: 539).<sup>63</sup>

L'accettazione parziale dell'antropofagia nel caso dei Crociati era certamente sostenuta dalla percezione di un incolmabile divario etnico tra Cristiani e Musulmani durante la guerra. Questa potrebbe essere la ragione per la quale atti espliciti di cannibalismo sono, per quanto ne so, limitati alla narrazione delle Crociate e per il resto impossibili da trovare nei resoconti delle guerre tra Cristiani. Ciononostante, in poche occasioni è possibile trovare nella letteratura d'oïl accenni a un segreto desiderio di cannibalismo, o atti di antropofagia simbolica anche nelle guerre tra occidentali. Per esempio in *Garin le Loheren*, Begon, dopo aver ucciso il nemico Ysoré, non può trattenersi dal strappargli il

---

63 Non intendo così sottovalutare l'aspetto traumatico di questi racconti (sul quale cfr., per esempio, Hen 2003: 21-35), ma ritengo che dobbiamo prendere in considerazione il fatto che quello che i cronachisti dell'XI e XII secolo, una volta al sicuro nella civilizzata Europa, trovavano ripugnante, poteva essere percepito diversamente dai Crociati in guerra, denutriti, esasperati e sovraccitati dall'ideologia di Crociata.

cuore dal petto e porgerlo a Guillaume de Monclin, appartenente, come Ysoré, al clan di Bordeaux, esortandolo a mangiarlo:

El cors li boute Froberge au pont d'or fin,  
le cuer del ventre entre ses mains a pris  
s'en fiert Guillaume de Monclin enz el piz:  
"tenez, vasax, le cuer vostre coisin,  
or le poez et saler et rostir! (*Garin le Loheren*: vv. 6125-9)<sup>64</sup>

Questo commento di Begon, piuttosto che una vera minaccia di cannibalismo, sembra più un esempio di umorismo nero, o di quella *ironie méprisante* individuata da Ménard nel comportamento del guerriero epico (Ménard 1969: 125-8), scaturito nella foga del momento per umiliare Guillaume de Monclin.<sup>65</sup> Tuttavia, un episodio simile appare anche in una situazione più tragica, come la morte di Boves in *Daurel et Beton*, dove il cavaliere morente invita il suo uccisore

---

64 "Froberge dall'elsa di oro fino gli trapassa il corpo; [Begon] dal petto gli ha strappato il cuore, lo lancia addosso a Guillaume de Monclin: "Tenete, vassallo, il cuore di vostro cugino, ora potete salarlo e arrostarlo!"

65 Del resto non è l'unica volta nel ciclo dei Lorenesi in cui viene suggerito implicitamente un atto di antropofagia. Infatti, mi pare che un desiderio di cannibalismo potrebbe celarsi dietro all'uso di conservare il cranio del nemico per utilizzarlo come coppa. Mi riferisco ad un scena famosa del *Gerbert de Metz*, dove il protagonista eponimo, dopo aver finalmente sconfitto il suo nemico di lungo corso Fromont, capo del clan rivale di Bordeaux, posseduto dall'odio decide di soddisfare il suo desiderio di bere dal teschio di Fromont facendone incorporare il cranio in una coppa (*Gerbert de Metz*: vv. 12735-43). Questa scena è probabilmente da inserire all'interno del motivo, piuttosto diffuso nella letteratura romanzesca d'oïl, del taglio della testa alla fine del duello, il quale, a sua volta, possiede delle evidenti similitudini con il culto della testa celtico e l'uso marziale di tagliare e conservare la testa del nemico (Barbieri 2007: 148-53). In particolare, dell'uso del cranio del nemico come coppa abbiamo testimonianze fin dalla Preistoria; in tempi più recenti, Tito Livio riferisce della stessa usanza presso i Galli Boi (Livio 1983-2003: XXIII, § 24, 12); per l'epoca medievale si può citare almeno la leggenda secondo cui Alboino, re dei longobardi, avrebbe usato come coppa il cranio del suo nemico e suocero Cunimondo, re dei Gepidi (Paolo Diacono 2000: I, § 27). Tuttavia, credo sia significativo il fatto che l'uso di un teschio come recipiente per bere nelle fonti etnografiche può anche essere collegato ad atti reali di cannibalismo, come bere sangue umano e mangiare il cervello (Balfour 1897: 347-53). Un buon esempio dall'Antichità è riportato a proposito degli Sciiti da parte di Erodoto: secondo questa testimonianza, i guerrieri sciiti bevevano il sangue del primo nemico ucciso, poi ne rimuovevano lo scalpo e utilizzavano il teschio come coppa (Erodoto 1984-9: IV, 64-5). Questo resoconto raccapricciante potrebbe essere un'esagerazione di Erodoto atta a denigrare una popolazione percepita come nemica e per di più barbara; ma anche tenuto conto di questo, esso è una prova del ruolo di questa pratica bellica nell'immaginario occidentale già nel V secolo a. C, e di come dovesse esistere, a livello di immaginario, se non anche nelle pratiche, un'antropofagia metonimica o almeno simbolica coinvolta nell'uso dei teschi come coppe.

Gui a mangiargli il cuore (*Daurel e Beton*: v. 434).<sup>66</sup> Nonostante le sostanziali differenze tra i due episodi, in entrambi i casi l'antropofagia sembra essere suggerita come atto estremo di dominazione sul corpo del nemico, che l'uccisione ha disumanizzato: se Boves utilizza il riferimento a questa pratica per accentuare il proprio ruolo di vittima e accusare Gui di un'uccisione contro natura, Begon lo utilizza per irridere l'avversario, quello morto e il parente ancora vivo di questi, accomunandoli in un atto aberrante per il mangiato come per colui che mangia.

### **3.2 Guerrieri saraceni**

Una caratteristica molto comune della narrativa di viaggio e dei lavori enciclopedici del Medioevo è il ritratto degli abitanti delle terre remote come razze mostruose. C'è però un'importante distinzione da fare: mentre gli sconosciuti abitanti degli Antipodi – l'Altro più remoto e perciò più generico – era connotato da tratti fisici di alterità che, per quanto spaventosi, tendevano verso il mostruoso meraviglioso, quando l'Altro era sentito come più vicino e perciò una minaccia tangibile, veniva trattato in termini più animalizzanti. La letteratura e l'arte delle Crociate, così come la letteratura che, pur non riguardando le Crociate era influenzata dallo stesso quadro ideologico, dipingevano frequentemente i pagani come mostri teriomorfi. Delle testimonianze provenienti dalle arti visuali sono state individuate da Debra Strickland: un esempio famoso è quello del timpano scolpito dell'Abbazia di La Madeleine a Vézelay, in Francia. Qui, secondo la Strickland, l'immagine dei cinocefali starebbe a rappresentare alcune delle popolazioni pagane del mondo conosciuto che dovevano essere convertite dai Cristiani, così come lascerebbe ipotizzare l'immagine centrale del timpano, la Missione di Cristo agli Apostoli (Strickland 2003: 50-1, 159).

I cinocefali, tuttavia, erano estremamente diffusi nelle mappe e nella letteratura di viaggio sin dall'Antichità, e ancora nelle fonti testuali e visive del Medioevo non è possibile limitarne il significato esclusivamente a popolazioni pagane da convertire, né, a maggi or ragione, ai nemici musulmani in Terra Santa. Non di meno, l'insistenza sull'accostamento metaforico dei Musulmani ai cani, specialmente nella propaganda crociata, potrebbe aver consentito il collegamento d'idee tra la razza mostruosa dei cinocefali con i nemici non cristiani. Sembra essere questo il caso nella miniatura dei *Viaggi di Sir John Mandeville*: qui il ritratto degli abitanti cinocefali delle Nicobare sembra dovere molto al precedente immaginario crociato dei Musulmani con teste di cane: come

---

66 Dell'animalizzazione di Boves nella scena della morte, ho già parlato *supra*, capitolo III, sezione 3.1.2.



Figure 11 e 12: Dettaglio dei cinocefali, da *Travels of Sir John de Mandeville*, della British Library (MS Harley 3954), f. 41 v e f. 41 r; fonte: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=17463>>.

questi ultimi, essi venerano divinità teriomorfiche (fig. 11) e, armati di scudi e lance, combattono contro cavalieri u mani, verosimilmente occidentali (fig. 12) (Strickland 2003: 203-5). In effetti, la somiglianza tra pagani e cani era spesso enfatizzata negli scritti teologici, almeno dal IX secolo, e ancora nel XIII secolo un monaco cristiano poteva dire a un capo mongolo che i Saraceni erano “vili cani”

(ivi: 159).<sup>67</sup> Anche i Tartari – nome collettivo che designava le popolazioni centro asiatiche che invasero l'Europa Orientale nel XIII secolo – erano dipinti in termini simili nelle cronache, come quella di Matteo Paris (ivi: 193-205).

In letteratura il panorama è in qualche modo più ricco. I Saraceni e gli altri pagani sono ossessivamente rappresentati come spaventosi guerrieri animalizzati, e la loro alterità fisica è declinata su una scala di caratteristiche che vanno dalla semplice bruttezza all'ibridismo teriomorfico, sfruttando i tratti fisici di una varietà di animali, tra i quali i più ricorrenti sono, ovviamente, quelli più spregevoli o più pericolosi dell'immaginario medievale. Nonostante sia già stato fatto del lavoro sull'argomento, vale la pena guardare più nel dettaglio tali casi nel contesto di questo capitolo, perché sembra che nella descrizione del nemico esterno, gli autori medievali si sentissero particolarmente liberi di indagare il concetto di ibrido umano/animale, producendo una sfaccettata e stupefacente quantità di guerrieri teriomorfici, il cui aspetto orrifico e la cui ferocia cieca dovevano spiccare come l'antitesi del comportamento del guerriero cristiano, ma allo stesso tempo costituivano un inquietante modello di pratica bellica distruttiva ed efficace.

### 3.2.1 Similitudini e metafore

Come potremmo probabilmente aspettarci, il primo livello di animalizzazione è quello dell'uso retorico degli animali nelle comparazioni. Così come gli eroi cristiani, i Saraceni e gli altri pagani sono descritti per mezzo di metafore e similitudini animali, anche se in questo caso esse sono usate in senso peggiorativo. Molte di loro puntano a trasmettere la codardia dei guerrieri pagani, i quali, quando superati in numero dai cavalieri cristiani, non possono che fuggire terrorizzati, «comme beste bersee» (*Chevalerie Ogier*: v. 1160), correndo più veloci «que ne cort cers ne dains, sainglers ne beste» (*Aiol*: v. 5337). Direttamente collegata a questa idea è l'immagine dei pagani come *brebiz* braccati da un lupo, o uccelli da un falco, che ho già discusso sopra: anche in questo caso, l'uso dell'immaginario animale punta a esibire l'inferiorità morale del nemico sul campo di battaglia. Una connotazione negativa è presente in quelle

---

67 Una convinzione simile risuona anche nelle parole dello Pseudo Turpino, il quale descrive i guerrieri saraceni che combattono contro Carlo Magno come Lari, cioè cinocefali (White 1991: 67). Anche altri nemici pagani potevano essere dotati di testa di cane: nella *Gesta Karoli* di Notkero Balbo, Carlo Magno si lamenta di non aver avuto modo di combattere di persona contro i Normanni cinocefali (Notker Balbulus: II, § 13).

similitudini in cui l'animalizzazione dei nemici pagani è usata per descrivere la loro uccisione da parte dei Cristiani. L'animale usato in questi casi può essere di ogni sorta. Quando non sono comparati a bestiame, i Saraceni sono accostati ad animali da preda; perciò gli uomini di Vivien, alla prospettiva di combattere contro un esercito saraceno di cinquecentomila uomini, cercano di razionalizzarne la quantità comparandoli a prede da cacciare: «s'il erent pors, u vers, u sengler/ de hui a un meis nes avrium tuez» (*Chanson de Guillaume*: vv. 578-9).

Tuttavia, l'animale a cui ci si riferisce più di frequente è il cane. Ciò è certamente dovuto alla connessione di cui ho già parlato tra pagani e cani nella tradizione medievale, al punto che i Saraceni sono spesso chiamati semplicemente *li mastin* (ad es. *Aliscans*: v. 334); ma ha anche a che fare con la posizione simbolica ambigua di questo animale, il quale poteva essere usato per esprimere qualità differenti. Le razze di cane a cui si riferiscono queste similitudini sono esclusivamente quelle di poco pregio, cioè i cani domestici o da guardia, chiamati *chen o mastin*; perciò, anche se Elias uccide un guerriero sassone come se fosse «I. levier» (*Chevalier au Cygne*: v. 2176), il più delle volte i pagani sono uccisi e muoiono come semplici cani («parmi ces chans gisent come mastin», *Garin le Loheren*: v. 238). I cani non sono solo i referenti passivi di atti di uccisione di massa; possono anche essere utilizzati per descrivere l'aggressività bellica. Questa, tuttavia, non è una nobile ferocia, del tipo spesso attribuito agli eroi epici, ma è piuttosto un'aggressività cieca e furiosa, come quella che muove i Saraceni quando si lanciano contro Rainouart «cum chens afamez» (*Chanson de Guillaume*: v. 3308) e quando fanno a pezzi l'armatura di Vivien («mes tot li orent depecié li mastin», *Aliscans*: v. 334).

Nonostante tutte queste similitudini ricorrano a una varietà di animali, vale la pena notare l'emergere di uno schema riconoscibile: nessun predatore nobile, come leoni o falconi, è chiamato in causa; sono assai diffusi gli animali da preda, ma in questo caso la loro funzione non è quella di celebrare l'ardimento del guerriero, ma di confermare l'immagine della battaglia come una spedizione di caccia, della quale i pagani sono la preda. Infine, il cane (più di frequente domestico o da guardia) è l'animale più usato, per trasmettere entrambe le caratteristiche chiave dei guerrieri saraceni dell'epica: la naturale viltà e la loro imprevedibile e incontrollabile aggressività.

### 3.2.2 Linguaggio bestiale

Agostino nel suo *De Civitate Dei* sosteneva che due uomini, se non condividono lo stesso linguaggio, sono più frequentemente ostili l'uno contro l'altro di quanto

sarebbero due bestie (Agostino 1992: XIX, § 7, p. 911). Questa osservazione ci introduce alla questione della lingua del nemico straniero: come illustrato dalla nota definizione di Omero degli stranieri provenienti dal vicino Oriente come *barbarophonoi*, letteralmente “coloro la cui parlata suona come bar bar”, l'intelligibilità del linguaggio costituisce uno spartiacque tra Noi e gli Altri (Friedman 1981: 29). Spesso, la parlata del nemico può essere stigmatizzata per non essere neanche una vera e propria lingua, suggerendo, di conseguenza, che lo straniero sia privo dell'abilità di parlare, e automaticamente della piena facoltà razionale umana.

In questo contesto sembra ancora più evidente che l'animalizzazione del nemico pagano dovesse coinvolgere un riferimento all'inumanità del loro linguaggio. Le *chansons de geste* apparentemente confuterebbero questa osservazione, dal momento che re e guerrieri saraceni sono rappresentati costantemente mentre parlano tra loro e comunicano con re e cavalieri cristiani, con o senza l'aiuto di un interprete; tuttavia, sul campo di battaglia o dovunque essi siano riuniti in massa, le voci dei non-cristiani velocemente si trasformano in versi animaleschi. I verbi usati più frequentemente per descrivere questo paesaggio sonoro sono «braire et crier» (*Garin le Loheren*: v. 440) e anche *abaier* («li uns abaie li autres crie et hue», *Chevalerie Vivien*: v. 347) o *hennir* («cil d'Ociant i braient e henissent», *Chanson de Roland*: v. 3526). A volte le similitudini animali sono aggiunte per rendere ancora più evidente l'animalità delle loro voci: in tali casi il più frequente è probabilmente il riferimento ai cani, come in «païen glatissent et ullent com gaignon» (*Aliscans*: vv. 5808, 5842), o «ullent et crient comme chien enrachié» (*Gerbert de Metz*: v. 11116), ma non esclusivamente, se Brahier, durante il suo combattimento con Ogier, «si commença a braire,/ tot autresi come li ors en l'aire» (*Chevalerie Ogier*: vv. 10696-7).

### 3.2.3 Ibridi animali

Il discorso di animalizzazione del nemico esterno trova la sua espressione più vistosa, nell'immaginario letterario, nella rappresentazione dei corpi dei Saraceni. I testi li descrivono come fisicamente sovrumani: sono particolarmente grandi, più alti dei cristiani più alti, straordinariamente forti o veloci; sono anche fisicamente repellenti, caratterizzati da una bruttezza che sembra essere il riflesso della perversione interiore attribuita ai non-cristiani. Capace di trasmettere entrambe le idee, l'animalizzazione del guerriero conosce il suo apice nella descrizione dei Saraceni, il cui aspetto orrendo e la cui forza fisica si fondono nella figura dell'ibrido teriomorfo. La relativa rarità dell'ibridismo animale nella rappresentazione dei guerrieri positivi e degli eroi è dovuta, come ho già avuto

modo di spiegare, ai potenti effetti concettuali della trasgressione dei confini naturali del corpo nel sistema di pensiero medievale: un corpo deforme, specialmente se contaminato da parti animali, mette in discussione l'essenza umana del soggetto e, su scala più ampia, minaccia l'ordine morale e cosmologico (Williams 1996: 108-9).

La rappresentazione dei Saraceni e altri pagani era il luogo perfetto dove la condanna morale poteva incontrarsi con il gusto per gli ibridi, le fantasie razziali e i sentimenti ambigui di paura e attrazione per i predatori. Da qui deriva tutta una serie di mostruosi campioni pagani dai vari gradi di animalità: alcuni di loro assomigliano a una generica bestia carnivora, come Corsolt, il quale ha una grossa testa setolosa con due occhi infuocati (*Couronnement Louis*: vv. 504-10), e si lancia su Guillaume con le fauci spalancate, come a volerlo ingoiare («comme beste eschaufee/ que li chien chacent en la selve ramee», ivi: vv. 1074-5). La pelosità era un elemento descrittivo utile a enfatizzare la bestialità fisica del nemico, come per Rudefoun, combattuto da Boeue de Haumtone, il quale «plus estoit velu ke nul porc o tusun» (*Boeue de Haumtone*: v. 572). Alcuni di questi pagani teriomorfi hanno caratteristiche di un animale in particolare: ad esempio, i *Micens* hanno la schiena setolosa come quella di un cinghiale (*Chanson de Roland*: vv. 3221-3). Più interessante è il caso di Agrapart, che sembra essere piuttosto un ibrido tra un uomo e un felino: è caratterizzato da artigli aguzzi (*Aliscans*: vv. 6260-3) e attacca balzando di scatto sull'avversario «comme beste sauvage» (ivi: v. 6284); inoltre, quando riesce ad artigliare Rainouart, questi sminuisce la ferita, commentando che non sarebbe altro che il morso di un gatto (ivi: v. 6300).

Giocando sull'associazione dei Saraceni con i cinocefali, alcuni testi immaginano i pagani con una testa di cane: se nella *Chanson d'Aiquin* l'epiteto «pean lupin» potrebbe o no indicare un uomo dalla testa di lupo (*Aiquin*: v. 941),<sup>68</sup> il pagano Godin è definito da Hervis un «chief de mastin» (*Garin le Loheren*: v. 501), e sembra che siamo autorizzati a dare un'interpretazione letterale di questo verso dal fatto che Hervis decapita Godin e decide di tenerne la testa come trofeo (ivi: vv. 516-21); infine, sembra ci possa essere poco dubbio sul fatto che il gigante saraceno Estragot abbia la testa di un cinghiale: «teste avoit cum sengler, si fu rois coronee» (*Destructioun de Rome*: v. 1092). Un caso peculiare è quello dei Sagittari, mezzi uomini e mezzi cavalli, che pur tratti da fonti classiche si ritrovano in

---

68 Francis Jacques, l'editore di *Aiquin*, cita il dizionario Godefroy come fonte per questa interpretazione (*Aiquin*: p. 223); tuttavia non mi pare che il testo fornisca abbastanza prove che *lupin* non indichi soltanto una generale pelosità e ferocità nell'aspetto.

diverse tradizioni popolari. Essi appaiono solo nel *Roman de Troie* e nella *Mort Aymeri de Narbonne*, e il loro grado di umanità è diverso nei due testi: mentre nel primo i Sagittari sono poco più che macchine da guerra, demoniaci per la loro associazione col fuoco e inumani per la loro pelosità e per la mancanza di vestiti e linguaggio (Benoît de Sainte-Maure 1904-12: vv. 12353-80), nel secondo i Sagittari sono prevalentemente umani, dal momento che sono organizzati in una società e sfruttano le risorse naturali (*Mort Aymeri*: vv. 2423-49; Dubost 1988: 178-82).

Ma i casi forse più interessanti per i fini della mia ricerca sono i Saraceni panzootici. Questi personaggi, cioè, hanno caratteristiche fisiche tratte da molte bestie, principalmente predatori: per esempio Tabur de Canaloine è una combinazione dei tratti fisici più pericolosi o paurosi di vari animali, poiché possiede zanne da cinghiale, è peloso come un orso, e usa come armi il becco e gli artigli (*Chanson de Guillaume*: vv. 3172-4).<sup>69</sup> Meno armato ma forse persino più assortito è Escopart, un gigantesco villano saraceno con il quale combatte Boeue de Haumtone:

le front out large com croupe de olifant  
plus neyr ou la char ke n'est arement,  
le nez out mesasis e cornus par devant,  
le jambes out longes e gros ensement  
les pez larges e plaz, mult fu lede sergant  
le plus tost corust ke oysel n'est volant.  
Kant il parla, il baia si vilement,  
com ceo fust un vilen mastin abaiant.  
Le veyle estoit mult grant e mult fers,  
le chivels out longes com come de destrer  
e les oyls granz com deus saucers,  
e les dens longes com un sengler,  
la boche grant, mult fu lede bacheler. (*Boeue de Haumtone*: vv. 1750-62)<sup>70</sup>

---

69 Anche quando l'animalità non riguarda il corpo, i Saraceni possono mostrare lo stesso una combinazione di belve nel loro aspetto: Arofle, per esempio, ha uno scudo istoriato con quattro leoni, un drago raffigurato sul pomo dell'elsa, un elmo ricoperto di pelle di cervo e la spada ricoperta dal veleno di un serpente (*Aliscans*: vv. 1424-34).

70 "Aveva la fronte vasta come la groppa di un elefante, la pelle più nera dell'inchiostro, davanti il naso deforme e cornuto, aveva le gambe lunghe e grosse insieme, i piedi larghi e piatti, era un soldato ben orrendo, e correva più veloce di quanto voli un uccello. Quando parlava abbaivava vilmente, come se fosse un vile mastino ad abbaiare. Il villano era molto grande e molto feroce, aveva i capelli lunghi come chioma di cavallo, gli occhi grandi come due padelle e i denti lunghi come quelli di un cinghiale, la bocca grande: era un guerriero ben orrendo."

In entrambi i casi il testo utilizza questo assortito teriomorfismo per caratterizzare in modo grottesco il nemico. Tuttavia l'accumulazione di tratti animaleschi oltrepassa lo stilema per raffigurare un vero e proprio mostro che non ha più quasi nulla di umano. Attraverso la dissoluzione dei limiti umani del corpo, questi personaggi oltrepassano la soglia con l'animale, arrivando ad incarnare gli aspetti più paurosi dello spazio che accerchiava le comunità umane medievali – la dimensione non antropica e minacciosa della natura selvatica.

### 3.2.4 Antropofagia a doppio senso

Come emerge dagli esempi che ho fornito finora, la testa di cane o la natura lupesca dei Musulmani sono spesso riferibili direttamente al cannibalismo: anche in un testo altrimenti privo di riferimenti crociati, il *De nugis curialium* di Walter Map, i Musulmani sono metaforicamente descritti come cani che si nutrono del sangue dei martiri (Walter Map 1990: I, 85). Inoltre, quella dei Saraceni mangiatori di Cristiani era un'immagine fissata così profondamente nella mentalità medievale, che nelle *chansons* il verbo usato per descrivere l'uccisione da parte dei nemici pagani è *devorer* (ad es. *Aliscans*: vv. 2075, 6063).

I Saraceni cannibali sono un motivo ricorrente anche in letteratura, anche se si tratta per la maggior parte di rari elementi di particolare ferocia nell'esercito pagano. In alcuni casi il testo è più esplicito, come con Estragot dalla testa di cinghiale, che avrebbe già divorato tremila uomini (*Destructioun de Rome*: vv. 1090-2); in altri casi l'antropofagia è solo suggerita dallo stile predatorio dell'aggressività dei Saraceni, come con il bestiale Tabur de Canaloine, che si lancia su Guielin con le fauci spalancate, pronto a ingoiare il cavaliere («baie la gule, si li quidad tranlutre/ tut ensement cum une meure pome», *Chanson de Guillaume*: vv. 3176-7). L'antropofagia è una caratteristica estremamente animalizzante per i Saraceni, ed è infatti percepita come una trasposizione dell'aggressività di bestie carnivore pericolose per gli esseri umani: infatti, secondo un altro testo, quindici re pagani mangiano esseri umani come farebbero draghi e leopardi («si manguent la gent cun dragun et leppart», *Chanson de Guillaume*: v. 1717).

Ma i Saraceni non sono solo gli agenti dell'antropofagia: probabilmente come rovesciamento derisorio del divieto di consumo di carne di maiale nell'Islam, una leggenda medievale raccontava che il cadavere di Maometto sarebbe stato divorato dai maiali, o che addirittura questi l'avessero mangiato vivo (Strickland 2003: 190-1). Questa storia è riportata anche nelle *chansons de geste*, dove è usata

spesso per insultare i nemici saraceni, come in *Aiol*, il cui protagonista eponimo racconta una versione dell'episodio con i cinghiali al posto dei maiali:<sup>71</sup>

tant but que tout fu ivres, si ne se pot aidier  
ains ala en .i. bos sous .i. arbre coucier;  
por savage le prisent qui tout li ont mangié  
le nés et le visage et les iex de son chief. (*Aiol*: vv. 10088-91)<sup>72</sup>

L'antropofagia sembra perciò essere un tratto ambivalente, che produce una disumanizzazione a doppio senso, che coinvolge cioè sia colui che mangia sia colui che viene mangiato.<sup>73</sup> Quello che è interessante per la mia analisi, tuttavia, è che in entrambi i casi l'antropofagia attribuita rifletta un processo di animalizzazione del nemico, che punta in particolare alla legittimazione della sua uccisione: i testi o abbassano il rango dei nemici non cristiani al livello degli animali commestibili, o fanno appello al primordiale senso di pericolo – e al conseguente istinto di autodifesa – dell'essere umano di fronte a un predatore.<sup>74</sup>

Vari mezzi retorici comunicano una forma di animalizzazione del nemico esterno, sia nel comportamento che nell'apparenza. Nei casi che ho illustrato la raffigurazione teriomorfica del guerriero attraversa la sottile linea di confine tra eroico e demoniaco, e finisce per dare corpo all'aspetto spaventoso – ma in definitiva fallimentare – di una pratica bellica troppo contaminata con l'animale. In effetti, l'inumanità di questi pagani non serve solo ad enfatizzare per contrasto le gesta dei cavalieri cristiani, ma contribuisce a costruire l'immagine di quello che Dubost chiama «l'autre guerrier», cioè un altro tipo di guerriero, la cui alterità

---

71 Un'altra versione della stessa storia, riportata nel *Liber apologeticus martyrum* (IX secolo), aveva dei cani al posto dei maiali (Bancourt 1982: 371-3), il che non stupisce, considerando l'insistita associazione dei pagani con cani e cinocefali nelle cronache e nelle fonti letterarie medievali.

72 “Tanto bevve che fu completamente ubriaco, non si reggeva in piedi e così andò in un bosco a coricarsi sotto un albero: maiali selvatici lo trovarono e gli mangiarono il naso, il viso e gli occhi.”

73 Ciò è dovuto alla natura ambivalente dell'immaginario del cannibalismo, che è, come molti atti di incorporazione, un'espressione sia del desiderio di controllo totale sull'Altro, visto come cibo al punto che ogni scambio con lui è ridotto alle alternative “mangia o sarai mangiato” (Kilgour 1990: 18), sia la proiezione del desiderio di assimilare e possedere quello che è percepito come esterno a sé (ivi: 5).

74 Sull'istintività del comportamento anti-predatorio degli esseri umani, cfr. Kruuk (2002: 174-9).

lo rende estraneo ai paradigmi della sensibilità cortese e della civiltà cavalleresca (Dubost 1988: 183). Per questa ragione, l'animalizzazione del nemico poteva anche essere usata, in alcuni testi, per illustrare i pericoli che risiedevano in quelle pratiche di violenza bellica che, anche se compiute da cavalieri occidentali, trasgredivano il codice etico e il sistema ideologico cavalleresco.

### **3.3 Nemici occidentali**

Occasionalmente nei testi eroici, infatti, un teriomorfismo peggiorativo è applicato anche nella rappresentazione dei nemici interni, ovvero quei personaggi che, pur venendo dall'interno della comunità costituita dall'Europa cristiana, sono rappresentati come antagonisti degli eroi. A volte questi personaggi trasgrediscono visibilmente le regole etiche e sociali della cavalleria, o dimostrando una violenza immotivata, o mostrando codardia, o facendo uso di imbrogli volgari;<sup>75</sup> qualche volta, invece, la loro identità come nemici è decisa non da un'intrinseca degradazione morale, ma semplicemente dalla fazione alla quale sono alleati. L'animalità di questo tipo di nemici interni, per quanto emerga raramente, è presentata dai testi diversamente a seconda del tipo di comportamento negativo che segna questi personaggi, e del grado di alterità riconoscibile in loro. Come per i nemici esterni, anche in questo caso gli attributi teriomorfici spaziano dal livello metaforico a quello fisico dell'ibrido. Nondimeno, mentre i pagani erano marcati da un'animalità profondamente disumanizzante, questi personaggi sono piuttosto simili agli eroi ai quali si oppongono, e perciò i caratteri animali che sono attribuiti loro sembrano piuttosto una versione distorta di quelli positivi attribuiti agli eroi, a conferma ulteriore della posizione morale ambigua di questi caratteri, in bilico tra positivo e negativo.

#### **3.3.1 Il livello metaforico**

Le similitudini animali con intento dispregiativo sono molto limitate, e simili a quelle usate per i nemici pagani. Anche qui, le accuse più comuni sono quelle di codardia, illustrate dall'immagine dei nemici che fuggono «comme brebiz» (ad esempio, l'esercito del clan di Bordeaux in *Gerbert de Metz*: v. 2440) o come

---

75 A caratterizzarli come nemici è il fatto che usino dei trucchi contro avversari più deboli. L'imbroglio e l'astuzia non costituiscono per se comportamento non cavalleresco o antierico: in realtà, molti eroi dell'epica e del romanzo fanno uso di inganni per sopraffare i loro nemici o raggiungere i loro obiettivi; il più famoso di questi eroi imbroglianti è senz'altro Tristan. L'astuzia sembra essere, infatti, la caratteristica chiave dell'eroe culturale archetipico in molte tradizioni, come è stato evidenziato da Karl Kérenyi (cfr. Kérenyi 1956). Sugli eroi *trickster* nella letteratura romanza, vedi Bonafin (2009: 14-6) e Bonafin (2000).

«chevroel» (come il traditore Wikel nel *Romance of Horn*: v. 4442). La natura volgare e traditrice del nemico può anche essere comunicata attraverso l'assimilazione a uccelli di basso rango, come il falco *lanier*, un piccolo falco non abbastanza coraggioso per cacciare, come nell'accusa fatta a Fromondin dai suoi stessi uomini:

la costume as al fauconnet petit  
qui est laniers, malvais et alentiz,  
que ja par lui ne sera oisiax pris;  
tant que il voit que autre l'ont saisi,  
dont se esgete, qu'il lor cuide tollir.  
Ne le prendroit quesqu'al jor du juïs.

Ceste costume avez, ce m'est avis. (*Gerbert de Metz*: vv. 8789-95)<sup>76</sup>

Di tanto in tanto altri animali possono comparire: ad esempio, una *hybris* eccessiva può essere associata al toro, come in Chrétien de Troyes, dove il cavaliere arrogante che sfida Lancelot è detto «plus orgueilleus que n'est uns tors,/que c'est molt orgueilleuse beste» (*Chevalier de la charrette*: vv. 2568-9). Inoltre, nei romanzi in versi, gli animali abitualmente usati nell'epica in similitudini positive possono vedere il loro significato rovesciato, e finire per avere un ruolo peggiorativo: è il caso del lupo, celebrato per la sua ferocia nell'epica, che diventa l'immagine ridicola di un bandito incapace nel *Roman d'Enéas*, dove Turno è preso in giro per le sue spedizioni contro l'esercito di Enea, attraverso la comparazione con il lupo che cerca spesso di divorare gli agnelli del contadino, solo per essere morso dal cane da guardia ogni volta, fino a ritrovarsi senza più pelle per i troppi morsi (*Roman d'Enéas*: vv. 5447-61).<sup>77</sup>

A parte questi rari casi, l'animale più usato nelle similitudini che designano i nemici è, come per i Saraceni, il cane: Fromont ha «cuer de mastin» (*Gerbert de Metz*: v. 237), così come l'imperatore Carlo Martello, che è definito «reis gainarz» (*Girart de Roussillon*: vv. 2677, 5434). In queste similitudini, l'aspetto che il cane serve a enfatizzare è quello dell'iniquità etica del personaggio; contrariamente alle similitudini usate per i nemici non cristiani, infatti, qui il cane – e l'animale in

---

76 "Il comportamento è questo del falchetto, che è di tipo lanier, meschino e lento, e se fosse per lui non sarebbe preso nessun uccello; quando vede che altri ne hanno ghermito uno, è allora che vi si getta sopra anche lui, nel tentativo di strapparglielo. Non lo prenderebbe neanche se ne avesse fino al giorno del giudizio. Così vi comportate voi, a mio avviso."

77 Un motivo, quello del lupo pelé dai cani da guardia del contadino, che compare anche nel *Roman de Renart*, branche V, dove Renart, per vendicarsi di Ysengrin, dirotta i cani di Frobert contro di lui; il lupo è assalito dai cani, che «sa pel commençant a peler», così che «d'Ysengrin volent li flocon» (*Roman de Renart*: V, vv. 905-9).

generale – non serve a illustrare la ferocia e la violenza del nemico. Anche quando l'immagine impiegata è quella del cane rabbioso, come con Fromondin in *Gerbert de Metz* («Mais je ne l'aing nes c'un chien enragié», *Gerbert de Metz*: v. 9176), l'intento dell'espressione è piuttosto quello di sminuire l'entità del pericolo costituito dal nemico.

Tuttavia, nel ciclo dei Lorenesi le cose tendono ad essere un po' confuse: nonostante il clan di Bordeaux sia il più bellicoso, e il testo lo dipinga come quello nemico, schierandosi invece con i Lorenesi, le differenze di comportamento tra i guerrieri dei due clan non sono così nette. Per questa ragione, la declinazione del teriomorfismo guerriero è in questi testi particolarmente contraddittoria, e simbolismo animale positivo e negativo si distribuiscono in modo incostante tra le due fazioni del conflitto. *Ansej's de Metz*, poema che narra dell'ultima fase della faida tra le due famiglie, fornisce la miglior esemplificazione di questa mescolanza: qui le metafore normalmente usate per illustrare il comportamento eroico sono attribuite indifferentemente ai cavalieri di Bordeaux e a quelli della Lorena; così, anche la ferocia in battaglia dei cavalieri di Bordeaux può essere celebrata con l'usuale immagine eroica del lupo che insegue gli agnelli (*Ansej's de Mes*: v. 2822). A conferma di questa tendenza si può infatti notare la ricorrenza delle immagini di uccisione reciproca tra i due clan, in cui entrambe le fazioni subiscono la stessa animalizzazione: «l'un ocist l'autre con ce fussent mouton» (ivi: v. 6966), «l'un ocist l'autre ausi comme porciaus» (ivi: v. 8155).<sup>78</sup>

### 3.3.2 Nomi. Il curioso caso di Bruns sans Pitié

I nomi sono un fattore particolarmente variabile da esaminare. Come ho già mostrato nel capitolo II, qualche eroe porta come nome uno zoonimo, il quale può riferirsi ad un animale che ha avuto un ruolo nella prima infanzia del cavaliere,

---

<sup>78</sup> La fusione arriva al punto che le parti si possono anche invertire, come nel caso di Bauches. Nonostante si trovi dalla parte 'sbagliata' della faida, ovvero quella di Bordeaux, il cavaliere Bauches si sottopone ad un percorso di riabilitazione che passa attraverso una animalizzazione positiva, quella della vita da eremita: si isola nella foresta, dove diventa peloso «com beste sauvagine» e «maigre et velu comme beste païssant» (*Ansej's de Mes*: v. 9218). Lo stampo eroico dei suoi tratti animali è particolarmente evidente nella scena della sua morte: in barba alle regole dell'ospitalità e alla stessa religione, il lorenese Aloris uccide a tradimento Bauches e ne strappa il cuore per consegnarlo a Berengier, scoprendo così che l'ucciso aveva il cuore «gros et fornis./ Plus l'avoit gros que bués et que roncins» (ivi: vv. 9448-9), e lascia il cadavere «trestoz envers comme porciaus fendus» (ivi: v. 9490). L'uso di questi motivi animali che ho riconosciuto come tradizionalmente celebrativi dell'eroe (morte del guerriero come un cinghiale, parti del corpo di dimensioni animali), marca il passaggio nella rappresentazione di Bauches da guerriero nemico a cavaliere valoroso, vittima di una morte ingiusta.

nella sua genealogia o nella sua formazione guerriera; per questa ragione, dunque, la distinzione tra bestie nobili e umili nell'onomastica letteraria eroica è in parte elusa. Sul fronte opposto, gli zoonimi sono raramente attribuiti a personaggi negativi, siano essi saraceni o cristiani.<sup>79</sup>

Gli unici due casi che vale la pena prendere in considerazione vengono dall'ambito del romanzo: essi sono *Guivrez li Petis* e *Lampart*. Per quanto concerne *Guivret*, il nome certamente deriva da *guivre*, ovvero un animale di fantasia serpentiforme, simile ad un drago, la cui etimologia verrebbe dal latino *vipera*. *Guivret* appare in *Erec et Enide*, dove è un signore feudale che attacca senza un'apparente ragione tutti i cavalieri che passano vicino al suo castello; egli sfida infatti anche *Erec*, il quale lo sconfigge facilmente (*Erec et Enide*: v. 3864). Nonostante il nome, tuttavia, *Guivret*, dopo essersi arreso, risulta essere un brav'uomo, e diventa anzi un fedele alleato di *Erec* (vv. 3884-904). Riguardo *Lampart*, la connessione con l'animale nel nome è forse solo accennata: il nome del signore di *Galigans*, sfidante del protagonista *Guinglain* nel *Bel Inconnu*, sembra foneticamente simile a *lupart*. Questa osservazione pare confermata dal fatto che l'animale con il quale *Lampart* si identifica è proprio un leopardo, come scopriamo nella scena della battaglia: al momento di rivestire l'armatura, *Lampart* chiede che un tappeto sia steso nella sala, e si posiziona proprio sul luogo in cui esso raffigura un leopardo:

Un tapit a fait aporter.  
Quant à terre fu estendus  
si est tost cele part venus;  
et puis est se Lanpars asis  
sor l'image d'un lupart bis,  
que el tapis estoit portraite. (Renaut de Beaujeu 1992: vv. 2618-23)<sup>80</sup>

---

79 Due casi di nomi di animali nobili attribuiti a nemici musulmani si possono trovare nel cycle de la Croisade: nella *Chanson d'Antioche* e in *Les Chétifs, li Rouges Lions* è un re turco ucciso ad Antiochia (*Chanson d'Antioche*: v. 4637; *Chétifs*: v. 566), e lo stesso nome è attribuito a re Saraceni anche in altri testi, come in *Tristan de Nanteuil* (v. 1297); nella stessa tradizione crociata, inoltre, un comandante saraceno che tende un'imboscata all'esercito cristiano è chiamato *Ljons de la Montaigne* (*Chétifs*: v. 1209). Per quanto concerne *li Rouges Lions*, c'è una parziale realtà storica dietro questo nome: il sultano turco di Iconium si chiamava in effetti *Kiliji Arslan*, che doveva significare "leone di spada", e la traduzione "leone rosso" sembra essere dovuta alla confusione della parola araba *kilij* con *kizil* (*Chétifs*: p. 361).

80 "Ha fatto portare un tappeto. Quando esso fu disteso a terra, lui subito vi si avvicinò, e *Lampart* si sedette sull'immagine di un leopardo grigio, che vi era rappresentato."

Anche in questo caso, però, questo iniziale nemico si rivela essere un cavaliere valoroso: si comporta secondo le maniere cortesi con il cavaliere che l'ha sconfitto, fornendogli alloggio per la notte e scortandolo fino alla *Cité Gastée* (ivi: vv. 2728-75). Questi due esempi, perciò, mostrano che l'animale raramente ha un ruolo nell'antroponimo del nemico occidentale; anche quando lo ha, l'animale interviene in modo indiretto, e il riferimento teriomorfico non marca una specifica caratteristica ferina, quanto piuttosto comunica un'idea generica di alterità. Gli antagonisti nei romanzi, cioè, anche quando portano un nome animale, sembrano condividere il valore e la nobiltà dell'eroe; tuttavia lo zoonimo contribuisce a marcare questi personaggi come appartenenti ad un mondo diverso, le cui regole misteriose li costringono ad attaccare i cavalieri che non vi appartengono.

È parzialmente diverso, rispetto a quanto appena detto, il caso di *Brun sans pitié*. Brun, nome di origine germanica, era un antroponimo diffuso nell'epica come nel romanzo: è interessante notare, però, che l'aspetto scuro implicito nel nome faceva sì che esso fosse attribuito generalmente a Saraceni, particolarmente ai re, e almeno in un caso viene utilizzato per un gigante peloso (*Aliscans*: v. 234). Quest'ultima circostanza getta una luce diversa sul nome stesso e il significato che poteva aver conservato nell'onomastica di lingua d'oïl: nelle lingue germaniche, infatti, *brun* era la parola *noa* per indicare l'orso, il cui nome vero era spesso coperto da tabù (Praneuf 1989: 29; *HdA*: I, 881).<sup>81</sup> Quanto di questo significato poteva ancora essere percepito nel francese medievale è difficile da valutare, ma è il caso di notare che un legame tra *brun* e l'orso sopravviveva nella tradizione letteraria francese attraverso il *Roman de Renart*, dove l'orso si chiama appunto Brun.<sup>82</sup> L'utilizzo di questo antroponimo per un nemico occidentale è raro, ma il caso di *Brun sans pitié* è interessante anche

---

81 Per i nomi tabù degli animali nella cultura popolare e la loro frequente sostituzione con nomi *noa*, cfr. Riegler (1981b: 341).

82 Il caso dell'orso Brun apre due vie interpretative: se da una parte *brun* è il nome germanico *noa* dell'orso, esso è anche un antroponimo: all'interno del *Roman de Renart*, infatti, i nomi degli animali rispecchiano di frequente nomi propri di persona (Bonafin 2006: 216-7). Si tratta di un meccanismo ben attestato nel folklore, secondo cui gli animali vengono chiamati con nomi propri o di parentela (vedi *supra*, capitolo II, sezione 4.1), ma c'è anche chi ha visto nell'assegnazione di nomi di persona agli animali un riferimento a conflitti politici dell'XI secolo: secondo questa interpretazione, perciò, il nome dell'orso Brun richiamerebbe l'omonimo arcivescovo di Colonia (Werner 1995: 386). Tuttavia, come nota giustamente Bonafin, non ci sono abbastanza elementi nei testi che confermino questa lettura, e il valore documentale di un'opera letteraria come il *Renart*, con codici e convenzioni proprie, è opinabile (Bonafin 2006: 22).

perché la natura del personaggio è in parte diversa da quella di Guivret o Lampart, e rispetto a quelli forse più influenzata dalla natura animale – nello specifico orsina – che emerge dal suo nome.

Brun – chiamato Brehus nei romanzi in prosa – compare in diversi testi arturiani in versi e in prosa, in cui viaggia per i boschi e, guidato da una rabbia ingiustificata, combatte con diversi eroi arturiani, dai quali è costantemente sconfitto. Contrariamente a Guivret e Lampart, però, Brehus/Brun non viene redento dal duello con l'eroe: quando è battuto protesta e accusa ingiustamente il cavaliere di essere stato disonesto e non cortese; le sue tecniche di combattimento sono spesso vili, poiché tende agguati, preferisce avversari fisicamente più piccoli di lui, attacca cavalieri appiedati, e così via; nonostante i testi di tanto in tanto possano persino lodarlo per la sua abilità in battaglia (Girart d'Amiens 1994: vv. 4022-41), Brun è soprattutto considerato un *felon*.<sup>83</sup> Ma la caratteristica più inquietante del comportamento di Brun è sicuramente la sua ossessione per torturare o uccidere le donne: già nell'*Atre Perilleux* è presentato come un cavaliere che tiene una fanciulla in una fontana per punirla, e duella con tutti i cavalieri che si offrono di salvarla (*L'Atre Perilleux*: vv. 97-117, 141-206). È in *Escanor* che Brun acquisisce i tratti del serial-killer, che lo rendono famigerato nei romanzi in prosa: ogni volta che incontra una fanciulla, soprattutto se accompagnata da un cavaliere, egli uccide il suo *ami* e poi assale lei, verosimilmente per ucciderla (Girart d'Amiens 1994: vv. 721-63).<sup>84</sup>

Il suo comportamento è inesplicabile all'interno della cornice dell'etica cavalleresca, ed è questa furia misogina che lo rende, secondo Richard Trachsler, il criminale arturiano per eccellenza (Trachsler 1994). È il caso di insistere per un momento sulla posizione di Brun rispetto alla società arturiana: egli cambia spesso armatura ed emblema, non ha una sede fissa ma viaggia senza sosta nella

---

83 Emerge, tuttavia, una differenza nella gradazione della condanna di Brun/Brehus tra romanzi in versi e romanzi in prosa, poiché questi ultimi pongono un maggiore accento sulla sua félonie: in questi testi, appena viene riconosciuto, è subito insultato dai buoni cavalieri per essere un traditore e un codardo, come fa Erec nel *Tristan en Prose*: «vous n'estes mie preudom, ains estes desloiaus cevaliers et mauvais et fel et traîtres» (*Roman de Tristan en Prose* 1987-97: §21, ll. 39-41).

84 Questo uso sembra iscriversi nell'assurdo *Coutume de Logres* descritto da Chrétien de Troyes nel *Chevalier de la charrette*, secondo il quale le donne che viaggiano da sole non possono essere assalite, ma se sono accompagnate da un cavaliere possono essere attaccate, se l'assalitore provvede a sfidare e uccidere prima il cavaliere accompagnatore (*Chevalier de la charrette*: vv. 1302-16). Questo costume, chiaramente un mezzo di Chrétien per ironizzare sull'assurdità e le falle del sistema etico cavalleresco, è in effetti sfruttato nella stessa maniera da Brun.

foresta, fugge quando si deve confrontare con cavalieri più potenti di lui, tutte caratteristiche che hanno portato Trachsler a definirlo come un *outsider* nel sistema etico arturiano (Trachsler 1994: 33-5). Tuttavia non dovremmo sovrastimare l'alterità del suo comportamento; Brun è un cavaliere, per quanto perverso, e sembra di essere assai consapevole delle regole dell'*ethos* cavalleresco, così che più che opporvisi sembra approfittare delle sue falle: nei romanzi in prosa, soprattutto, egli inganna i suoi avversari costringendoli a fare giuramenti alla cieca (*Lancelot du Lac*: XXXVIII), o usando il loro stesso onore cavalleresco per convincerli a combattersi l'un l'altro al suo posto (*Roman de Tristan en Prose* 1987-97: V, §17), e accusa di codardia cavalieri valorosi nel tentativo di manipolarli (*Roman de Tristan en Prose* 1995-2007: IV, §258, V, §78). Brun incarna perciò, più che l'*outsider*, un nemico interno della cavalleria, la possibilità sempre pressante di rivoltare l'*ethos* e l'ideologia cavalleresca nella sua stessa contraddizione, forzandone le regole e sfruttandone i difetti.<sup>85</sup>

Per questa ragione è ancora più significativo che Brun, il nemico interno, condivide con l'orso non solo il nome, ma anche parte del suo comportamento – o almeno il comportamento che era tradizionalmente attribuito all'orso nella cultura popolare. Nell'immaginario medievale, infatti, l'orso era considerato l'animale più vicino all'uomo a causa della posizione eretta e perché si pensava che consumasse i suoi amplessi alla maniera degli esseri umani (Salvat 1994: 56-9). Perciò l'orso era l'animale a cui era più facile assimilarsi, e in quanto tale gli venivano attribuite due caratteristiche negative che, anche se considerate animalesche, potevano essere riconosciute facilmente anche negli uomini: l'aggressività selvaggia e gli eccessi sessuali.<sup>86</sup> Mentre la prima è una caratteristica abbastanza stereotipica, condivisa da molti cavalieri straordinari, buoni o cattivi, la seconda sembra adeguarsi bene all'ossessione di *Brun sans pitié* di aggredire le donne.

---

85 Su questo, cfr. l'argomentazione di Anne Barthelot, che definisce Brun come un «mythe de félonie», utilizzato dai testi per esorcizzare le inclinazioni negative interne al sistema cavalleresco (Barthelot 1997: 393-4).

86 Per quanto concerne la selvatichezza, vale la pena evidenziare che, come l'orso costituisce un incontro temibile nella foresta, così è per Brun sans pitié, la cui presenza rende anzi le foreste arturiane pericolose per tutti. Inoltre, la natura selvaggia del suo lignaggio sembra suggerita dal nome delle sue terre, *Royame Sauvage* (*Guiron le courtois*: §256). Per quanto riguarda la forza ursina, la qualità fisica sovrumana dei Brun è suggerita dalla frequente apparizione di giganti e gigantesse nel loro lignaggio (cfr. Brun, il gigante sconfitto da Uther Pendragon, o un altro Brun, figlio di Alburn e una gigantessa, o ancora *Hector le brun*, figlio del precedente Brun e di un'altra gigantessa, in *Guiron le courtois*: §§ 256, 259).

Un motivo folklorico tradizionale in Europa, quello di *Jean de l'Ours*, narra la storia di una giovane donna rapita e violentata da un orso, e che come conseguenza dà alla luce un ibrido uomo-orso (Praneuf 1989: 49-53). Seguono lo stesso schema diversi riti popolari dei Pirenei e dei Carpazi, soprattutto celebrati alla Candelora ma simili ai riti carnevaleschi, che presentano la messa in scena del rapimento di una ragazza da parte di un orso e la successiva uccisione dell'animale da parte dei cacciatori della comunità (Serov 2001: 121-3; Pastoureau 2008: 83-9). In modo simile, *Brun sans pitié* passa il suo tempo a cercare fanciulle da aggredire, al punto che le donne del mondo arturiano lo temono, e quando in *Escanor* a un torneo Brun è sconfitto, tutte le donne presenti gioiscono (Girart d'Amiens 1994: vv. 4068-71); questo perché, come tutti sanno, se Brun cattura una fanciulla

de ju sauvage  
 li eüst, je croi, jué Brunz  
 car n'en estort ne blanz ne brunz  
 pucele ne dame, tant vaille,  
 soit en murdre ou en repostaille,  
 il n'i gardera ja raison  
 que nes ocie en traÿson. (Girart d'Amiens 1994 : vv. 1012-8)<sup>87</sup>

È perciò la natura animalesca di Brun che lo segnala come nemico; tuttavia, contrariamente a quanto accade per i Saraceni, la sua animalità lo rende un nemico familiare, sinistramente vicino. Il nome orsino e il suo comportamento parzialmente rispondente a quello dell'orso contribuiscono a trasmettere questo significato: come l'orso è l'altra faccia dell'uomo nel folklore, così Brun è l'altra faccia – letteralmente la faccia oscura – del cavaliere arturiano.

### 3.3.3 Animali da compagnia

La ricerca di tratti di teriomorfismo non solo simbolico nell'identità dei nemici occidentali, come la partecipazione di animali nella vita del personaggio o la presenza di parti fisiche ferine fissate nel corpo, non è particolarmente fruttuosa. Per quanto riguarda i tratti narrativi, è il caso di citare Eteocle, il fratello sleale di Polinice nel *Roman de Thèbes*, il quale ha una *guivre* come animale da compagnia (*Roman de Thèbes*: vv. 4511-30). La *guivre*, la cui appartenenza alla famiglia dei serpenti la rendeva un animale odioso e traditore nel sistema simbolico medievale, si oppone inevitabilmente alle bestie più nobili tenute come animali

---

87 “Brun le avrebbe fatto giocare, penso, un 'gioco' ben selvaggio, poiché non esiste né bionda né bruna, pulzella o maritata e pur vecchia, che egli, di nascosto o in pubblico, non si freni dall'uccidere a tradimento.”

da compagnia da eroi dell'epica e del romanzo, dal cervo di Doon de Mayence al leone di Yvain. Tuttavia, contrariamente alle aspettative, questa *guivre* è straordinariamente piacevole e addomesticata:

oir em pouez grant merveille;  
ele ne touchast une oeille,  
car privee iert a desmesure  
toute estoit hors de sa nature.  
Donnissiez lui ou char ou pain,  
el le menjast en vostre main.  
De vin beüst un grant setier,  
lors vous jouast un jor entier. (*Roman de Thèbes*: vv. 4513-20)<sup>88</sup>

Ma le apparenze ingannano: i guerrieri greci non si rendono conto che la belva è addomesticata e la uccidono, il che porta allo scoppio della guerra tra Tebani e Greci, così come l'uccisione di un altro straordinario animale domestico, il cervo bianco di Silvia, da parte di Ascanio, causa lo scoppio della guerra tra Enea e Tiro (*Roman d'Enéas*: vv. 3622-710). Perciò, anche se è suo, Eteocle e la *guivre* non si appartengono davvero, dato che l'animale non riflette in nulla la natura e il comportamento del suo padrone.<sup>89</sup>

Nel bazar narrativo che sono i romanzi arturiani si possono trovare anche dei rari casi di cavalieri criminali che si accompagnano a degli animali feroci: è il caso del malvagio Guingasoain nella *Vengeance Raguidel*, il quale si porta dietro un orso che ha ammaestrato appositamente per aiutarlo in combattimento (Raoul de Houdenc 2006: vv. 5216-31). Nei romanzi in prosa troviamo addirittura anche un anti-Yvain nel *Perlesvaus*: si tratta del *Rous chevalier de la Parfond Forest* che, come indicato dal nome, come Brun abita soprattutto i boschi, e si fa accompagnare da un leone; qui l'animale non è ammaestrato, ma fa coppia fissa con il cavaliere nei combattimenti, tanto che il protagonista è costretto ad affrontarli entrambi (*Perlesvaus*: XI, §§ 2-3, pp. 360-3). Se non per Guingasoain, in quest'ultimo caso, dunque, sembrerebbe che l'animale non abbia il ruolo di rendere più mostruoso e alieno il personaggio; al contrario, il leone-aiutante è in

---

88 "Si può udire un fatto stupefacente; ella non toccava neanche una pecora, perché era incredibilmente addomesticata, ed era completamente snaturata. Se gli aveste dato pane e carne cotta l'avrebbe mangiato direttamente dalla vostra mano; se avesse bevuto un intero sestario di vino vi avrebbe fatto le feste per un giorno intero."

89 C'è da dire che Eteocle e la *guivre* condividono in realtà qualcosa, cioè l'essere entrambi *hors de nature*, anche se in modo rovesciato: mentre l'animale dovrebbe essere pericoloso ma è invece perfettamente domestico e cortese, Eteocle dovrebbe comportarsi da fratello con Polinice, ma è invece infido, e agisce costantemente in modo anti-cavalleresco.

tutto simile a quello che accompagna i cavalieri eroici, e dunque serve quasi come travestimento, per rendere pericolosamente simile il cavaliere cattivo a uno buono ed eroico. Ciò è dovuto allo status particolare del criminale romanzesco: come per il caso già osservato sopra di Brun, questo tipo di personaggio nell'universo arturiano non è l'immagine dell'Altro radicale, ma è piuttosto il ritratto speculare del cavaliere modello.

Per quanto sono riuscita ad osservare, dunque, gli animali non sembrano giocare un ruolo decisivo nella caratterizzazione negativa dei personaggi occidentali. Ciò è anche dovuto al fatto che gli antagonisti, se non sono saraceni, sono generalmente dei guerrieri mediocri, dalla natura vile, mentre il teriomorfismo guerriero, per quanto eticamente ambiguo, era concepito come il marchio di una natura straordinaria, adeguato più agli eroi che agli antagonisti. Gli episodi che chiamano in causa gli animali, reali o retorici, possono occasionalmente essere utilizzati a fini denigratori, ma anche in quei casi non riescono pienamente ad umiliare il personaggio al quale sono riferiti. Nel *Roman d'Enéas*, ad esempio, Didone biasima Enea per volerla lasciare, insinuando che la sua crudeltà gli venga dall'essere stato cresciuto dalle bestie selvagge: «nourrissent vous tindre sauvaije/ aucune beste boscaije» (*Roman d'Enéas*: vv. 1884-5); per quanto nel romanzo l'atteggiamento verso i guerrieri con comportamento animalesco sia tendenzialmente più negativo che nell'epica, questa invettiva è completamente innocua, e non riesce ad insultare Enea, né la crudeltà di Enea contro Didone intacca il suo status di eroe benedetto dagli dei.

### 3.3.4 Ibridismi

A maggior ragione, il teriomorfismo fisico, già abbastanza raro nei cavalieri eroici, è quasi completamente assente nella caratterizzazione dei nemici occidentali.<sup>90</sup> Nei testi di cui mi occupo l'unico caso di teriomorfismo fisico che si può riscontrare tra i personaggi negativi occidentali è eccezionale, sia per l'isolamento di questo tratto nella tradizione sia per il particolare status del suo

---

90 Un altro caso proviene dalla letteratura arturiana in prosa: si tratta del *Chevalier au dragon ardant* del *Perlesvaus*. Questi, a differenza di tutti gli altri criminali arturiani, oltre ad essere più alto dei guerrieri comuni, smisurato e laido, ha uno scudo fornito di una testa di drago che sputa fuoco a piacimento: «et de sun escu se porroient bien couvrir dui chevalier: et a par dehors la teste d'un dragon cresté, qui gete feu et flambe toutes les eures que il velt, si aigre et si cuisant que nus ne peut durer encontre; ne nule arme, tant soit fort, ne le puet contr'ester» (*Perlesvaus*: VIII, § 28, p. 237). Si tratta di un elemento all'incrocio tra animale compagno e ibridismo: la testa di drago si trova al di fuori del personaggio, e agisce come un aiutante; tuttavia, posta com'è sullo scudo, essa si configura come un'estensione, per quanto posticcia, del corpo del cavaliere.

portatore: è il caso delle orecchie di cavallo del re Marc nel *Tristan* di Bérout. Isolato nella tradizione tristaniana, Bérout spezza il corso della narrazione per inserire questo episodio inusuale: dopo le insistenze degli altri baroni, il nano Frocin rivela il segreto imbarazzante del re, cioè che «Marc a orelles de cheval» (Bérout 2013: v. 1336). Come hanno suggerito alcuni studiosi, questo sembra basato su un gioco di parole sull'antroponimo del re, dal momento che la parola *march* nelle lingue celtiche significherebbe “cavallo, destriero” (Milin 1991: 188-90). Inoltre, la storia rappresentata sembra un'elaborazione del legame tipico nella tradizione celtica tra cavallo e regalità, fatta sfruttando il tipo folklorico Aarne 782 (Uther 2004: I, 441), quello di “Mida e le orecchie d'asino” (Milin 1991: 145-57, 15-26). In Bérout l'episodio è tratteggiato velocemente e si risolve nel giro di pochi versi: i baroni dicono al re di sapere il suo segreto, così che Marc è costretto ad ammettere di avere orecchie di cavallo, ma ne dà la colpa al nano («ce mal/ que j'ai orelles de cheval,/ m'est venu par cest devin», Bérout 2013: vv. 1345-7); per questo uccide prontamente il nano traditore e le orecchie di cavallo non saranno mai più menzionate (ivi: vv. 1348-52).

Fino a che punto Marc possa considerarsi un nemico all'interno della storia di Tristan è discutibile, dal momento che il suo personaggio cambia da redazione a redazione. In Bérout, Marc è caratterizzato da tratti contrastanti, rivelandosi estremamente crudele e vendicativo, ma mostrando anche tenerezza e affetto (Tyson 1981: 67-73). Questo carattere ambiguo è riflesso anche nel comportamento discontinuo prima e dopo l'episodio della rivelazione delle orecchie animali. Subito prima, Marc ha raggiunto forse il picco della sua crudeltà: dopo aver scoperto l'adulterio, «molt fel et engrés» (Bérout 2013: v. 864) condanna sua moglie e suo nipote a morte senza processo (ivi: vv. 883-95), e autorizza persino un ripugnante stupro di gruppo di Iseut da parte di cento lebbrosi (ivi: vv. 1157-218). L'inserimento proprio a questo punto del riferimento alla caratteristica fisica bestiale e alla vergogna con la quale il re cerca di nasconderla, sembra essere funzionale a mostrare la degradazione di Marc, la sua alienazione da sé. In questo caso particolare, però, poiché viene detto che il teriomorfismo è la conseguenza di una trasformazione causata da un altro personaggio, il testo collega le orecchie animali con il nano (il cui nome, *en passant*, lo segnala come personaggio semi-animalesco), e perciò cerca di suggerire che la natura ferina del re non sia innata, ma trasmessa dal malvagio Frocin.<sup>91</sup> È significativo anche che la viltà del comportamento di Marc sia temporanea, e proprio dopo l'eliminazione del nano e della sua influenza

---

91 Rispetto al nome Frocin, Delbouille (1957) argomenta che il suo significato sia “piccola rana”.

animalizzante, Marc dimostri di essere ancora in grado di controllare la propria gelosia, reagendo in modo generoso e pieno di cortesia alla scoperta degli amanti nella foresta del Morrois.<sup>92</sup>

Da questa breve indagine devo concludere che ci sono scarse prove testuali dell'uso di forme di identità animale nella caratterizzazione dei nemici interni. Sembra che, quando l'animale viene riferito ai guerrieri occidentali, esso sia quasi esclusivamente un marchio positivo di eroismo e prodezza; è usato invece come strumento peggiorativo per designare soprattutto i nemici di altre etnie, per segnalare la loro alterità radicale e la loro aggressività sovrumana rispetto all'esercito cristiano. Quando un tratto teriomorfico – che sia un nome o una parte del corpo animale – è attribuito ai nemici interni, la questione si fa problematica: la somiglianza tra eroi e nemici in questo caso sembra ostacolare il meccanismo di pseudo-speciazione che permette invece l'animalizzazione del nemico esterno, il Saraceno. Tuttavia, anche qui l'animale può ancora comunicare degli aspetti del comportamento del nemico che lo rendono odioso, come la sua adesione a un sistema differente di regole morali, o la sua sistematica trasgressione dell'ideologia cavalleresca o dei legami di lealtà e di sangue. In tal caso, il significato animale raggiunge il picco nella sua fluttuazione di senso: il teriomorfismo è sottile ed elusivo, la sua interpretazione cambia di testo in testo.

Nel sogno di Iseut, quando Marc scopre i due amanti nel loro riparo nella foresta, i due concorrenti per l'amore della donna sono rappresentati come due leoni che cercano ognuno di sbranarla:

Avis estoit a la roïne  
qu'ele ert en une grant gaudine,  
dedenz un riche pavellon:  
a li venoient dui lion,  
qui la voloient devorer:  
el lor voloit merci crïer,  
mais li lion, destroiz de fain,  
chascun la prenoit par la main. (Bérroul 2013: 2066-72)<sup>93</sup>

---

92 Cfr. anche Philippe Walter, il quale, interpretando questo episodio in chiave psicanalitica, vede le orecchie animali come un segno della malattia di Marc, la melancolia, che gli impedisce di comprendere gli amanti (Walter 1990: 91-7).

93 “Sembrava alla regina di trovarsi in un grande bosco, in una ricca tenda: le si avvicinavano due leoni, che la volevano divorare; ella allora voleva chieder loro pietà, ma i leoni, spinti dalla fame, la tiravano ciascuno per una mano.”

Marc e Tristan sono, nonostante tutto, la stessa bestia, indistinguibili l'uno dall'altro, entrambi feroci ed entrambi pericolosi.

Questo è il limite estremo della rappresentazione negativa dell'animalità del guerriero; dove le categorie di eroe e nemico si incontrano, il modello caleidoscopico del teriomorfismo guerriero si tende fino al punto di rottura: la maschera animale finalmente si sgretola, lasciando scoperte le facce, antiche e identiche tra loro, di uomini che combattono uomini.

## Conclusione

La presente tesi si proponeva di analizzare le configurazioni del teriomorfismo del personaggio del cavaliere nella letteratura d'oïl, attraverso una selezione di testi epici e romanzeschi, nell'arco cronologico del XII e XIII secolo. Nel corso della ricerca è emersa l'importanza di avvicinarsi al personaggio del cavaliere medievale con un approccio non antropocentrico, che cioè tenga conto delle entità non umane che intervengono a plasmarne l'identità. Le azioni, la storia, le aspirazioni del personaggio del cavaliere, la sua relazione con l'ambiente di appartenenza e con gli altri personaggi, infatti, sono risultati fortemente influenzati dagli animali, sia come referenti simbolici che come agenti concreti.

Nel capitolo I, la ricostruzione dei molteplici aspetti di marginalità e ibridismo del personaggio del guerriero nelle tradizioni antiche e medievali è servita per porre le basi del mio approccio al teriomorfismo guerriero. Da quella indagine, infatti, è emerso che la familiarità del guerriero con l'animale è un aspetto della sua più generale condizione di personaggio liminare, al confine tra più mondi, mediatore tra interno ed esterno. Coerentemente con le conclusioni del primo capitolo, nel corso dell'analisi dei testi d'oïl, condotta nei capitoli centrali della tesi, ho evidenziato come l'animalità del cavaliere medievale non fosse soltanto un residuo di culti arcaici, ma una manifestazione della natura ibrida del personaggio, a metà strada tra umano e sovrumano, tra cortesia e selvatichezza. Nei capitoli II e III, infatti, è emerso un panorama frastagliato di aspetti teriomorfici, che concernono il corpo fisico e simbolico del cavaliere e la sua biografia eroica, in cui l'animale interviene costantemente a creare una breccia nei confini dell'umano, per portare il personaggio al di là dei limiti dell'individuo e celebrarlo come eroe. Il trattamento variegato e a volte contraddittorio degli aspetti teriomorfici del cavaliere nei testi è influenzato da una schiera di fattori storici, culturali e sociali, che possono dare risultati molto diversi all'interno della letteratura di uno stesso periodo e di uno stesso genere. Nel corso del quarto capitolo, infatti, ho notato come la rappresentazione dell'animale nell'identità del cavaliere sia al centro di una negoziazione continua, tra fattori di affermazione e fattori di negazione della continuità uomo-animale. Da questa ulteriore analisi ho

concluso come questi diversi atteggiamenti si intreccino all'interno dei testi, e costituiscano il riflesso della complessità dell'animale nella stratificazione della cultura medievale.

## **1. Ipotesi iniziale e risultati originali**

L'obiettivo iniziale della ricerca era quello di ricostruire la morfologia di un modello comune di teriomorfismo guerriero, alla base delle occorrenze di tratti animali nella rappresentazione del cavaliere medievale. Questo intento è stato in parte raggiunto, dal momento che la ricerca ha dimostrato che effettivamente l'animale interviene, e in modo costante, nella costruzione del personaggio letterario del cavaliere; ciononostante, questa presenza è sempre problematizzata dai testi, che tendono a smussare e trasformare gli aspetti teriomorfici del guerriero, in modo da non intaccare l'essenza umana, aristocratica e cristiana del personaggio.

Inoltre – e si tratta dell'aspetto più interessante della presente tesi –, nel corso della ricerca sono emersi alcuni risultati differenti o non previsti dall'ipotesi di partenza, e che segnano uno scarto rispetto a gran parte degli studi precedenti. Uno di essi riguarda il rapporto degli elementi teriomorfici che caratterizzano il personaggio letterario del cavaliere con un modello arcaico di guerriero animale. Nel corso della tesi ho riconosciuto la lunga durata, nella cultura umana, del modello animale della violenza guerriera a partire dalla Preistoria, e la sua presenza, già dimostrata dagli studi di etologia, negli archetipi dell'immaginario della predazione dei primi ominidi. Tuttavia, questa continuità non si è rivelata essere l'aspetto più innovativo della mia indagine, né il più determinante per interpretare il teriomorfismo cavalleresco della letteratura d'oil. Al contrario, gli aspetti animali del guerriero medievale sembrano rispondere ad un complesso di esigenze che, per quanto affondino le radici in concezioni religiose antiche (come il totemismo e lo sciamanesimo), o nei riti comuni alle prime popolazioni indoeuropee (come le cerimonie di iniziazione guerriera tramite metamorfosi simbolica), appartengono profondamente alla loro epoca storica. Il teriomorfismo guerriero, infatti, subisce una trasformazione continua nel corso del Medioevo per adattarsi alla figura del cavaliere medievale, e l'animale diventa uno strumento identitario specifico della classe feudo-cavalleresca del XII e XIII secolo.

Un'implicazione della vitalità del teriomorfismo guerriero nella letteratura del XII e XIII secolo è che, nella cultura cavalleresca, il modello animale non si comporta come un fossile, che nel corso del tempo si degrada o rimane inerte, ma

evolve in base a fattori esterni (religiosi, culturali, ideologici, sociali) ed interni (stilistico-letterari) ai testi, seguendo un percorso irregolare. Osservare l'evoluzione dell'uso del teriomorfismo guerriero attraverso i secoli non era tra gli obiettivi della tesi; tuttavia, nel corso della ricerca non ho potuto evitare di constatare che esiste un andamento prevalente nell'evoluzione dell'uso del teriomorfismo nella rappresentazione del cavaliere, ma che esso va nel senso opposto rispetto a quanto generalmente postulato. Considerata l'antichità del modello animale nella caratterizzazione del guerriero, infatti, ci si potrebbe aspettare un processo di graduale umanizzazione del cavaliere nella letteratura medievale dai primi testi dell'XI e XII secolo fino a una totale scomparsa dell'animale alle soglie del Rinascimento. Tuttavia è emerso che, nonostante gli aspetti teriomorfici siano presenti nella letteratura cavalleresca del XII e XIII secolo, i testi di questo periodo mostrano una certa reticenza nei loro confronti, tendono a negare, dissimulare o cambiare di segno all'influenza dell'animale nella costruzione eroica; è solo nel XIV secolo che si ha una vera esplosione del teriomorfismo del cavaliere, che non solo aumenta quantitativamente, ma viene trattato con minore turbamento e maggiore entusiasmo dai testi, parallelamente ad una minore tendenza a moralizzare la presenza dell'animale.

Un altro risultato inaspettato della ricerca, collegato anch'esso alla vitalità del modello nella cultura cavalleresca, è che il teriomorfismo non è implicato esclusivamente nella rappresentazione della violenza, come ci potremmo aspettare date le origini preistoriche del modello animale del guerriero, ma coinvolge l'identità del cavaliere in ogni suo aspetto. È vero che l'aggressività è la qualità che più insistentemente viene evocata dal teriomorfismo cavalleresco, come modello di efficacia bellica e allo stesso tempo come spauracchio di violenza selvaggia e incontrollabile. Tuttavia l'animale si fa portatore anche di altri significati, che ho riconosciuto di volta in volta durante l'analisi dei testi: prestigio genealogico, continuità con gli antenati, appartenenza ad un clan; potere politico, autorità, posizione nella gerarchia sociale; rapporto con la natura, familiarità o estraneità con il selvatico; attributi morali, valori ideologici; appartenenza religiosa ed etnica; mascolinità, rapporto con le donne, adesione o rifiuto della concezione cortese dell'amore.

Scaturisce da questa complessità di significati un'altra proprietà del teriomorfismo guerriero che ho incontrato più volte nel corso della ricerca, e cioè la sostanziale ambiguità dell'animale nella caratterizzazione del cavaliere. Infatti, per quanto in ciascuna forma in cui compare, l'animale – sia esso guida, balia, avversario, compagno, psicopompo, simbolo onirico, referente di similitudine, immagine dipinta, nome o feticcio – venga codificato secondo alcune costanti, la

sua presenza nei testi non risponde sempre alle stesse regole di attribuzione di significato. Nonostante la schematizzazione morale e spirituale del mondo animale perpetuata dai bestiari, nei testi l'animale è di volta in volta un elemento positivo e negativo, pericoloso e salvifico, divino e demoniaco, rappresentante di selvatichezza e civiltà. In effetti, la presente ricerca ha avuto come risultato più vasto proprio quello di evidenziare, nell'uso polisemico del teriomorfismo, la stratificazione e l'instabilità del personaggio del cavaliere, le contraddizioni che segnano il suo modello di comportamento e le ansie che accompagnano la sua ricerca di perfezione.

## **2. Attualità epistemologica**

Oltre ai risultati immediati concernenti lo studio del cavaliere medievale, ritengo che l'utilità della presente ricerca derivi anche dal quadro teorico all'interno del quale tali risultati si inscrivono. Questa indagine, infatti, contribuisce a un tipo di storia della cultura medievale che esplora l'interazione tra uomo e ambiente e, attraverso questa, la variabilità della cosiddetta identità umana, i suoi limiti, le sue trasformazioni, i punti in cui questa deborda le definizioni a priori e sfuma nel continuum tra umano e non-umano.

Questo tipo di esplorazione ha un duplice vantaggio. Uno, quello più immediato per gli studi di critica letteraria, è di evidenziare il contenuto latente dei testi, che sotto l'apparente opposizione binaria tra umano e animale celano un'attrazione verso la rappresentazione ibrida del personaggio, l'ambiguità e la trasgressione dei confini. Il secondo vantaggio di questo approccio si colloca ad un livello più generale: esso ha infatti il potenziale di fare una breccia nella visione antropocentrica della storia della cultura, e di contribuire a scardinare una concezione di umano troppo monolitica. Infatti, il ruolo molteplice dell'animale nella caratterizzazione del cavaliere è indice del fatto che le manifestazioni di animalità non siano semplicemente dei fenomeni marginali, o il retaggio di una cultura barbarica, ma siano piuttosto dei fattori vivi e attivi anche nel centro stesso dell'immaginario medievale, nella costruzione di una delle sue figure fondamentali.

Inoltre, l'esplosione del concetto di individuo in direzione dell'integrazione di umano e non-umano nella formazione dell'identità, non ha solo le conseguenze filosofiche di cui si occupano altre branche delle scienze umane, ma ha anche delle conseguenze per la critica letteraria. Essa apre la strada allo studio del personaggio come un'entità che va oltre i suoi confini, incorporando anche altri esseri umani, animali, oggetti e paesaggi in un unico meccanismo identitario,

come ho dimostrato per il cavaliere medievale. Del resto, non si tratta di un approccio completamente nuovo: la disintegrazione del concetto di individuo nello studio della letteratura si inserisce nell'alveo di quella corrente di pensiero critico che, già dal secolo scorso, proponeva di considerare il personaggio come un aggregato disomogeneo di fatti storici, leggende, ideologie e aspirazioni, di una "nebulosa di elementi", insomma, per riprendere la definizione già usata da Avalle (1972: 239). Tuttavia, in questo caso, la nebulosa è da intendersi non solo in senso comparativo – cioè come una molteplicità di elementi costanti e variabili tra un'incarnazione e l'altra del personaggio – ma anche come un'inguaribile polisemia dello stesso personaggio all'interno di un testo, il quale può essere insieme centrale e periferico, cavalleresco e selvaggio, umano e animale, senza una vera soluzione di continuità.

### **3. Prospettive di ricerca**

Uno dei fini di questa tesi voleva essere quello di mettere in luce una mancanza negli studi sulla letteratura medievale francese, cioè l'analisi del trattamento testuale del continuum tra umano e non-umano, e in particolare umano e animale. Quanto di interessante è potuto emergere in questa ricerca, è limitato ad un periodo circoscritto ed un personaggio in particolare, il cavaliere, in quanto guerriero, maschio, aristocratico, in prevalenza anglo-normanno. Nel corso della ricerca, però, ho potuto accennare, senza aver modo di approfondirli dovutamente, ad altri filoni di indagine che si diramano dall'analisi presente.

Prima di tutto, uno spunto generato dalla presente ricerca è quello di condurre un'indagine più comparativa, che consideri l'uso del teriomorfismo guerriero trasversalmente tra più letterature europee. Ho già, occasionalmente, integrato la mia ricerca sui testi d'oïl con dati provenienti da altre tradizioni coeve; quello che rimane da fare, tuttavia, è un vero e proprio studio parallelo degli aspetti animali del cavaliere nella produzione letteraria dello stesso periodo appartenente a tradizioni limitrofe. L'operazione è rischiosa, non solo per la difficoltà di possedere l'*expertise* necessaria a districarsi con competenza in tradizioni linguistiche diverse, ma anche per il timore di compiere grossolani errori nel comparare prodotti diversi per contesto storico e sociale, pubblico di riferimento, contenuto e origine. Ciononostante, l'approccio comparativo è necessario allo studio della letteratura medievale, la cui peculiarità era di formarsi, circolare e contaminarsi attraverso i confini linguistici e politici d'Europa.

Anche restando all'interno delle coordinate geografiche che mi sono imposta, ci sono ancora diversi aspetti della questione del teriomorfismo cavalleresco che andrebbero esplorati. A mio avviso ce ne sono due particolarmente promettenti. Uno è il rapporto tra referente animale e mascolinità: nella letteratura d'oïl è spesso difficile separare quest'ultima dall'identità cavalleresca, ma coniugando i reperti testuali emersi nella mia ricerca con un'ottica di *gender studies*, credo sarebbe possibile isolare le modalità in cui l'animale contribuisce alla caratterizzazione del personaggio nella sua identità maschile. Partendo da questo si potrebbe comparare l'uso del teriomorfismo nella caratterizzazione dei personaggi femminili negli stessi testi e ricavare un eventuale *gender divide* nell'uso del referente animale in letteratura. Un'altra indagine che potrebbe arricchire il ritratto del personaggio del cavaliere che ho delineato finora è quella sul rapporto tra teriomorfismo e etnicità. Ho avuto modo, nel capitolo precedente, di parlare di teriomorfismo guerriero utilizzato per la rappresentazione dei Saraceni, tuttavia mi sono limitata ai casi in cui l'aspetto animale veniva usato come attributo negativo, in contrapposizione al teriomorfismo eroico. Ancora da fare, invece, è un lavoro sistematico sul rapporto tra teriomorfismo e personaggi saraceni, e in generale sulle funzioni e sugli usi diversi dell'animale nella rappresentazione dell'etnia: penso, ad esempio, ai personaggi positivi ma appartenenti a popolazioni ritenute geograficamente e culturalmente periferiche, come le etnie celtiche o gli abitanti dell'Europa meridionale.

Infine, una questione che emerge più volte *a latere* del secondo e terzo capitolo è quella dell'evoluzione del teriomorfismo guerriero nella letteratura successiva al XIII secolo: come ho già accennato, quei pochi esempi di confronto tra i testi dei primi secoli della letteratura d'oïl con quelli più tardi hanno dato riscontri estremamente interessanti. Immagino che da un confronto sistematico – che al momento manca – tra il corpus utilizzato in questa tesi con la letteratura francese del Trecento e Quattrocento, fino ad arrivare ai primi testi del Rinascimento letterario, potrebbe fornire un punto di vista inedito sull'evoluzione dell'immaginario cavalleresco e della definizione di umano nella cultura tra Medioevo e Età Moderna.

## **Abstract**

# **Animal knights: aspects of warrior theriomorphism in medieval French literature (12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries)**

### ***Introduction***

Animals have always had a crucial role in the construction of human identities. All the more so in the Middle Ages, when the universe was conceived as a hierarchy of living beings, and the definition of human and animal bore philosophical and moral implications. In medieval thought the animal is both an image of danger and of attraction, both an agent of wildness and a symbol of moral norms. For this reason, investigating how non-human animals participated in the representation of human characters in medieval literature can provide a new insight into how feudal aristocracy would think to itself, its role in the universe, its place in society, and the limits of the exercise of its authority and violence.

The main aim of this thesis is to determine how much and in what ways the animal would play a part in shaping the character of the knight in medieval chivalric literature. In order to achieve this, I examine a selection of French medieval texts, produced within the range of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries; among those, I chose to analyse only verse texts belonging to epic and romance genres, therefore including *chansons de geste*, *romans* and *lais*, while ruling out lyric poetry, animal epic and all the comic genres. Such a delimitation of the field of study is dictated by the necessity of finding a sufficiently homogeneous range of texts, all portraying the character of the knight according to the chivalric ideological frame.

In order to analyse these texts, I started with an operative, flexible definition of the theriomorphism of the knight: it included every occasion when an animal, either real or symbolic, would contribute to the formation of the knight, to the acknowledgement of his role in relation to other characters, or to the acquisition

of special and extraordinary features that mark his heroic quality. This definition allowed me to consider together for the first time a great array of literary motifs that, although differing in origins, rhetorical means and expressive intents, are all facets of the same animal model of representation of knightly identity.

Because of the variety of material at stake, I organised the various elements that I acknowledged as belonging to knightly theriomorphism, in a flexible taxonomy, where no element has more prominence over the others in characterising the model. Once classified in a structure, I operated my analysis on the findings according to a double criterion: on the one hand I looked for the origins of the theriomorphic model, following the path of studies on *longue durée* of cultural phenomena; on the other hand, I examined the texts in order to highlight the stratification of meanings bestowed on the animal in relation to the knight, and how theriomorphism interacted with chivalric ideals. In order to do so, I adopted a double approach, one drawing on the methodology of anthropological investigation, the other leaning on cultural studies.

The thesis is structured in four chapters. The first aims to provide a wider frame for the character of the warrior in medieval European traditions, by dealing with the familiarity of the character with various types of boundaries, including the human/animal boundary. Chapter two deals with physical theriomorphism, i.e. cases where animal aspects are developed on the body of the knight, either physical (e.g. metamorphosis) or symbolic (e.g. heraldry). In the third chapter I will discuss those examples where animals are agents in crucial moments of the hero's biography, conveying various meanings and functions to the character. Eventually, I will focus on the context of warrior theriomorphism: in chapter four I will deal with factors of continuity and negation of the animal model in feudal culture, as coexisting phases of the negotiation of animality in knightly identity.

### ***1. Across the human boundary***

Researching on theriomorphism means dealing with the issue of human/animal boundary. However, the contamination between human and non-human is just one aspect of the broader picture, constituted by the familiarity of the character of the heroic warrior – and of medieval knight in particular – with borders of every kind. In order to understand what makes the knight a literary space where texts can explore the human/animal boundary, we must first deal with the relationship of the heroic warrior in medieval traditions with other boundaries, i.e. geographical, social and magical ones: these frontiers are strictly connected to the human frontier, and the acquaintance of the character with

those boundaries contributes to the quality of the heroic warrior as a man of the margins of humanity.

The first function of the warrior is to defend the community he belongs to from exterior menaces: as the pivot of a territorial, political and cultural conflict, the warrior is first of all a fighter on the geographical border. Illustrations of this function are to be retrieved in several heroic traditions, from Byzantine epic to Irish sagas. In French epics, the knight's role as frontier-fighter is all the more crucial, because the political and social balance of the feudal system was based on the defence and expansion of borders between neighbouring lords; consequently, in the chivalric concept of heroism, territorial conquest is crucial in allowing knights to gain wealth and land. This function can be found, for instance, in the *cycle de Guillaume*, where Guillaume is both a conqueror and the defender of the empire against Saracens, constantly placing himself on the borders of the empire.

Geographical borders are linked to social borders: the centrifugal force pushing the knight to the frontier, confines him in a space outside society and its norms. Moreover, it is the extraordinary nature of warrior's violence and his individualistic ethos that make him generally unsuitable to live in conformity to community's norms in time of peace. A period of life at the edge of social rules was typical of young aspirant warriors in several civilisations, from ancient Athens to medieval Ireland; similarly, also the life of *iuvenes* in European feudal aristocracy included a period of nomadic and anti-social behaviour, which is reflected in literary heroic texts. In epics, many heroes are *chaitis*, i.e. disinherited characters who live as exiles: in this case the contamination with savagery and outlawry is necessary to the acquisition of their heroic profile. Even in romance, where the heroes are not exiled, knights demonstrate their *courtoisie* through nomadic life, which sometimes can lead to savage behaviour, as for Yvain or Tristan.

The warrior also has a magical role: by fighting the enemy he participates in a broader fight against what his community acknowledges as the forces of evil. Hence, the demonisation of enemies, perceived as threats to spiritual integrity of the community, and the ritualisation of fighting practices, pervaded with magical and religious innuendo. In Irish and Norse traditions, for instance, warrior heroes are able to fight against supernatural enemies, take trips to the Otherworld or perform practices typical of sacerdotal figures. This aspect is not unknown to French chivalric imagination: in epics, heroes' assaults on Saracen citadels are described as trips to the Otherworld and fights with demons; in romance, some

heroes take adventures that bring them to magical worlds, by means of a symbolic death or through impossible border-crossings.

In all these aspects the contamination of the warrior with the border involves a profound ambiguity of the character, whose identity constantly violates and rebuilds the boundary between human and non-human. The animal, as our closest and most familiar archetype of otherness, is often the referent in the description of all aspects of the liminality of the character. Epic heroes, while fighting on the borders metaphorically acquire the identity of animals; *chaitif* heroes, during their period of outlawry, adopt animal-like behaviour and physical features; romance knights who have otherworldly adventures can also have an animal double. The theriomorphism of the knight in heroic literature conveys this essential and multi-faceted border-crossing nature of the character that makes him extraordinary and potentially disruptive too.

## **2. Chevalier beste: physical theriomorphism**

The transgression of humanity and the contamination with animality takes place firstly on the exterior surface of the knight, i.e. on his physical and symbolic body. A form of psycho-physical assimilation with the animal is a signal of the warrior's superhuman nature and heroic function: since the Palaeolithic, predators are the archetype of violence in human imagination, and warriors take the animal as a successful model of aggression; however, in chivalric literature the animal referent in the knight's identity is not limited to this function.

### **2.1 Metamorphosis**

The motif that most explicitly challenges the human bodily identity of the knight is that of metamorphosis. In Christian thought, since Augustine, transformations are interpreted as a demonic and illusory manifestation; however, tales of metamorphoses feature in folklore and literature. Among medieval tales of transformation, those featuring shape-shifting knights explore the role of the animal model in chivalric identity formation. In other medieval traditions, stories of werewolf-knights work as metaphors for the warrior function, conveying several aspects of this character: his place in lineage, his initiation to violence, his relation with society.

In French examples of werewolf stories, this metaphor is enriched by new shades: in the *lais Bisclavret* and *Melion*, the werewolf quality does not conflict with the character's virtues as a knight; moreover, when he is trapped in a wolf's body against his will, the skills the knight uses to take back his place inside

humanity and society are often both wolfish and knightly: hunting, submission to a lord, fighting against traitors. These tales, therefore, convey both contrasting and complementary meanings: on the one hand they are tales of the domestication of violence and of the triumph of human nature over savagery, on the other they expose the animality intrinsic to knightly ethos. There is no solution to the human/animal alternation, but acceptance of the ambiguity of the knight's identity: what makes these werewolves heroic is exactly their ability to cross the human/animal divide, blending violence and courtliness in the knight's role.

Other shape-shifting knights convey a similar blending of animal nature into chivalric ethos, but deal with different aspects. In *Yonec*, the goshawk-knight's metamorphosis is not traumatic, the two natures shading into each other and enhancing the character's chivalric virtues. In *Tyolet* animal shape-shifting and knightly identity short-circuit: the deer metamorphosing into a knight gives to Tyolet the definition of a knight as a *chevalier beste*, therefore a character at the intersection between animal and human. More problematic is the representation of the Swan Knight's metamorphosis, whose animal identity is minimized in the Crusade cycle: however, this shape-shifting knight works as a semi-divine totem for Bouillon lineage, thus glorified by a supernatural ancestor.

Animal metamorphosis can also enter in the characterisation of a warrior's practice of violence in battle, as in the Norse furious warrior *berserkr*. In French texts this aspect is not as explicit, although on a few occasions the knight, when the fighting-fury is on him, contorts his face in animal shape.

## 2.2 Masks

Although situated outside the body, clothing, too, participates in the dialectic of physical identity. In particular, by covering themselves with an animal's hide, characters operate a transgression of both social and human boundaries, and undertake a superficial metamorphosis. In spite of ecclesiastical condemnation, disguising oneself as an animal was a vital motif in warrior visual culture and folkloric rites: animal masks both evoked the predator's aggressiveness and suggested a connection with the Otherworld.

In late Antiquity and the Early Middle Ages we have evidence of the existence of rituals involving warriors disguised as animals: in these cases the animal attire would signal a connection of the warrior with the dead and the Otherworld. In French texts, knights disguise themselves in order to dissimulate their identity; however, taking an animal disguise marks a re-signification, where the knight

participates in the nature of the animal he is using. Contrarily to what happens for metamorphosis, the disguise can clash with human identity: in *Guillaume de Palerne*, Guillaume's use of animal hides marks his initiation to the heroic role but also his incapability of adaptation to natural life.

In heroic traditions, however, the animal skin most frequently is used as an enhancement of warrior aggressiveness. This motif is not used by chivalric texts as it is in ancient literature: Homeric heroes wear predator skins as a way to recall animal physical and spiritual power, as do heroes from Germanic and Celtic texts. Around the 10<sup>th</sup> century, animal body parts were still worn by *milites*, although this custom was criticised by non-military sectors of society. Hence the scarcity of reference to that in chivalric literature: in the *Roman de Thèbes* and in *Aiol*, skins and paws mark the knights' extraordinary worth in fight; however, most frequently the use of animal body parts by a warrior is presented as a mark of non-chivalric behaviour.

Animal parts on a warrior's body could be simulated through theriomorphic decoration of armour, which in Scandinavian and Anglo-Saxon culture worked mostly as magical defence. Although generally medieval knightly armour did not have theriomorphic decoration, the helmet partially kept the original symbolic function of non-human disguise; moreover, the apical part of the helmet, the helm crest, developed in a rich variety of animal forms. Deprived of practical functions, helm crests catalysed all symbolic functions of the armour: this animal figuration was an identifying mark in tournaments and, at the same time, expressed the connection to an ancestor and a clan. In literature, helm crests start being described only in 13<sup>th</sup>-century Arthurian texts; the only occurrence in a 12<sup>th</sup>-century text is Arthur's helmet in Wace's *Brut*, topped with the paternal dragon, which both evokes fierceness in battle and expresses his continuity with Pendragon and kingship. Therefore, animal parts or representations placed on the body of the knight worked as multifunctional identity devices, integrated in a chivalric frame of values.

### 2.3 Hybrids

In Christian thought, transgression of the human body's natural boundaries was considered a threat to the order of God's creation; however, in medieval culture the existence of hybrids is treated with acceptance and milder moral judgement than metamorphosis, since hybridism describes not an oscillation, but the static coexistence of two forms. Moreover, the character of the knight, inclined by origin and ethos to bridge with animality, was particularly fit to stage on his body the dialogue of animal and human nature.

Therefore, even in the 12<sup>th</sup> century, when hybridism was still too disturbing to be bestowed on heroes of chivalric literature, some knights could show ephemeral theriomorphic growths on their body. The most widespread form of such mild hybridism is hairiness: body hair is used to recall a contamination with the animal, but leaves intact the human shape, and can be safely erased by shaving. Heroes always grow fur during an enforced life in the forest, with which can be combined social marginalisation or mental derangement. In all such instances, however, the sign of non-human contamination is wiped out through the reintegration of the knight within courtly society. Nonetheless, the fact that this hybridism is triggered by environmental factors implies that, given the right conditions, it is always possible for the knight to grow an animal fur. The moral neutrality implicit in these heroic tales results in a progressive vindication of hairiness as a mark of hero's extraordinary nature, that does not conflict with the morphology of the knightly body: in 14<sup>th</sup>-century texts furry heroes do not lose their body hair in returning to knighthood.

Stronger forms of animal-human hybridism are extremely rare on the hero's body, since they are perceived as monstrous; however, from the 12<sup>th</sup> to the 14<sup>th</sup> century, animal parts on the human body become increasingly less disturbing, and are more easily integrated in the knight's morphology: if Raoul de Cambrai's "bull heart" is the cause of Raoul's unchivalric behaviour, in Jean d'Arras' *Mélusine*, a lion's paw and boar's tooth are portrayed as positive marks of magical birth, as well as premonitions of knightly worth.

#### 2.4 Symbolic identification

In 12<sup>th</sup>- and 13<sup>th</sup>-century literature, theriomorphic aspects in knightly identity are mainly symbolic, rather than physical. In fact, in medieval thought, symbolic identities are central to the definition of human, as they build a network linking the individual to the other animate and inanimate elements of the universe. In the stratification of the symbolic identity of the medieval knight, animal referents appear in several aspects, where they can lie quiescently or actively build new meanings.

Zoonyms used as anthroponyms carry values, features and magical overtones of the animal referent to the identity of the name-bearer; moreover, animal anthroponymy conveys a "totemic" perspective, which acknowledges in the person's genealogy a connection with animality and the group's mythological past. However, in medieval chivalric imagination, the archaic totemic meaning of animal anthroponyms harmonizes with new meanings. In heroic literature animal names for knights, although tracing back to Germanic warrior names,

work as reminders of crucial episodes that involved an animal in the knight's biography.

Peculiar to the system of symbolic identity of feudal aristocracy is heraldry. Developed at the end of 12<sup>th</sup> century because of the necessity to identify knights in tournaments, heraldic iconography largely relied on animal symbolism, which exalted knightly fighting abilities, and later acquired socio-political value as a badge of kinship. In chivalric literature, heraldic animals are not associated coherently with moral or political symbolism, nor mark genealogical descent or kin, but work almost exclusively as individual identification badges. The shield, though, constituted a personal symbolic space of the knight, and probably this is also why animal symbols painted on shields had, also in literature, a closer relation to the knight's personal story. What comes out from the analysis of literary heraldry, therefore, is that animal heraldic symbols were not used as metaphors for warrior violence or psychological characterisation, but rather as tokens of social prestige.

Concerning dream symbolism, the frame is somewhat richer: in premonitory dreams in epics and romance, animals are used to signify knights, either enemies or heroes; however, although there are trends of attribution of animals to specific types of characters (lions to kings, leopards to Saracens, etc.), there is a good deal of ambiguity that makes their interpretation indecisive. Nonetheless, animal symbols for knights can be grouped according to their function in the dream. In visions of aggression, predominant animals are those conveying a sense of danger, i.e. fierce wild beasts like serpents and boars, or partially domesticated animals, like birds of prey; when the animal represents a saviour, the protective function is conveyed by means of chivalric symbols of controlled and domesticated violence, such as lions and hunting dogs; kingship is represented mostly through lions or dragons, but also through acts of submission from other animals; lastly, in premonition dreams about the hero's destiny, the knight is often interpreted by an animal used as the knight's double in chivalric hunting practices, such as falcons or hounds. However, the system of animal symbolic identity in dreams is extremely variable, and the texts exploit this ambiguity to leave margins of doubt and uncertainty.

### ***3. The wolf at the door: animals in heroic narrative***

In order to define knightly identity we must consider the character as a cross-entity, characterized by his relations to the environment and other human and non-human agents. The episodes where the knight meets an animal in a crucial moment of his biography are to be considered narrative aspects of warrior

theriomorphism, since they have consequences for the characterisation of knightly identity.

### 3.1 Childhood

In mythologies, heroes tend to have a common pattern of birth and childhood: they are often abandoned in the wilderness as newborns, and sometimes rescued and fostered for a while by an animal. Medieval heroic literature frequently features cases of *enfants sauvages*, i.e. characters brought up by animals or outside human civilisation: in these stories, the contact with the animal awards to the future hero a surplus of mythical significance and improves his physical and ethical qualities.

In tales where a wild animal rescues and fosters the baby hero, the animal becomes his second family, complementary to the human one: Lovel in *Guillaume d'Angleterre* and Guillaume in *Guillaume de Palerne* establish both an affective relationship and a surrogate kinship with the wolves that save them; these tales, therefore, show a stable coexistence of animal and human in the hero, a double nature that allows him to survive and prosper both in the wild and at court. In 12<sup>th</sup>-century French literature, however, the animal is portrayed mostly as a danger to the child, and the episode functions to show heroic invulnerability to wild beasts.

Slightly different is the case of animals that breast-feed the baby hero: since in medieval thought maternal milk was a form of genetic transmission, the consumption of animal milk establishes cross-species intimacy and grants transmission of some features of the foster-parent. For this reason, such episodes are rare in 12<sup>th</sup>-and 13<sup>th</sup>-century chivalric texts: where they appear, they are marginalised, as in *Octavian*, or described as absurd or alarming, like in the fake childhood of Tristan told in the *Folie d'Oxford*. The taboo on animal breast-feeding disappears in the 14<sup>th</sup> century: in these tales, through animal milk the hero acquires extraordinary physical features, as in *Tristan de Nanteuil*, or even hybrid traits. However, in chivalric literature, the animal encountered during the hero's childhood has two opposite functions: although it designates an animal symbolic parenthood and gives a mythological overtone, it stages a confrontation between wilderness and civilisation, at the end of which the hero inevitably overcomes the first to embrace the second.

### 3.2 Hero meets beast

Literary knights meet animals also after childhood, in crucial moments of their heroic career. Antagonism is probably the most frequent attitude in these

encounters: the contrast between the hero and a fierce beast re-creates the fight between two polarities of the universe, the force of disordered nature against the force of human culture. This motif, particularly successful in medieval imagination, implies a degree of incorporation of the beast inside the identity of the knight, before, during or after the fight. In romance, the beast in question is often the dragon, as in *Tristan et Iseut* and *Fergus*, while in epics the lion prevails, as in the initiation fights of Aiol and Pepin: in all these instances, the hero acquires some important quality or visual token, together with social acknowledgement and fame. However, these performances of animal-like violence were problematic in the construction of chivalric heroism, and therefore were transposed in spiritual terms, minimised or eluded. Sometimes, though, the fight shows a secret affinity between the hero and the beast: Yder, for instance, in his struggle against a bear shows physical and psychological similarity with the animal. These fights, though, due to the high degree of animalisation they implied, tended to be avoided in chivalric literature.

Contact with animals takes place also in hunting scenes, a *topos* of heroic narrations, where they highlight the hero's strength and bravery and his dominion over natural forces; on top of that, hunting *à force* was for feudal aristocracy a "cultural performance" that encapsulated its relation with nature and a ritual of socio-political identity. Although success in hunting generally characterises the hero as a particularly fierce warrior, different types of game yield different symbolic contents: stag-hunts mark the passage of the knight from warrior ethics to courtly love, as in the *Lai de Guigemar*, among others; wild-boar hunts, instead, are manifestations of death and destiny, as for Tristan and Boeve de Hamtone. Another type of identification with the animal would take place during hunting: that of the knight with birds of prey and hounds. The role of these animals as extensions of the knight in hunting practice justifies their presence as badges of chivalric identity in literature: when the hero is forced to live outside his social *milieu*, his love for falcons and hounds marks the manifestation of knightly qualities, as in *Enfances Vivien*. Falcons and hawks, in particular, because of the abundance of chivalric qualities attributed to them, tend to stand as symbolic doubles of the knight, as for Guillaume in *Escoufle*, or represent a particular aspect of knightly identity, as sexuality or kingship.

Less frequently, animals become the knight's companions: on these occasions, human and animal establish a relation of affection and collaboration that seems to erase cross-specific divides. The most famous case of animal companion is that of Yvain's lion, which does not only help his master, but also actively takes part in the process of re-humanisation and "re-chivalrisation" of Yvain; another

example, that of Doon de Mayence's pet deer, shows a similar function, as its behaviour prompts Doon to abandon cowardice and embrace knightly aggressiveness. A very different case is that of the partnership between knights and war-horses: in this animal/human collaboration at the foundation of medieval knighthood, the horse is a fighting instrument as well as a status symbol and a beloved companion. The love and esteem that the knight bestows on the horse is reflected in the human behaviour of the animal, that is portrayed as fighting like its master, understanding human speech and even acting autonomously; nonetheless, the steed's main function is to complement the profile of the knight, forming a human-animal continuum with him.

### 3.3 In death

Eventually, the animal has a role in the construction of chivalric identity also in the death of the hero, either as a symbol or as an agent.

Considering the symbolic continuity between hunting and fighting in knightly imagination, it is not surprising that many heroic deaths happen during hunting. In cases where the death is a tragic accident, the knight is variously related to deer: he can get pierced by an arrow aimed at the animal, or get lost looking for deer and take the role of those animals by becoming the prey of wolves (*Roman de Brut*). Mostly, though, the murder is intentional, and in such occurrences the victim is equated to a more bellicose animal, a wild-boar: the wild-boar hunt is the excuse traditionally used by the murderer to lead the hero outside his environment and kill him, as in *Boeve de Hamtone*, possibly giving the responsibility to the beast, as in *Daurel et Beton*; the texts convey an affinity of roles between the boar and the victim, portraying in similar terms their deaths and the performances on their dead bodies, as in *Garin le Loheren*.

The role of the animal does not end with the knight's death: sometimes, even his passage to the Otherworld is accompanied by animals, which mark the prestige of the knight inside the community and his spiritual superiority. In epics, funerals of the most important heroes involved their bodies being wrapped in deer-skins: it is a sign of esteem for the knight, but we cannot overlook the role of deer in medieval folklore as medium with the Otherworld. When the conditions do not allow a funeral, divine forces enter the narrative to celebrate the death of the hero as a Christian martyr and bring the body to knightly honours: it is what happens in the semi-hagiographical death of Renaut de Montauban, carried afloat by fish, or in the tale that Crusaders' bodies would be carried to a burial place by a lion.

In conclusion, the animals that take part in heroic tales can have stratified, ambiguous and incoherent functions and meanings; nonetheless, such episodes breach the conventional anthropocentric narration of chivalry and open the way to an alternative cross-species identity formation.

#### **4. *Negotiating the animal in the Middle Ages***

The contradictory treatment of knightly theriomorphism in chivalric texts comes from the stratification of traditions and ideological needs in feudal culture: there are factors of continuity of animal features in human identity, and factors of negation or transformation of theriomorphism.

In medieval culture, animals were protagonists of oral folkloric legends and stories shared across society, where beasts would represent natural forces but at the same time behave according to human drives and moral virtues or vices, up to being indistinguishable from the human characters they would interact with. Also scholastic tradition dealt with animals in bestiaries, treatises that classified animals according to assumed moral qualities and religious analogical meanings: even in bestiaries, though, the allegorical value attached to animals could be varied and contradictory, as for the lion, at the same time a Christological symbol and example of vice.

Moreover, medieval men had a daily experience of contact with beasts: since the 6<sup>th</sup> century humans and animals had to share the habitat and compete for natural resources; although in the 9<sup>th</sup> century the progressive cultivation of lands increased human dominion over the environment, wild beasts did not disappear from medieval daily life. For the aristocracy, contacts with animals were even more frequent, and knights in particular had various occasions of cross-species familiarity: hunting with hounds and birds, in particular, provided a tight collaboration and a sense of symbolic and socio-political continuity with animals, while the relationship with prey metaphorically blended with human antagonism in battle. On top of that, the warrior class traditionally considered animals as models of violence and symbols of power: predators represented the heedless and anti-social aggressiveness typical of *milites*, but even after the civilisation process of the warrior operated by chivalric ideology, animals were still taken as badges of social supremacy and knightly virtues. Falcons, in particular, would suit perfectly the ambiguity of knightly violence, representing a model of fierce but also controlled aggressiveness.

Nonetheless, medieval thought was pervaded with the necessity to separate the animal from the definition of the human, at the foundation of which there was

the desire to dominate nature and control its forces. The attitude of demonisation of animals, represented as models of vice and instruments of the devil, is paired with the attitude of desacralisation, which secularised animals and condemned rituals centred on them: a cogent example is that of animal trials, that debased animals as mere criminals and tried to establish a human control over disruptive nature. This preoccupation is justified by the value of animals as controversial symbols of violence, but also by the philosophical preoccupation of drawing a stable line dividing the two species.

Texts react to these ideological needs by re-elaborating in various ways the presence of animals in knightly identity. Generally, animals are not allowed agency in heroic tales, and are reduced to mere metaphorical referents, that abound in similes describing knightly heroic behaviour. In those rare cases when beasts are active characters, their role is attenuated by a rationalisation of supernatural features. Once the animal aspect in the knight's identity is acknowledged, texts usually stage an itinerary of re-civilisation of the character, where the non-human is slowly erased from knightly identity. However, a more interesting approach is that of "chivalricisation" of the animal: in these instances, the animal is not reduced or negated, but rather transformed into a vehicle of human and feudal values, as in *Le Chevalier au lion*, which results in an affirmation of human control over nature, although implicitly incorporates this new animality inside the chivalric model.

The most visible outcome of the attitude of negation of theriomorphism in knightly identity, however, is the use of animal aspects as negative characterisation: the animal, therefore, becomes the image of the demonic Other, the opposite of the hero. First of all, the enemies in epic poems are compared to beasts, usually base or fearful ones, deserving to be killed, or even to be eaten, like in the exceptional scenes of anthropophagy on behalf of Western knights. As a matter of fact, theriomorphism is a frequent feature in the description of non-Western enemies: in travel literature, foreign populations were associated with dog-headed men, and in literature, too, the bodies of foreign enemies are often contaminated with animal parts or covered with animal skins, and their language described as animal cries; on the metaphoric level, they are often described as prey animals or dogs. More rarely, theriomorphic traits are also bestowed on Christian enemies. However, while Saracens are dehumanised, for these characters texts rather use a distorted version of heroic theriomorphism, which successfully conveys their ambivalent moral position. On the metaphoric level, the animal referents are the same as for Saracen enemies, although similes are more contradictory; unusual animal anthroponyms are used for internal enemies

to mark their alterity; some of them have animal pets and companions, but these are snakes, bears and other unchivalric beasts; finally, there are a few of these characters who show temporary animal parts on their body.

These examples demonstrate how animal referents play different roles in the chivalric code, and eventually display an unexpected affinity between knights of every sort, all belonging to a multifaceted and ambiguous theriomorphic frame.

### ***Conclusions***

The present research demonstrated that animal referents would constantly take part in the construction of knight's identity in French chivalric literature; nonetheless, this presence is always problematic in those texts that minimise and transform theriomorphic aspects in order to preserve the aristocratic, Christian and human nature of the character. Moreover, I observed that, although the animal model of the warrior has its origin in Prehistory, knightly theriomorphism in medieval texts is not just a fossil of ancient rituals, but responds to ideological needs and cultural stimuli typical of European feudal aristocracy.

A consequence is that theriomorphism would evolve according to literary and socio-cultural factors: for instance, animal aspects in knightly identity become more visible and less problematic as time passes, although there is not a regular pattern. Another consequence is that theriomorphism would convey several aspects of a knight's identity. Although aggressiveness is the predominant feature evoked by animals in chivalric imagination, in the course of the analysis I acknowledged other meanings and values: genealogical prestige, continuity with ancestors, clan association; political power, authority, social position; relationship with nature, familiarity with wilderness; ethical and ideological values; religion and ethnicity; sexual identity and adherence to courtly love. Moreover, theriomorphism in the characterisation of the knight is extremely polysemic and ambiguous: in spite of the moral codification of animals operated by bestiaries, each animal can be positive and negative, dangerous and helpful, demonic and divine, wild and courtly. In fact, as I demonstrated through my analysis, this instability of meanings suits perfectly the stratified representation of the knight in chivalric literature, his contradictory ethos, and the anxieties inherent in his quest for perfection.

## Bibliografia

### Testi

- Adalbéron de Laon (1979), *Poème au roi Robert*, éd. et trad. par C. Carozzi, Paris, Les belles lettres.
- Adam of Eynsham (2002), *The revelation of the monk of Eynsham*, ed. by R. Easting, Oxford, Oxford UP.
- Adenet le Roi (1982), *Berte as grans piés*, éd. par A. Henry, Genève, Droz.
- Agostino (1992), *La città di Dio*, trad. di C. Carena, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard.
- *Aiol* (1877), éd. par J. Normand et G. Raynaud, Paris, Didot.
- *Aiquin ou la conquête de Bretagne par le roi Charlemagne* (1979), éd par F. Jacques et M. Tyssens, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 8).
- *Aliscans. Rédaction A* (1990), éd. par C. Régnier, Paris, Champion, 2 voll.
- *Ancient Irish tales* (1996), ed. by T. P. Cross and C. H. Slover, New York, Barnes & Noble.
- Andrea da Barberino (1967), *I reali di Francia*, a cura di F. Beggiano, Roma, Gherardo Casini.
- *Anseÿs de Mes, according to Ms. N (Bibliothèque de l'Arsenal 3143)* (1939), ed. by H. J. Green, Paris, Les Presses Modernes.
- *Antiche storie e fiabe irlandesi* (1985), a cura di M. Cataldi, Torino, Einaudi.
- *Aspremont*. (2008), éd. par F. Suard, Paris, Champion.
- *L'Atre Perilleux* (1936), éd. par B. Woledge, Paris, Champion.
- *Aye d'Avignon* (1967), éd. par S. J. Borg, Genève, Droz.

- *Beatrix* (1985), ed. by J. A. Nelson, in *La naissance du Chevalier au Cygne...*, pp. 130-370.
- Benoît de Sainte-Maure (1904-12), *Le Roman de Troie*, éd. par L. Constans, Paris, Firmin Didot, 6 voll.
- Id. (1951-79), *Chronique des ducs de Normandie*, éd. par C. Fahlin, Uppsala-Genève, Almqvist & Wisells – Droz, 4 voll.
- *Beowulf* (1987), a cura di L. Koch, Torino, Einaudi.
- Bernardo di Chiaravalle (2003), *Ai cavalieri del Tempio. Elogio della nuova cavalleria*, a cura di M. Polia, Rimini, Il Cerchio.
- Bérout (2013), *Tristano e Isotta*, a cura di G. Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Boccaccio, G. (1960), *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, Felice Le Monnier.
- *Beuve de Haumtone = Der anglonormannische Boeve de Haumtone* (1899), hrsg. von A. Stimming, Halle, Niemeyer.
- *Brun de la Montaigne* (1875), éd. par P. Meyer, Paris, Firmin Didot.
- *Cantare del Cid* (1986), a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi.
- *La chace dou cerf* (1940), éd. par G. Tilander, Stockholm, Almqvist & Wiksell (ristampa: Stockholm, Offset-Lito, 1960).
- *La chanson d'Antioche* (2011), éd. et trad. par B. Guidot, Paris, Champion.
- *La chanson de Godin* (1958), éd. par F. Meunier, Louvain, Publications universitaires.
- *La chanson de Guillaume* (2000), ed. and transl. by P. E. Bennett, London, Grant & Cutler.
- *La chanson de Jérusalem* (1992), ed. by N. R. Thorp, in *The Old French Crusade Cycle...*, VI.
- *La chanson de Roland* (1971), a cura di C. Segre, Milano, Ricciardi.
- *Le charroi de Nîmes*, (1978), ed. by D. McMillan, Paris, Klincksieck.
- *Les Chétifs* (1981), ed. by G. M. Myers, in *The Old French Crusade Cycle...*, V.

- *La chevalerie Ogier de Danemarque* (1963), a cura di M. Eusebi, Milano-Varese, Cisalpino.
- *La chevalerie Vivien. Édition critique des Mss S, D, C* (1997), éd. par D. McMillan, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 39-40), 2 voll.
- *Le chevalier au cygne* (1985), ed. by J. A. Nelson, in *The Old French Crusade Cycle...*, II.
- *Le chevalier au lion* = Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, éd. par D. F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- *Le chevalier de la charrette* = Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, éd. par Ch. Méla, in *Romans*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Chrétien (1988), *Guillaume d'Angleterre*, éd. par A. J. Holden, Genève, Droz.
- *Cligès* = Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. et trad. par Ch. Méla et O. Collet, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- *Le conte de Floire et Blancheflor* (1980), éd. par A. Leclanche, Paris, Champion.
- *Couronnement Louis = Les rédactions en vers du Couronnement de Louis* (1978), éd. par Y. G. Lepage, Genève, Droz.
- *Daurel e Beton* (1991), a cura di Ch. Lee, Parma, Pratiche.
- *La destructioun de Rome* (1990), ed. by L. Formisano, London, Anglo-Norman text society.
- Waddell, H. (1995), *Beasts and Saints*, ed. by E. de Waal, London, Darton Longman and Todd (I ed. 1934).
- *Digenis Akritas* (1995), a cura di P. Odorico, Firenze, Giunti.
- *Dit du Prunier. Conte moral du Moyen Âge* (1985), éd. par P.-Y. Badel, Genève, Droz.
- *Doon de Maience. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Montpellier et de Paris* (1859), éd. par M. A. Pay, Paris, Vieweg.
- *Early Irish lyrics* (1998), ed. by Gerard Murphy, Dublin, Four Courts Press.
- *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern* (1962-8), hrsg. von G. Neckel, Heidelberg, Winter.

- *Egil's saga* (2004), transl. by B. Scudder, London, Penguin.
- *Elioxe* (1985), ed. by E. J. Mickel, jr., in *La naissance du Chevalier au cygne...*, pp. 1-129.
- *Les enfances Godefroi* (1999), ed. by E. J. Mickel jr., in *The Old French Crusade Cycle...*, III.
- *Les enfances Vivien* (1997), éd. par M. Rouquier, Genève, Droz.
- *L'entrée d'Espagne* (1913), éd. par A. Thomas, Paris, Firmin-Didot (ristampa: Firenze, Leo Olschki, 2007).
- *Erec et Enide* = Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. par J.-M. Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- *Il falcone desiderato: poemetti erotici antico-francesi* (1980), a cura di C. Lee, Milano, Bompiani.
- *Fierabras: chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle* (2003), éd. par M. Le Person, Paris, Champion.
- *Florent et Octavien: chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle* (1991), éd. par N. Laborderie, Paris, Champion, 2 voll.
- *Folie Tristan de Berne* (1989), éd. par Ph. Walter, in *Tristan et Iseut...*, pp. 283-311.
- *Folie Tristan d'Oxford* (1989), éd. par Ph. Walter, in *Tristan et Iseut...*, pp. 233-81.
- *Forbuis Droma Damhghaire* = Sjoestedt, M. L., «Le siège de Druim Damhghaire: Forbuis Droma Damhghaire», *Revue Celtique*, 43 (1926), pp. 1-123, e 44 (1927), pp. 157-86.
- *Gaimar* (1960), *L'Estoire des Engleis*, ed. by A. Bell, Oxford, Blackwell.
- *Garin le Loheren* (1947), ed. by E. Vallerie, Ann Arbor (Mich.), Edwards Brothers.
- *Gaston Phébus* (1971), *Livre de Chasse*, éd. par G. Tilander, Karlshamn, Johanssons Boktryckeri.
- *Gerbert de Metz* (1952), éd. par P. Taylor, Namur, Secretariat des publications.

- Gerald of Wales (1951), *The first version of the Topography of Ireland*, ed. and transl. by J. O'Meara, Dundalk, Dundalgan Press.
- Gervase of Tilbury (2002), *Otia imperialia. Recreation for an emperor*, ed. and transl. by S. E. Banks and J. W. Binns, Oxford, Calendon Press.
- Giovanni di Salisbury (2011), *Il policratico, ossia Delle vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, a cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 4 voll.
- Girart d'Amiens (1994), *Escanor. Roman arthurien en vers de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par R. Trachsler, Genève, Droz.
- *Girart de Roussillon = La chanson de Girart de Roussillon* (1993), éd. par W. M. Hacket, trad. par M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Paris, Librairie générale française.
- *Il Gododdin* (2000), a cura di F. Benozzo, Milano, Luni.
- Goffredo di Monmouth (1989), *Storia dei re di Britannia*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Parma, Guanda.
- *Gormund e Isembart* (2013), a cura di A. Ghidoni, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gottfried von Strassburg (1985), *Tristano*, a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi.
- *La grande razzia* (1996), a cura di M. Cataldi, Milano, Adelphi.
- Guglielmo di Malmesbury (1993), *Gesta regum. Le gesta dei re degli Angli*, a cura di I. Pin, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.
- *Guibert d'Andrenas* (2004), éd. par M. Ott, Paris, Champion.
- Guibert de Nogent (1907), *Histoire de sa vie*, éd. par G. Bourgin, Paris, Librairie Alphonse Picard.
- Id. (1996), *Dei gesta per Francos et cinq autres textes*, éd. par R. B. C. Huygens, Turnhout, Brepols.
- *Gui de Nanteuil* (1970), éd. par J. R. McCormack, Genève, Droz.
- *Guillaume de Palerne* (1990), éd. par A. Micha, Genève, Droz.
- Guillaume le Clerc (1970), *Le bestiaire divin*, éd par C. Hippeau, Genève, Slatkine; ristampa dell' ed. Caen 1852 e Paris 1877.

- Id. (1983), *The romance of Fergus*, ed. by W. Frescoln, Philadelphia, William H. Allen.
- Herbert (1997), *Le roman de Dolopathos*, éd. par J.-L. Leclanche, Paris, Champion, 3 voll.
- Isidoro di Siviglia (2003), *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- Jean d'Outremeuse (1864-87), *Li myreur des histors*, éd. par A. Borgnet, Bruxelles, Hayez, 7 voll.
- Jehan Bodel (1989), *La chanson des Saisnes*, éd. par A. Brasseur, Genève, Droz.
- Jehan d'Arras (1854), *Mélusine. Nouvelle édition, conforme à celle de 1478 revue et corrigée*, éd. par M. Ch. Brunet, Paris, Jannet.
- Johannes de Alta Silva (1913), *Historia septem sapientum*, hrsg. von A. Hilka, Heidelberg, Carl Winter, 2 voll.
- Jona di Bobbio (1905), *Vitae Sanctorum Columbani, Vedastis, Iohannis, M.G.H. Scriptores rerum germanicarum in us. sch.*, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani (risorsa on line consultata il 4 dicembre 2013, <<https://archive.org/stream/ionaevitaaesanto00jona>>).
- *Jongleurs et trouvères, ou Choix de saluts, epitres, reveries et autres pieces legeres des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles* (1835), éd. par A. Jubinal, Paris, Albert Merklein.
- *Journal d'un bourgeois de Paris* (1990), éd. par C. Beaune, Paris, Librairie Générale Française.
- *Karlamagnus Saga* = G. Paris, «La Karlamagnus-Saga, histoire islandaise de Charlemagne», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 25 (1864), pp. 89-123 e 26 (1865), pp. 1-42.
- *Lais anonymes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (1976), éd. par P. M. O'Hara Tobin, Genève, Droz.
- *Lancelot du lac* (1991-2002), éd. par F. Mosès et E. Kennedy, Paris, Librairie générale française, 5 voll.
- *Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità* (1977), a cura di C. Bologna, Milano, Bompiani.

- *Lion de Bourges* (1980), éd. par W. W. Kibler, J.-L. G. Picherit et T. S. Penster, Genève, Droz.
- Livio (1983-2003), *Storia di Roma dalla sua fondazione*, Milano, Rizzoli, 13 voll.
- *The Mabinogion* (1974), transl. by G. and T. Jones, London, Dent (I ed. 1949).
- *Macgnimmartha Finn* = Meyer, K., «Macgnimmartha Find», *Revue Celtique*, 5, 1881, pp. 195–204.
- Meisen, K. (2001), *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso; trad. e nuova ed. di *Die Sagen vom wütenden Heer und wilden Jäger*, Münster, Aschendorff, 1935.
- Marie de France (1966), *Lais*, éd. par J. Rychner, Paris, Champion.
- Ead. (2003), *Il Purgatorio di San Patrizio*, a cura di G. Lachin, Roma, Carocci.
- *Moniage Guillaume = Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume. Chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle* (1906), éd. par W. Cloetta, Paris, Firmin-Didot, 2 voll.
- *Le Moniage Rainouart I* (1973), éd. par G. A. Bertin, Paris, SATF.
- *La mort Aymeri de Narbonne*, éd. par J. Couraye du Parc, Paris, Firmin-Didot, 1884 (ristampa: New York – London, Johnson Reprint, 1966).
- *La morte di Sigurðr* (2006), a cura di M. Meli, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- *La naissance du Chevalier au cygne* (1985), ed. by E. J. Mickel jr. and J. A. Nelson, in *The Old French Crusade Cycle...*, I.
- *Les Narbonnais* (1898), éd. par H. Suchier, Paris, Didot, 2 voll.
- *I Nibelunghi* (1995), a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi (I ed. 1972).
- Niccolò da Casola (1941), *La Guerra d'Attila: Poema franco-italiano*, a cura di G. Stendardo, Modena, Società tipografica modenese, 2 voll.
- Notker Balbulus (1969), *Gesta Karoli*, in *Two lives of Charlemagne*, transl. by L. Thorpe, Harmondsworth, Penguin.
- *Octavian: altfranzösischer roman nach der Oxforder handschrift bodl. Hatton 100* (1884), hrsg. von K. Vollmöller, Wiesbaden, M. Sändig.

- *The Old French Crusade Cycle* (1977-99), ed. by E. J. Mickel and J. A. Nelson, Tuscaloosa (Ala), University of Alabama Press, 10 voll.
- Omero (1989), *Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi (I ed. 1963).
- Id. (1990), *Iliade*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi (I ed. 1950).
- *Orson de Beauvais* (2002), éd. par J. P. Martin, Paris, Champion.
- Ovidio (1986), *Le metamorfosi*, a cura di F. Bernini, Bologna, Zanichelli, 2 voll.
- Paolo Diacono (2000), *Storia dei longobardi*, a cura di A. Zanella, Milano, Skira.
- *Parise la Duchesse, chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle* (1986), éd. par M. Plouzeau, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 17-18), 2 voll.
- *Perceforest (1987-2012)*, éd. par G. Roussineau, Genève, Droz, 1987-2012, 10 voll.
- *Perlesvaus = Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, ed. by W. A. Nitze and T. A. Jenkins, New York, Phaeton Press, 1972, 2 voll.
- Pierre de Beauvais (2010), *Le bestiaire*, éd. Par C. Baker, Paris, Champion.
- Plinio Secondo (1983), *Storia naturale*, a cura di G. B. Conte, Torino, Einaudi, 5 voll.
- *Purgatorio sancti Patricii = Tractatus Purgatorio sancti Patricii*, in *Das Buch vom «Espurgatoire S. Patrice»*, hrsg. von K. Warnke, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1973 (I ed. 1938).
- *Quatre Fils Aymon = La Chanson des Quatre Fils Aymon, d'après le manuscrit La Vallière* (1909), éd. par F. Castets, Montpellier, Coulet (ristampa: Genève, Slatkine Reprints, 1974).
- *Raoul de Cambrai* (1996), éd par W. Kibler, trad. par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française.
- Raoul de Houdenc (2006), *La Vengeance Raguidel*, éd. par G. Roussineau, Genève, Droz.
- Renart, J. (1974), *L'Escoufle*, éd. par F. Swatser, Genève, Droz.
- Renaut de Beaujeu (1992), *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, Pratiche.

- *Renaut de Montauban, édition du ms. de Paris, B.N., fr. 764 (R)* (1988), éd. par P. Verelst, Gent, Publications Universitaires.
- *The Romance of Yder* (1983), ed. by A. Adams, Cambridge, Brewer.
- *Romancero: canti epico-lirici del Medioevo spagnolo* (1983), a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi.
- *Le roman d'Enéas, Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60* (1997), éd. par A. Petit, Paris, Librairie générale française.
- *Le roman de Renart* (1998), éd. par A. Strubel, R. Bellon, D. Boutet, S. Lefèvre, Paris, Gallimard.
- *Le roman de Thèbes* (2008), éd. et trad. par A. Petit, Paris, Champion.
- *La saga dei Völsunghi* (1993), a c. di M. Meli, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- *La saga di Egill* (1997), a cura di M. Meli, Milano, Mondadori.
- *La saga di Grettir* (1983), a cura di V. Grazi, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- *The Saga of King Hrolf = The Sagas of King Half and King Hrolf* (1991), ed. by W. Bryabt Bachman Jr and G. Erlingsson, Lanham – London, University Press of America.
- *The Saga of Thidrek of Bern* (1988), ed. by E. R. Haymes, New York – London, Garland.
- *Siège de Barbastre* (2000), éd. par B. Guidot, Paris, Champion.
- *Stazio* (2010), *Tebaide*, trad. di L. Micozzi, Milano, Mondadori.
- *Suger de Saint Denis* (1929), *Vie de Louis VI le Gros*, éd. et trad. par H. Waquet, Paris, Champion.
- *Tacito* (2003), *Opera omnia*, a cura di R. Oniga, Torino, Einaudi, 2 voll.
- *The Táin. From the Irish epic Táin Bó Cúailnge* (1970), transl. by T. Kinsella, Oxford, Oxford UP.
- *Thomas* (1955), *The romance of Horn*, ed. by M. K. Pope, Oxford, Blackwell.
- *Thomas* (1989), *Tristan*, éd. par Ph. Walter, in *Tristan et Iseut...*, pp. 335- 483.

- *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise* (1989), Paris, Librairie Générale Française.
- *Tristan de Nanteuil* (1971), ed. by K. V. Sinclair, Assen, Van Gorcum.
- *Tristrams saga* (1989), éd. par D. Lacroix, in *Tristan et Iseut...*, pp. 495-664.
- *Tukulti-Ninurta Epic* (2006), ed. by M. W. Chavelas, transl. by Ch. Morgan, in *The Ancient Near East: Historical Sources in Translation*, Oxford, Blackwell, pp. 145-53.
- *Valentin et Orson* (2011), ed. and transl. by S. I. Schwam-Baird, Tempe (Ariz.), ACMRS.
- Virgilio (1989), *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi.
- Wace (2002), *Roman de Brut*, ed. by J. Weiss, Exeter, U of Exeter Press.
- Walter Map, *Svaghi di corte* (1990), a cura di F. Latella, Parma, Pratiche, 2 voll.
- *The Wasting Sickness of Cú Chulaind* (1981), in *Early Irish myths and sagas*, transl. by J. Gantz, London, Penguin, pp. 153-78.

## Saggi

- Adam, P. (1963), «Les usages héraldiques au milieu du XII<sup>e</sup> siècle d'après le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure et la littérature contemporaine», *Archivum Heraldicum*, 77, pp. 18-29.
- Ailes, M. J. (2002), *The Song of Roland. On absolutes and relative values*, Lampeter, Edwin Mellen Press.
- Ead. (2012), «Giants and outsize warriors: difference and assimilation in the geste du roi», in *The chanson de geste and its reception. Essays presented to Philip E. Bennett by members of the Société Rencesvals*, ed. by M. J. Ailes et alii, Edinburgh, British Rencesvals Publications, pp. 1-18.
- Airò, A. (1998), «Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrette di Chrétien de Troyes», *L'immagine riflessa*, n.s. 7/1, pp. 169-211.
- Alinei, M. (1981), «*Barbagianni* 'zio Giovanni': origine totemica degli zoonimi parentelari», *Quaderni di Semantica*, 2, pp. 363-85.

- Id. (1984), *Dal totemismo al cristianesimo popolare*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Andreolli, B. (1988), «L'orso nella cultura nobiliare dall'*Historia Augusta* a Chrétien de Troyes», in *Il bosco nel medioevo*, a cura di B. Andreolli e M. Montanari, Bologna, CLUEB, pp. 37-54.
- Arcamone, M. G. (1985), «Il mondo animale nell'onomastica dell'Alto Medioevo», in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto Medioevo, XXXI, 7-13 aprile 1983*, Spoleto, CISAM, pp. 127-64.
- Arent, A. M. (1969), «The heroic pattern: Old Germanic helmets, Beowulf, and Grettis Saga», in *Old Norse literature and mythology*, ed. by E. C. Polome, Austin – London, U of Texas Press, pp. 130-99.
- Armengaud, F. (1998), «Au titre du sacrifice: l'exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux», in *Si les lions pouvaient parler: essais sur la condition animale*, éd. par B. Cyrulnik, Paris, Gallimard, pp. 856-87.
- Armistead, S. G. (1987), «La "furia guerrera" en dos textos épicos castellanos», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 4 voll.; II, pp. 255-70.
- Aubailly, J.-C. (1988), «Guillaume d'Orange ou la quête de l'Autre-Monde», in *De l'étranger à l'étrange, ou la conjointure de la merveille*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 25), pp. 33-43.
- Auerbach, E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi; trad. di *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946.
- Id. (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli; trad. di *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Späätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958.
- Auteri, L. (2000), «L'ambivalenza della ferinità. Funzione e natura dell'animale selvaggio nel *Nibelungenlied*», *L'immagine riflessa*, 9, pp. 143-61.
- A Valle, d'A. S. (1972), «Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi», *Strumenti critici*, 19, pp. 229-42.
- Balfour, H. (1897), «Life history of an Aghori fakir; with exhibition of the human skull used by him as a drinking vessel, and notes on the similar use of

skulls by other races», *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 26, pp. 340-57.

- Balibar, É. (1991), «Racism and nationalism», in É. Balibar and I. Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Verso, pp. 37-68.
- Bancourt, P. (1974), «Étude de quelques motifs communs à l'épopée byzantine de *Digenis Akritas* et à la chanson d'Aiol», *Romania*, 95, pp. 508-32.
- Id. (1982), *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2 voll.
- Bangert, F. (1885), *Die Tiere im Altfranzösischen Epos*, Marburg, N. G. Etwert'sche Verlagsbuchhandlung.
- Baratay, E. (1998), «L'anthropocentrisme du Christianisme occidental», in *Si les lions pouvaient parler...*, pp. 1428-49.
- Barbieri, A. (2007), «Cacciatori di teste alla corte di re Artù. Il motivo della decapitazione nei romanzi francesi in versi di materia bretone (secoli XII e XIII)», in "L'ornato parlare". *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, pp. 139-71.
- Id. (2009), «Combattere al guado: realtà storica e radici antropologiche di un motivo letterario», *L'immagine riflessa*, n.s. 18, pp. 23-55.
- Id. (2012a), «Temi e questioni di polemologia letteraria: a mo' d'introduzione», *L'immagine riflessa*, n.s. 21, pp. 1-56.
- Id. (2012b), «Sciamanismo romanzo: ricognizione bibliografica e appunti di metodo su un recente filone di studi etnoletterari», in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza Bologna, 5-8 ottobre 2009*, a cura di F. Benozzo et alii, Roma, Aracne, pp. 1059-1070.
- Id. (2013), «Yvain cavaliere-sciamano: elementi estatici e riti d'iniziazione nel *Chevalier au Lion*», *L'immagine riflessa*, n.s. 22, pp. 109-47.
- Barillari, S. M. (1994), «Miti sciamanici ed immaginario medievale: una lettura parallela», *Quaderni di Semantica*, 29, pp. 23-37.
- Ead. (2004), «L'elmo e la maschera: lemmi romanzi e germanici del lessico del 'celare'», *Quaderni di Filologia Romanza*, 16, pp. 67-95.

- Ead. (2007), «Yvain, Owein e il leone. Relitti sciamanici in un romanzo cortese», in *Simboli e miti della tradizione sciamanica. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 4-5 maggio 2006)*, a cura di C. Corradi Musi, Bologna, Carattere, pp. 111-22.
- Ead. (2012), «Il guerriero e l'oltremondo: relitti di percorsi iniziatici nelle visiones cristiane», *L'immagine riflessa*, n.s. 21, pp.115-40.
- Baroin, J. (1980), «À propos du cerf épique», *Marche Romane*, 30/ 3-4, pp. 5-15.
- Barrau, J. (1977), «Animale», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 576-89.
- Barthelot, A. (1997), «Brehus sans Pitié, ou le traître de la pièce», in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge*, Montpellier, Université Paul-Valéry.
- Bartholeyns, G. (2009), «L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale», in *Adam et l'Astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 99-136.
- Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., Golsenne, T. Jolivet, V., Har-Peled, M. (2009), «L'Humain et ses limites», *Éditions papiers*; risorsa *on line* consultata il 23 settembre 2013, <<http://www.editionspapiers.org/publications/l-humain-et-ses-limites>>.
- Batany, J. (1989), *Scène et coulisses du "Roman de Renart"*, Paris, Sedes.
- Bath, M. (1992), *The image of the stag*, Baden-Baden, Verlag Valentin Körner.
- Baxter, R. (1998), *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Stroud, Sutton.
- Bédier, J. (1926), *Les légendes épiques*, Paris, Champion, 4 voll.
- Bennett, P. E. (1982), «Guillaume d'Orange: fighter of demons and harrower of hell», in *Myth and legend in French literature. Essays in honour of A. J. Steele*, ed. by K. Aspley et alii, London, The Modern Humanities Research Association, pp. 24-46.
- Id. (1984), «The storming of the Other World, the enamoured Muslim princess and the evolution of the legend of Guillaume d'Orange», in *Guillaume d'Orange and the Chanson de geste* (ed. by W. Van Emden and P. E. Bennett), Reading, Société Rencesvals (British Branch), pp. 1-14.

- Id. (2006), *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion.
- Id. (2011), «Aiol et Fergus, deux débuts sauvages», in *Le souffle épique: l'esprit de la chanson de geste. Études en l'honneur de Bernard Guidot*, éd. par S. Bazin-Tacchella et alii, Éditions universitaires de Dijon, pp. 461-8.
- Id. (2012), «*Chansons de geste and chansons d'aventure: recent perspectives on the evolution of a genre*», *French Studies*, 66/4, pp. 525-32.
- Benozzo, F. (2004), «Towards a morphology of landscape perception in the epic tradition: the frontier space in the Gododdin», in Id., *Landscape perception in early Celtic literature*, Aberystwyth, Celtic studies publications, pp. 143-64.
- Id. (2007), *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella.
- Berkvam, D. D. (1981), *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion.
- Bernheimer, R. (1952), *Wild Men in the Middle Ages*, New York, Octagon Books.
- Bertolotti, M. (1979), «Le ossa e la pelle dei buoi», *Quaderni storici*, 41, pp. 470-98.
- Id. (1990), *Carnevale di massa 1950*, Torino, Einaudi.
- Bichon, J. (1976), *L'animal dans la littérature française au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles*, Lille, Service de reproduction des thèses - Université de Lille III, 2 voll.
- Bloch, R. H. (1983), *Etymologies and genealogies. A literary anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, U of Chicago Press.
- Boglioni, P. (1985), «Il santo e gli animali nell'Alto Medioevo», in *L'uomo di fronte al mondo animale...*, pp. 935-93.
- Bohler, D. (2012), «Morphologies humaines au chaos: poils, cornes et appendices dans la littérature narrative et normative du Moyen Âge», in *Estremità e escrescenze del corpo / Extremities and excrescences of the body*, a cura di A. Paravicini Bagliani (*Micrologus*, 20), Tavarnuzze – Firenze, SISMELE, pp. 43-61.
- Boivin, J.-M. (1995), «Bisclavret et Muldumarec: la part de l'ombre dans les lais», in *Amour et merveille*, éd. par J. Dufournet, Paris, Champion, pp. 147-68.

- Bonafin, M. (1989), «Gabbo: voto e vanto. Ipotesi sulla struttura (letteraria) e le origini (antropologiche) di un motivo medievale», in *Testi e modelli antropologici*, a cura di M. Bonafin, Milano, Arcipelago Edizioni, pp. 13-33.
- Id. (1996), «Zoonimi, trickster e totemismo. Stratificazioni etniche nel *Roman de Renart*», *Quaderni di Semantica*, 17, pp. 53-72.
- Id. (1998), «Appunti sugli animali nel *Roman de Renart*», *L'immagine riflessa*, n.s. 7/2, pp. 237-57.
- Id. (2000), «Le maschere del *trickster*: Tristano e Renart», *L'immagine riflessa*, 9, pp. 181-96.
- Id. (2006), *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci.
- Id. (2008), «Prove di un'antropologia del personaggio», in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, a cura di A. Barbieri et alii, Padova, Unipress, pp. 3-18.
- Id. (2010), *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Id. (2011), «Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario», *L'immagine riflessa*, n.s. 20/1, pp. 33-54.
- Bourns, T. J. S. (2014), «Becoming-animal in the medieval Icelandic imagination», comunicazione all'*International Medieval Conference 2014*, University of Leeds, 8 luglio 2014.
- Boyd, M. (2009), «Melion and the wolves of Ireland», *Neophilologus*, 93, pp. 555-70.
- Braet, H. (1969), «Le second rêve de Charlemagne dans La Chanson de Roland», *Romanica Gandensia*, 12, pp. 5-19.
- Id. (1973), «Le "Brohun" de la Chanson de Roland», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 89, pp. 97-102.
- Id. (1975), *Le songe dans les chansons de geste au XII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz.
- Id. (1985), «Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence», in *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale: Roma 2-4 ottobre 1983*, a cura di T. Gregory, Roma, Edizioni dell'ateneo, pp. 11-23.

- Braidotti, R. (2003), *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli; trad. di *Metamorphoses*, Cambridge, Polity Press, 2002.
- Ead. (2014), *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi; trad. di *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Brault, G. J. (1972), *Early Blazons. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries with special reference to Arthurian literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Brenot, Ph. (1998), «Le diable: intermédiaire avec la nature», in *Si les lions pouvaient parler...*, pp. 1380-9.
- Briggs, C. F. (2000), «Literacy, reading and writing in the medieval West», *Journal of Medieval History*, 26, pp. 397-420.
- Brodeur, A. G. (1924), «The grateful lion», *PMLA*, 39/3, pp. 485-524.
- Bromwich, R. (1978), «Notes to personal names», in *Trioedd Ynys Prydein*, ed. by R. Bromwich, Cardiff, U of Wales Press.
- Busby, K. (2008), «Narrative genres», in *Cambridge companion to medieval French literature*, ed. by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, CUP, pp. 139-52.
- Bynum, C. W. (2001), *Metamorphosis and identity*, New York, Zone Books.
- Camille, M. (1992), *Image on the edge. The margins of medieval art*, London, Reaktion Books.
- Campbell, E. (2013), «Political animals: human/animal life in *Bisclavret* and *Yonec*», *Exemplaria*, 25/2, pp. 95-109.
- Canetti, L. (2010), «L'incubazione cristiana tra Antichità e Medioevo», *Rivista di Storia del Cristianesimo*, 7/1, pp. 149-180.
- Caprini, R. (1998), «Animali totemici: l'esperienza di "Quaderni di Semantica"», *L'immagine riflessa*, 7/2, pp. 221-36.
- Ead. (2001), *Nomi propri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Cardini, F. (1981), *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, La Nuova Italia (nuova ed. Bologna, Il Mulino, 2014).
- Id. (1982), *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore.

- Id. (1984), «Il banchetto del falcone, ovvero l'amante mangiato», *Quaderni medievali*, 17, pp. 45-71.
- Carey, J. (1999), «Cù Chulainn as ailing hero», in *Celtic Connections. Proceedings of the Tenth International Congress of Celtic Studies*, ed. by R. Black, W. Gillies, R. Ó Maolalaigh, East Linton, Tuckwell, 2 voll.; I, pp. 190-8.
- Id. (2002), «Werewolves in Medieval Ireland», *Cambrian Medieval Celtic Studies*, 44, pp. 37-72.
- Cerulli, E. (1981), *Vestirsi spogliarsi travestirsi*, Palermo, Sellerio.
- Chênerie, M.-L. (1976), «Ces "curieux chevaliers tournoyeurs" des fabliaux aux romans», *Romania*, 97, pp. 327-68.
- Cigada, S. (1965), *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della "matière de Bretagne"*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.
- Cirlot, V. (1989), «Il cimiero come maschera cavalleresca», *L'immagine riflessa*, 12/1, pp. 109-19.
- Clamote Carreto, C. F. (2012), «Anatomie de la différence. Le corps déréglé et les outrances de l'écriture épique (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles)», in *Estremità e escrescenze del corpo...*, pp. 191-222.
- Clark, K. (1977), *Animals and men, their relationship as reflected in Western art from Prehistory to the present day*, London, T&H.
- Cohen, E. (1993), *The crossroads of justice: law and culture in medieval France*, Leiden - New York - Köln, E. J. Brill.
- Ead. (1994), «Animals in medieval perceptions. The image of the ubiquitous other», in *Animals and human society*, London - New York, Routledge, pp. 59-80.
- Cohen, J. J. (2003), *Medieval identity machines*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- Id. (2008), «Inventing with Animals in the Middle Ages», in *Engaging with Nature. Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe*, ed. by B. A. Hanawalt and L. J. Kiser, Notre Dame (Indiana), U of Notre Dame Press, pp. 39-62.
- Id. (2012a), «The werewolf's indifference», *Studies in the Age of Chaucer*, 34, pp. 351-6.

- Id. (2012b), «Introduction. All things», in *Animal, vegetable, mineral: ethics and objects*, Washington DC, Oliphant books, pp. 1-8.
- Coleman, J. (1996), *Public reading and the reading public in Late medieval England and France*, Cambridge, CUP.
- Combarieu du Grès, M. de (1992a), «Le cheval dans *La chevalerie Ogier de Danemarque*», in *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 32), pp. 135-57.
- Ead. (1992b), «Bégon le guerrier», *Littérales*, 10, pp. 161-88.
- Contamine, Ph. (1986), *La guerra nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino; trad. di *La guerre au Moyen Âge*, Paris, Puf, 1980.
- Cook, R. F. (1987), *The sense of the Song of Roland*, Ithaca-London, Cornell UP.
- Corradi Musi, C. (2002), «Lo sciamanesimo delle origini e le sue influenze in Europa occidentale», in *Lo sciamano e il suo doppio*, Bologna, Carattere, pp. 5-18.
- Cosentino, S. (2013), «Danzando il *gotthikon* (*De cerem.*, I, 92)», in *Vie per Bisanzio: VII congresso nazionale dell'associazione italiana di Studi Bizantini*, a cura di M. Trizio et alii, Bari, Edizioni di Pagina, pp. 85-92.
- Coste, F. (2010), «Philippe Descola en Brocéliande», *Atelier du Centre de recherches historiques*, 6; risorsa *on line* consultata il 24 marzo 2014, <<http://acrh.revues.org/1969>>.
- Crane, S. (2008), «Ritual aspects of the hunt à force», in *Engaging with nature...*, pp. 63-84.
- Ead. (2013), *Animal encounters. Contacts and concepts in medieval Britain*, Philadelphia, UPenn Press.
- Cremonesi, C. (1980), «Le lion reconnaissant: Yvain et le *Roman de la Dama à la Lycorne*», *Marche Romane*, 30/3-4, pp. 49-53.
- Crosby, R. (1936), «Oral delivery in the Middle Ages», *Speculum*, 11, pp. 88-108.
- Cummins, J. G. (1988), *The hound and the hawk. The art of medieval hunting*, New York, St Martin's Press.

- Dauzat, A. (1951), *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse.
- Davis, R. H. C. (1989), *The medieval warhorse. Origin, development and redevelopment*, London, Thames & Hudson.
- Delbouille, M. (1957), «Le nom du nain Frocin(e)», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank*, Saarbrücken, Publications de l'Université de la Sarre, pp. 191-203.
- Deleuze, G – Guattari, F. (1996), *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet; trad. di *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Delort, R. (1985), «Les animaux en Occident du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle», in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles): actes du XV<sup>e</sup> Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Toulouse, 25-26 mai 1984*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, pp. 11-45.
- Id. (1987), *L'uomo e gli animali dall'età della pietra a oggi*, Roma-Bari, Laterza; trad. di *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Delpech, F. (1999), «Légendes généalogiques et mythologie porcine. Aspects du dossier ibérique», in *Mythologies du porc. Actes du colloque de Saint-Antoine l'Abbaye (Isère), 4 et 5 avril 1998*, éd. par Ph. Walter, Grenoble, Millon, pp. 239-83.
- Derrida, J. (2006), «L'animale che dunque sono (segue)», in *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, pp. 35-92; trad. di «L'animal qui donc je suis (à suivre)», in *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, éd. par M.-L. Mallet, Paris, Gallimard, 1999, pp. 251-302.
- Descola, Ph. (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Dickinson, T. M. (2005), «Symbols of protection: the significance of animal-ornamented shields in early Anglo-Saxon England», *Medieval Archaeology*, 49, pp. 109-63.
- Di Febo, M. (2012), «Il corpo del *phantasma*: la dannazione della fata», in *Fate. Madri, amanti, streghe*, a cura di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 85-108.

- Ead. (2013), «Il cavaliere nell'oltretomba: memorie culturali tra passato e futuro», *L'immagine riflessa*, n. s. 22, pp. 177-97.
- Dittmar, P.-O. (2012a), «Le seigneur des animaux entre 'pecus' et 'bestia'. Les animalités paradisiaques des années 1300», in *Adam, le premier homme*, a cura di A. Paravicini Bagliani, Tavarnuzze – Firenze, SISMELE, pp. 219-54.
- Id. (2012b), «Les corps sans fins. Extensions animales et végétales dans les marges de la représentation (XIII<sup>e</sup> –XIV<sup>e</sup> siècle)», in *Estremità e escrescenze del corpo...*, pp. 25-42.
- Dittmar, P. -O., Maillet C., Questiaux, A. (2011), «La chèvre ou la femme. Parentés de lait entre animaux et humains au Moyen Âge», *Images re-vues*, 9, risorsa *on line* consultata il 3 marzo 2014, <<http://imagesrevues.revues.org/1621>>.
- Donà, C. (2003), *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino.
- Id. (2005), «Mogli, fate e lupi mannari», in *Le voci del Medioevo. Testi, immagini, tradizioni*, a cura di S. M. Barillari e N. Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 117-30.
- Id. (2006), «Approssimazioni al lupo mannaro medievale», *Studi celtici*, 4, pp. 105-53.
- Id. (2007), «Cervi e cerva nell'agiografia medievale», *L'immagine riflessa*, n.s. 16, pp. 3-44.
- Donini, A. (1959), *Lineamenti di storia delle religioni*, Roma, Editori Riuniti (rivisto e ripubbl. *Breve storia delle religioni*, Roma, Newton Compton, 1991).
- Donteville, H. (1986), *Mythologie française*, Paris, Payot.
- Douglas, M. (1975), *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino; trad. di *Purity and Danger*, Harmondsworth, Penguin, 1970.
- Drevet, C. (1994), «Nature humaine et nature animale», in *L'animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, éd. par A. Niderst, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 9-24.

- Dubost, F. (1988), «L'autre guerrier: l'archer-cheval. Du Sagittaire du *Roman de Troie* aux Sagittaires de *La mort Aymeri de Narbonne*», in *De l'étranger à l'étrange...*, pp. 171-88.
- Id. (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Slatkine, 2 voll.
- Id. (1992), «De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval», in *Le cheval dans le monde médiéval (Senefiance, 32)*, pp. 187-208.
- Dubuis, R. (1995), «Du bon usage du “double” et du “dédoublément” dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes», in *Doubles et dédoublément en littérature*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 15-25.
- Dubuisson, D. (1995), *Mitologie del XX secolo. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Bari, Dedalo; trad. it. di *Mythologies du XX<sup>e</sup> siècle: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Universitaires, 1993.
- Duby, G. (1964), «Au XII<sup>e</sup> siècle: les “Jeunes” dans la société aristocratique», *Annales E. S. C.*, 19/5, pp. 835-46.
- Id. (1977), *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi; trad. it. di *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973.
- Id. (1980), *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Roma-Bari, Laterza; trad. di *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- Duggan, J. J. (1973), *The Song of Roland. Formulaic style and poetic craft*, Berkeley, University of California Press.
- Id. (2001), *The romances of Chrétien de Troyes*, New Haven – London, Yale UP.
- Dumézil, G. (1929), *Le problème des centaures. Étude de mythologie comparée Indo-Européenne*, Paris, Paul Geuthner.
- Id. (1939), *Mythes et dieux des Germains*, Paris, PUF.
- Id. (1968-73), *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 3 voll.
- Id. (1985), *Gli dei sovrani degli Indoeuropei*, Torino, Einaudi; trad. di *Les dieux souverains des Indo-Européens*, Paris, Gallimard, 1977.

- Id. (1990), *Le sorti del guerriero*, Milano, Adelphi; trad. di *Heur et malheur du guerrier: aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1985 (revisione dell'edizione 1969).
- Dunn, Ch. W. (1960), *The foundling and the werwolf. A literary-historical study of Guillaume de Palerne*, Toronto, U of Toronto Press.
- Duparc-Quioc, S. (1955), *Le cycle de la Croisade*, Paris, Champion.
- Ehrenreich, B. (1998), *Riti di sangue. All'origine della passione della guerra*, Milano, Feltrinelli; trad. di *Blood rites. Origins and history of the passions of war*, New York, Holt, 1997.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1983), *Etologia della guerra*, Torino, Boringhieri; trad. di *The biology of peace and war: men, animals and transgression*, London, Thames and Hudson.
- Eliade, M. (1959), «Les Daces et les loups», *Numen*, 6/1, pp.15-31.
- Id. (1974a), *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana; trad. di *Rites and Symbols of Initiation (Birth and Rebirth)*, London, Harvill Press, 1958.
- Id. (1974b), *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Id. (1976), *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri; trad. di *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1948.
- Erikson, E. H. (1966), «Ontogeny of ritualization in man», *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*, 251/772, pp. 337-49.
- Evans, D. (1990), «The nobility of knight and falcon», in *Ideals and practice of medieval knighthood. III: Papers from the 4<sup>th</sup> Strawberry Hill conference*, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 79-99.
- Evans, E. P. (2013), *Animal trials*, London, Hesperus; nuova ed. di *The criminal prosecution and capital punishment of animals*, London, Heinemann, 1906).
- Eves, R. (1995), «Shamanism, sorcery and cannibalism: the incorporation of power in the magical cult of Buai», *Oceania*, 65/3, pp. 212-33.

- Fassò, A. (2001a), «Erec, lo sparviero e il cervo bianco», *Lectures*, 7-8, pp. 57-89 (ri pubbl. in Id., *Il sogno del cavaliere: Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci, 2003, pp. 51-77).
- Id. (2001b), «Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufre Rudel e don Giovanni», in *Interpretazioni dei trovatori. Atti del convegno: Bologna, 18-19 ottobre 1999* («QFR», 14), pp. 119-57 (ri pubbl. in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 239-77).
- Id. (2002), «Per Rinaldo e per Gano», *Studi mediolatini e volgari*, 48, pp. 45-63.
- Fassò, A. - Salvini, M. (1984), «Alle origini del romanzo moderno: il sogno del cavaliere e il sacrificio dello sparviero», *Quaderni medioevali*, 18, pp. 6-43 (ri pubbl. in A. Fassò, *Il sogno del cavaliere...*, pp. 79-114).
- Fenelli, L. (2011), *Dall'eremo alla stalla. Storia di Sant'Antonio e del suo culto*, Roma, Laterza.
- Ead. (2013), «Gli eremiti pelosi», in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di A. Malquori, M. De Giorgi e L. Fenelli, Firenze, Centro Di, pp. 170-2.
- Flori, J. (1975), «Qu'est-ce qu'un *bachelor*? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle», *Romania*, 96, pp. 289-314.
- Id. (1983), *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz.
- Foley, J. M. - Ramey, P. (2012), *Oral Theory and Medieval Literature*, in *Medieval Oral Literature*, ed. by K. Reichl, Berlin, De Gruyter, pp. 71-102.
- Foucault, M. (1971), *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli; trad. di *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Id. (1972), *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi; trad. di *L'ordre du discours*, testo della lezione inaugurale al Collège de France, letta il 2 dicembre 1970.
- Franz, L. (2011), *Tier als Funktions- und Bedeutungsträger in mittelalterlichen Grundingslegenden*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Frappier, J. (1969), *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Freedman, P. H. (2002), «The representation of medieval peasants as bestial and as human», in *The animal/human boundary: historical perspectives*, Rochester, U of Rochester Press, pp. 29-49.

- Friedman, J. B. (1981), *The monstrous races in medieval art and thought*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard UP.
- Fumagalli, V. (1994), *Paesaggi della paura*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Galloni, P. (1993), *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel medioevo*, Bari, Laterza.
- Galmés de Fuentes, A. (1984), «Le “mythothème” des lions dans la poésie épique romane et la tradition arabe», in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin: actes du IX<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, Modena, Mucchi, pp. 297-320.
- Gaullier-Bougassas, C. (2005), «Le Chevalier au cygne à la fin du Moyen Âge», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, pp. 115-46.
- Geremek, B. (1993), «L'emarginato», in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza.
- Gerstein, M. R. (1974), «Germanic warg: the outlaw as werwolf», in *Myth in Indo-European antiquity*, a cura di G. J. Larson, Berkeley, University of California Press, pp. 131-56.
- Gillingham, J. (1992), «Some legends of Richard the Lionheart: their development and their influence», in *Richard Coeur de Lion in history and myth*, ed. by J. L. Nelson, London, King's College Centre for Late Antique and Medieval Studies, pp. 51-69.
- Ginzburg, C. (1966), *I benandanti: ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi.
- Id. (1981), «Charivari, associations juveniles, chasse sauvage», in J. Le Goff et J. C. Schmitt, *Le Charivari*, Paris, Mouton, pp. 131-140.
- Id. (1986a), «Spie: radici di un paradigma indiziario», in *Miti, emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, pp. 158-209 (I ed. in in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106).
- Id. (1986b), «Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil», in *Miti, emblemi, spie...*, pp. 210-38 (I ed. in *Quaderni storici*, 19, 1984, pp. 857-82).
- Id. (1989), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi.

- Girard, R. (2000), *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi; trad. di *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
- Girgen, J. (2003), «The historical and contemporary prosecution and punishment of animals», *Animal Law Review*, 9, pp. 97-133.
- Glosecki, S. O. (1986), «Wolf dancers and whispering beasts: shamanic motifs from Sutton Hoo?», *The Mankind Quarterly*, 26, pp. 305-19.
- Id. (2000a), «Wolf (*Canis lupus*) and Werewolf», in *Medieval Folklore. An encyclopedia of myths, legends, tales, beliefs, and customs*, ed. by C. Lindahl et alii, Santa Barbara - Oxford, ABC-CLIO, 2 voll; II, pp. 2057-61.
- Id. (2000b), «Movable beasts. The manifold implications of Early Germanic animal imagery», in *Animals in the Middle Ages*, New York – London, Routledge, pp. 3-23.
- Grisward, J. (1981), *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot; trad. it. *Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti indoeuropei nel Ciclo dei Narbonesi*, Genova, ECIG, 1989.
- Grottanelli, C. (1993), *Ideologie, miti, massacri*, Palermo, Sellerio.
- Guðmundsdóttir, A. (2007), «The werewolf in medieval Icelandic literature», *Journal of English and Germanic Philology*, 106/3, pp. 277-303.
- Guerreau, A. (1999), «Chasse», in *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, pp. 166-77.
- Id. (2000), «Les structures de base de la chasse médiévale», in *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, éd. par A. Paravicini Bagliani, Tavarnuzze – Firenze, SISMEL, pp. 25-32.
- Guerreau-Jalabert, A. (2000), «Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'*Erec*», in *La chasse au Moyen Âge. Société, traités...*, pp. 203-19.
- Guidot, B. (1999), «Spiritualité et violence dans *Raoul de Cambrai*», in *Raoul de Cambrai*, éd. par J.-C. Vallecalle, Paris, Ellipses, pp. 21-37.
- Gurevič, A. I. (1983), *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi; trad. di *Kategorii srednevekovoj kul'tury*, Moskwa, Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1972.
- Guynn, N. D. (2013), «Hybridity, ethics and gender in two Old French werewolf tales», in *From Beasts to Souls. Gender and Embodiment in Medieval Europe*,

- ed. by P. McCracken and J. Burns, Notre Dame, U of Notre Dame Press, pp. 157-84.
- Györy, J. (1964), «Compte rendu de K. J. Stenmeyer, *Untersuchungen zur allegorischen Bedeutung der Träume im altfranzösischen Rolandslied*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7/2, pp. 197-200.
  - Haidu, P. (1972), *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz.
  - Id. (1993), *The subject of violence. The Song of Roland and the birth of the State*, Bloomington, Indiana UP.
  - Haist, M. (1999), «The lion, bloodline, and kingship», in *The mark of the beast. The medieval bestiary in art, life and literature*, ed. by D. Hassig, New York, Garland, pp. 3-21.
  - Hall, R. A. (1945), «Ganelon and Roland», *Modern Language Quarterly*, 6/ 3, pp. 263-70.
  - Harf-Lancner, L. (1985), «La métamorphose illusoire: des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou», *Annales E.S.C.*, 40/1, pp. 208-26.
  - Ead. (2000), «Le masque de l'homme sauvage: le bal des ardents dans les chroniques médiévales», *L'immagine riflessa*, n.s. 9, pp. 377-88.
  - Hartman, R. A. (2001), «L'enfance du chevalier: la première miniature dans l'unique manuscrit d'*Aiol*», in *L'Epopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*, Napoli, Fridericiana editrice, 2 voll; I, pp. 71-8.
  - Hassig, D. (1995), *Medieval bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, CUP.
  - Hatto, A. T. (1957), «Snake-swords and bear-helms in *Beowulf*», *English Studies*, 38/1, pp.145-60.
  - Id. (1989), «Towards an anatomy of heroic and epic poetry», in *Traditions of heroic and epic poetry. II: Characteristics and Techniques*, ed. by A. T. Hatto, London, MHRA, pp. 145-306.
  - *HdA = Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von E. Hoffmann-Krayer und H. Bächtold-Stäubli, Berlin – Leipzig, De Gruyter, 1927-42, 10 voll.
  - Hen, G. (2003), *Empire of magic. Medieval romance and the politics of cultural fantasy*, New York, Columbia UP.

- Herbin, J. C. (2004), «Un avatar de La Mort Begon dans *Perceforest*: entre réminiscence et réécriture», in *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, éd. par J.-C. Herbin, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, pp. 193-206.
- Hodgson, H. R. (2013), «Lions, tigers, and bears: encounters with wild animals and bestial imagery in the context of crusading to the Latin East», *Viator*, 44/1, pp. 65-93.
- Höfler, O. (1934), *Kultische Geheimbünde der Germanen*, Frankfurt, Diesterweg.
- Id. (1988), *Cangrande di Verona e il simbolo del cane presso i Longobardi*, Verona, Cierre; trad. di «Cangrande von Verona und das Hundsymbol der Langobarden», in *Brauch und Sinnbild*, hrsg. von F. Herrmann und W. Treutlein, Karlsruhe, Kommissionsverlag, 1940, pp. 101–37.
- Husband, T. (1980), *The wild man. Medieval myth and symbolism*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Infurna, M. (2012), «Rolando epilettico? Il “furor guerriero” dell'eroe nell'*Aquilon de Bavière*», *L'immagine riflessa*, n.s. 21, pp. 189-202.
- Ingold, T. (2012), «Animals against Taxonomy», comunicazione al 1<sup>st</sup> *Meeting of the British Animal Studies Network*, Glasgow, 25-26 Maggio 2012 (audio disponibile *on line*, risorsa consultata il 16 ottobre 2013, <<http://www.britishanimalstudiesnetwork.org.uk/Portals/108/Tim%20Ingold%20BASN%2025%2005%2012.mp3> >).
- Jackson, W. T. H. (1985), *The challenge of the medieval text. Studies in genre and interpretation*, New York, Columbia UP.
- Jennbert, K. (2006), «The heroized dead. People, animals, and materiality in Scandinavian death rituals, AD 200-1000», in *Old Norse religion in long-term perspectives*, Lund, Nordic Academic Press, pp. 135-40.
- Jordan, W. C. (2011), «Count Robert's “pet” wolf», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 155/4, pp. 404-17.
- Kaeuper, R. W. (1999), *Chivalry and violence in medieval Europe*, Oxford - New York, Oxford UP.
- Keen, M. (1984), *Chivalry*, New Haven – London, Yale UP.

- Kérenyi, Karl (1956), «The Trickster in Relation to Greek Mythology», in Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 173-91.
- Kibler, W. W. (1984), «La “chanson d’aventures”», in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l’Europe et l’Orient latin. Actes du IX<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals pour l’étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982*, éd. par A. Limentani, Modena, Mucchi, 2 voll; II, pp. 509-15.
- Kilgour, M. (1990), *From communion to cannibalism*, Princeton, Princeton UP.
- Kinoshita, S. (2006), *Medieval boundaries. Rethinking difference in Old French literature*, Philadelphia, UPenn Press.
- Ead. (2012), «Animals and the medieval culture of empire», in *Animal, vegetable, mineral...*, pp. 35-64.
- Klingender, F. (1971), *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, London, Routledge.
- Koch, J. (1996), «The Celtic lands», in *Medieval Arthurian literature: a guide to recent research*, ed. by N. J. Lacy, New York, Garland, pp. 239-322.
- Köhler, E. (1968), *‘Conseil des barons’ und ‘jugement des barons’: epische Fatalität und Feudalrecht im altfranzösischen Rolandslied*, Heidelberg, Winter.
- Krappe, A. H. (1921), «The dreams of Charlemagne in the *Chanson de Roland*», *PMLA*, 36, pp. 134-41.
- Kretzenbacher, L. (1968), *Kynokephale Dämonen südosteuropäischer Volksdichtung*, München, R. Trofenik.
- Kruuk, H. (2002), *Hunter and hunted. Relationships between carnivores and people*, Cambridge, CUP.
- Labbé, A. (1993), «Nature enclose: quelques remarques sur l’espace du savoir dans les chansons de geste», in *Sciences, Techniques et Encyclopédies, actes du colloque de Mortagne-au-Perche, 28-29 mars 1992*, éd. par D. Hüe, Caen, Paradigme, pp.185-213.
- Lachet, C. (1997), «À la griffe on reconnaît le lion. Quelques échos du Chevalier au lion dans les romans en vers des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles», in *L’oeuvre de Chrétien*

*de Troyes dans la littérature française: réminiscences, résurgences et réécritures*, éd. par C. Lachet, Lyon, CEDIC, pp. 73-86.

- Lachin, G. (1993), «Bisclavret, Melion, Gorlagon», *L'immagine riflessa*, n.s. 2, pp. 251-70.
- Langlois, E. (1904), *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris, Librairie Bouillon (ristampa: Genève, Slatkine, 1974).
- Larmat, J. (1980), «La chasse dans les lais de Marie de France», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 377-84.
- Lassalle, R. (1980), «Chasse tragique et tragique de la chasse. *Lo romans de Beto e de Daurel*», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 385-93.
- Lawrence, W. W. (1967), *Beowulf and epic tradition*, New York – London, Hafner (I ed. 1928).
- Lecouteux, C. (1981), «Les Cynocéphales. Étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII<sup>e</sup> siècle», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 94, pp. 117-28.
- Id. (1982), *Mélusine et le Chevalier au cygne*, Paris, Payot (anche in trad. *Lohengrin e Melusina*, Milano, Xenia, 1989)
- Id. (1992), *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge. Histoire du double*, Paris, Imago.
- Id. (1999), *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit*, Paris, Imago.
- Le Goff, J. (1977a), «Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civiltà merovingia», in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, pp. 193-207; trad. di «Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne», in Id., *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 223-35.
- Id. (1977b), «Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago», in *Tempo della Chiesa...*, pp. 209-55; già pubbl. in *Ricerche storiche ed economiche in memoria di C. Barbagallo*, Napoli, 1970, vol. II, pp. 51-90.
- Id. (1985), «Le Christianisme et les rêves», in *I sogni nel Medioevo...*, pp. 171-215.

- Id. (1999), «Centre/périphérie», in *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, pp. 149-65.
- Le Goff, J. – Vidal-Naquet, P. (1983), «Abbozzo di analisi di un romanzo cortese» in J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, pp.103-143; trad. di «Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois», *Critique*, 325, 1974, pp. 541-71.
- Lepage, Y. G. (2005), «Bestiaire des songes médiévaux», in *Le récit de rêve: fonctions, thèmes et symboles*, éd. par N. Bourbonnais et Ch. Vandendorpe, Québec, Éditions Nota Bene, pp. 75-97.
- Le Rider, P. (1998), «Lions et dragons dans la littérature, de Pierre Damien à Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge*, 104/1, pp.9-52.
- Le Roux, F. (1965), «Aspects de la fonction guerrière chez les Celtes», *Ogam*, 17, pp. 175-88.
- Létoublou, F. (1999), «Le sanglier épique», in *Mythologies du porc...*, pp. 41-9.
- Lévêque, P. (1991), *Bestie, dei, uomini. L'immaginario delle prime religioni*, Roma, Editori Riuniti; trad. di *Bêtes, dieux et hommes. Introduction aux premières religions*, Paris, Messidor/Temps Actuels, 1985.
- Lévi-Strauss, C. (2010), *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore; trad. di *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1962.
- Levron, P. (2006), «La chevalerie et ses marges. Enquête sur les chevaliers criminels dans les textets littéraires des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», *Questes*, 9, pp. 29-39.
- Linder, O. (2009), «Un monde d'oiseaux de proie», in *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 54), pp. 179-92.
- Littleton, C. S. (1974), «Georges Dumézil and rebirth of the genetic model», in *Myth in Indo-European Antiquity*, ed. by G. James Larson, Berkley, U of California Press, pp. 169-80.
- Lobrichon, G. (1998), «La réinvention du bestiaire au XII<sup>e</sup> siècle», in *Si les lions pouvaient parler*, pp. 296-307.

- Lods, J. (1966), «L'utilisation des thèmes mythiques dans trois versions écrites de la légende des enfants-cygnes», in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, S.E.M., pp. 809-20.
- Loomis, R. S. (1922), «Tristram and the House of Anjou», *The Modern Language Review*, 17/1, pp, 24-30.
- Lotman, J. M. (1985), «La semiosfera», in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a c. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, pp. 55-76; trad. di «O semiosfere», *Sign Systems Studies (Trudy po znakovym sistemam)*, 17, 1984, pp. 5-23.
- Loutchitsky, S. (2010), «'Veoir' et 'oïr', *legere et audire*: réflexions sur les interactions entre traditions orale et écrite dans les sources relatives à la Première croisade», in *Homo legens. Styles et pratiques de lecture: analyses comparées des traditions orales et écrites au Moyen Âge. Styles and practices of reading: comparative analyses of oral and written traditions in the Middle Ages*, ed. by S. Loutchitsky e M.-C. Varol, Turnhout, Brepols, pp. 89-125.
- Loutchitsky S. - Varol, M.-C. (2010), «Introduction», in *Homo legens. Styles et pratiques de lecture...*, pp. 1-23.
- MacLeod, S. (2012), *Celtic myth and religion*, Jefferson (North Carolina), McFarland.
- Mancini, M. (2014), «Chrétien de Troyes e il romanzo», in *La letteratura francese medievale*, a cura di M. Mancini, Roma, Carocci, pp. 177-235 (I ed. Bologna, Il Mulino, 1997).
- Manselli, R. (1985), «Il sogno come premonizione: consiglio e predizione nella tradizione medioevale», in *I sogni nel Medioevo...*, pp. 219-44.
- Marchand, J. (1937), «L'Art héraldique d'après la littérature du Moyen Âge. Les origines: la Chanson de Roland», *Le Moyen Âge*, 47, pp. 37-42.
- Martineau, Ch. (1980), «La mort du chasseur», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 395-402.
- McCone, K. (1984), «Aided Cheltchair Maic Ultechair: hounds, heroes and hospitallers in early Irish myth and story», *Eriu*, 35. pp. 1-30.
- McCracken, P. (2012), «Skin and sovereignty in Guillaume de Palerne», *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 24, pp. 361-75.

- Ead. (2013), «Nursing animals and cross-species intimacy», in *From beasts to souls. gender and embodiment in medieval Europe*, ed. by P. McCracken and J. Burns, Notre Dame, U of Notre Dame Press, pp. 39-64.
- Meletinskij, E. M. (1993), *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino; trad. di Vvedenie v istoričeskuû poétiku éposa i romana, Moscow, Nauka, 1986.
- Meli, M. (1992), «Valutazione e utilizzazione delle fonti in G. Dumézil», *L'immagine riflessa*, n. s. 1, pp. 173-85.
- Ménard, Ph. (1969), *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- Merdrignac, B. (1999), «Truies et verrats, cochons et sangliers, porcs et porchers dans les *Vitae* de saints bretons du Moyen Âge», in *Mythologie du porc*, dir. par Ph. Walter, Grenoble, Million, pp. 123-153.
- Meschiari, M. (2001), «Il sogno di Soline: la regalità dell'ultimo nato nel *Guibert d'Andrenas*», in *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*, Napoli, Fridericiana Editrice, 2 voll; II, pp. 321-34.
- Milin, G. (1991), *Le roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz.
- Id. (1993), *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles)*, Brest, Université de Bretagne Occidentale.
- Milne, L. S. (2011), «A storm in the head: animals, dreams and desire», *Cosmos*, 27, pp. 61-119.
- Moignet, G. (1969) = *La chanson de Roland*, éd. et comm. par Gérard Moignet, Paris, Bordas.
- Montanari, M. (1985), «Gli animali e l'alimentazione umana», in *L'uomo di fronte al mondo animale...*, pp. 619-63.
- Id. (1988), «Uomini e orsi nelle fonti agiografiche dell'Alto Medioevo», in *Il bosco nel Medioevo*, a cura di B. Andreolli e M. Montanari, Bologna, CLUEB, pp. 57-72.
- Nagy, J. F. (1984), «Heroic destinies in the *Macgnímrada* of Finn and Cú Chulainn», *Zeitschrift für celtische Philologie*, 40, pp. 23-39.
- Id. (1985), *The wisdom of the outlaw. The boyhood deeds of Finn in Gaelic narrative tradition*, Berkley, U of California Press.

- Nagy, P. (2000), *Le don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel.
- Needham, R. (2011), «Classificazione politetica: convergenza e conseguenze», *L'immagine riflessa*, n. s. 20, 2011, pp. 1-32; trad. di «Polythetic classification: convergence and consequences», *Man*, 10, 1975, pp. 349-69.
- Nelson, J. A. (1988), «A jungian interpretation of sexually ambiguous imagery in Chrétien's *Erec et Enide*», in *The Arthurian tradition: essays in convergence*, Tuscaloosa, U of Alabama Press, pp. 75-89.
- Neumeyer, M. (2000), «Le bestiaire héraldique. Un miroir de la chevalerie», *Micrologus*, 8, pp. 145-64.
- Nondier, G. (1994), «Avatars du dragon d'Occident», in *L'animalité. Hommes et animaux...*, pp. 55-66.
- Oitana, L. (2006), *I berserkir tra realtà e leggenda*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Ortalli, G. (1985), «Gli animali nella vita quotidiana dell'Alto Medioevo: termini di un rapporto», in *L'uomo di fronte al mondo animale...*, pp. 1389-1443.
- Id. (1997), *Lupi genti culture*, Torino, Einaudi.
- Page, S. (2007), «Good creation and demonic illusions: the medieval universe of creatures», in *A cultural history of animals in the Medieval Age*, ed. by B. Resl and L. Kalof, Oxford - New York, Berg, pp. 27-57.
- Papadopoulos, T. (1993), «The akritic hero: socio-cultural status in the light of comparative data», in *Digenes Akrites. New approaches to Byzantine heroic poetry*, ed. by R. Beaton and D. Ricks, Aldershot, Variorum, pp. 131-8.
- Paris, G. (1890), «Compte rendu de H. A. Todd, *La Naissance du Chevalier au cygne*», *Romania*, 19, pp. 314-340.
- Paroli, T. (1976), «'Lupi' e 'malfattori' tra filologia e semantica», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Studi nederlandesi - Studi nordici*, 19, pp. 155-166.
- Ead. (1986), «Lupi e lupi mannari, tra mondo classico e germanico, a partire da Petronio 61-62», *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina", Perugia 11-13 Aprile 1985*, Roma, Herder Editrice, pp. 281-317.

- Pascua, E. (2007), «From forest to farm and town», in *A cultural history of animals in the medieval age*, Oxford - New York, Berg, pp. 81-102.
- Pastoureau, M. (1976), «L'apparition des armoires en Occident. État du problème», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 134/2, pp. 281-300.
- Id. (1985), «Quel est le roi des animaux?», in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge...*, pp. 133-142.
- Id. (1986), «Du masque au totem: le cimier héraldique et la mythologie de la parenté à la fin du Moyen Âge», *Razo*, 6, pp. 39-63.
- Id. (1988), «Désigner ou dissimuler? Le rôle du cimier dans l'imaginaire médiéval», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. par M.-L. Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 233-42.
- Id. (1993), *Traité d'héraldique*, Paris, Picard.
- Id. (2000a), «Pourquoi tant de lions dans l'Occident Médiéval?», *Micrologus*, 8, pp. 11-30.
- Id. (2000b) «La chasse au sanglier: histoire d'une dévalorisation (IV<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècle)», in *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles...*, pp. 7-23.
- Id. (2005), *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza; trad. di *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.
- Id. (2006), *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or (1 ed. 1983).
- Id. (2008), *L'orso. Storia di un re decaduto*, Torino, Einaudi; trad. di *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.
- Id. (2012), «Les cornes, les poils, les oreilles et la queue. Se déguiser en animal dans l'Occident médiéval», in *Estremità e escrescenze del corpo...*, pp. 3-24.
- Pastré, J.-M. (1994), «Les survivances d'un mythe: quelques images du guerrier-fauve dans la littérature allemande médiévale», in *L'animalité. Hommes et animaux...*, pp. 67-76.
- Payen, J. C. (1982), «Une poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland*», *Olifant*, 6/3-4, pp. 226-36.
- Pellizer, E. (1981), *Favole d'identità, favole di paura: storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

- Peron, G. (1980), «Aspects rhétoriques et aspects techniques de la chasse dans les romans français du Moyen Âge», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 403-22.
- Peron, G. (2012), «'Filz au livrier'. Attila nell'epica franco-italiana», in *Epica e cavalleria nel Medioevo...*, pp. 27-53.
- Perrin, M. (2002), *Lo sciamanismo*, Milano, Terrenuove; trad. di *Le chamanisme*, Paris, PUF, 1995.
- Pezzi, E. (1993), «Gioia d'amore e gioia di guerra: il lessico della "gioia" fra epica, lirica e romanzo», *Le Forme e la Storia*, n.s. 5, pp. 93-154.
- Picchiura, G. (2006), «Barbarie venatorie e vita ai margini della società. Tristano nella foresta del Morrois», *Studi celtici*, 4, pp. 205-22.
- Pierce, I. (1986), «The knight, his arms and armour in the eleventh and twelfth centuries», in *Ideals and practice of medieval knighthood. I: Papers from the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Strawberry Hills conferences*, ed. by Ch. Harper-Bill and R. Harvey, ed. by Ch. Harper-Bill and R. Harvey, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 152-64.
- Pignato, C. (2001), *Totem mana tabù*, Roma, Meltemi.
- Pinotti, P. (2001), «Cuori di tenebra. Viaggio attorno al corpo del guerriero dall'epica arcaica al cinema contemporaneo», *L'immagine riflessa*, n. s. 10/2, pp. 175-215.
- Ead. (2003), «In compagnia dei lupi. Storie antiche e interpretazioni moderne del rapporto tra umani, lupi e lupi mannari», in *"Buoni per pensare". Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, Pavia, Ibis, pp. 83-123.
- Planche, A. (1980), «La bête singulière», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 493-505.
- Poirion, D. (1986), *Résurgences: mythe et littérature à l'âge du symbol*, Paris, PUF.
- Poulain, E. (2002), «Orson, enfant sauvage et sauvage-enfant», in *Cahiers Robinson*, 12, pp. 75-86.
- Pluskowski, A. (2006), *Wolves and the wilderness in the Middle Ages*, Woodbridge, Boydell Press.
- Praneuf, M. (1989), *L'ours et les homes*, Paris, Imago.

- Propp, V. J. (1972), *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri (I ed. 1949); trad. di *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, 1946.
- Queffelec, A. (1980), «Représentation de la chasse chez les chroniqueurs Anglo-Normands du XII<sup>e</sup> siècle», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque...*, pp. 423-33.
- Rank, O. (1987), *Il mito della nascita dell'eroe*, Milano, SugarCo; trad. di *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Leipzig, Deuticke, 1909.
- Rapallo, U. (1989), *Metafore animali e mondo eroico nel "Cantare di Aneirin"*, Pisa, Giardini.
- Rapisarda, S. (2013), «Would another Roland be possible? Ganelon's reasons», *L'immagine riflessa*, n.s. 22, pp. 151-75.
- Resl, B. (2007), «Introduction: animals in culture, ca. 1000 - ca. 1400», in *A cultural history of animals...*, pp. 1-26.
- Riegler, R. (1981a), «Lo zoomorfismo nelle tradizioni popolari», *Quaderni di Semantica*, 2, pp. 305-24; trad. di «Tiergestalt», in *HdA*, VIII, pp. 819-42.
- Id. (1981b), «Zoonimia popolare», *Quaderni di Semantica*, 2, pp.325-61; trad. di «Tiernamen», in *HdA*, VIII, pp. 864-901.
- Roblin, S. (1985), «Le sanglier et la serpente: Geoffroy la Grant'Dent dans l'Histoire des Lusignan», in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris, École normale supérieure de jeunes filles; pp. 247-85.
- Roussel, C. (2002), «Tristan et Ourseau», *Cahiers Robinson*, 12, pp. 87-108.
- Id. (2005), «L'automne de la chanson de geste», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, pp. 15-28.
- Rowland, B. (1974), *Animals with human faces. A guide to animal symbolism*, London, George Allen & Unwin LTD.
- Röhrich, L. (1990), «Herr der Tiere», in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. von K. Ranke, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 14 voll.; VI, pp. 866-79.

- Rubenstein, J. (2008), «Cannibals and Crusaders», *French Historical Studies*, 31/4, pp. 525-52.
- Ruiz-Domènec, J. E. (1997), «*La chanson de Guillaume: relato de frontera*», *Medioevo Romano*, 21/ 1, pp. 496-506.
- Salisbury, J. (1997), «Human beasts and bestial humans in the Middle Ages», in *Animal Acts: configuring the human in Western history*, ed. by J. Hamm and M. Senior, London - New York, Routledge, pp. 9-21.
- Ead. (2011), *The beast within. Animals in the Middle Ages*, (I ed. 1994), London - New York, Routledge.
- Salter, D. (2001), *Holy and noble beast. Encounters with animals in medieval literature*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Salvat, M. (1994), «L'ours dans la symbolique médiévale», in *L'animalité. Hommes et animaux...*, pp. 55-66.
- Saly, A. (1980), «Tristan chasseur», in *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque de Nice, 22-24 juin 1979*, Paris, Les Belles Lettres, pp.435-42.
- Sample, I. (2014), «Neanderthals were not less intelligent than modern humans, scientists find», *The Guardian*, 30 Aprile 2014, risorsa *on line* consultata il 6 luglio 2014, <<http://www.theguardian.com/science/2014/apr/30/neanderthals-not-less-intelligent-humans-scientists>>.
- Saussure, F. de (1986), *Le leggende germaniche*, a cura di A. Marinetti and M. Meli, Este, Zielo.
- Scheibelreiter, G. (1983), «Das Tier als Symbolträger in vorheraldischer Zeit (bis .ca 1230)», in *Les origines des armoires, II<sup>e</sup> colloque international d'héraldique, Bressanone, 5-9 octobre 1981*, éd. par M. Pastoureau et alii, Paris, Le léopard d'or, pp. 153-62.
- Schiff, R. P. (2009), «Cross-channel becomings-animal: primal courtliness in *Guillaume de Palerne* and *William of Palerne*», *Exemplaria*, 21/4, pp. 418-38.
- Schmitt, J. C. (1982), *Il santo levriero: Guinefort guaritore di bambini*, Torino, Einaudi; trad. di *Le Saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1979.
- Id. (1985), «Rêver au XII<sup>e</sup> siècle», in *I sogni nel Medioevo...*, pp. 291-316.

- Id. (1988a), «Giovani e danze dei cavalli di legno. Il folklore meridionale nella letteratura degli exempla (XIII-XIV secolo)», in *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 98-123; trad. di «"Jeunes" et danse des chevaux de bois», in *La religion populaire en Languedoc de XIII<sup>e</sup> siècle à la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Privat, 1976, pp. 127-58.
- Id. (1988b), «Le maschere, il diavolo, i morti nell'Occidente medievale», in *Religione, folklore e società...*, pp. 206-38; trad. di «Les masques, le diable, les morts dans l'Occident Médiéval», *Razo*, 7, 1986, pp. 97-119.
- Schnapp-Gourbeillon, A. (1981), *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, Maspero.
- Sciancalepore, A. (2013), *La dea dei cavalieri. Trasformazioni della signora datrice di sovranità tra epica e lirica*, Roma, Aracne.
- Sconduto, L. A. (2008), *Metamorphoses of the werewolf. A literary study from Antiquity through the Renaissance*, Jefferson & London, McFarland.
- Serov, S. Ja. (2001), «L'orso consorte. Variazioni del rito e della fiaba presso i popoli dell'Europa e dell'America Ispanica», *L'immagine riflessa*, n.s. 10/1, pp. 113-40; trad. di «Medved'suprug: variacii abrjada i skazki u narodov Evropy i ispanskoj Ameriki», in *Fol'klor i istoričeskaja etnografija*, Moskva, Nauka, 1983, pp. 170-90).
- Shaw Sailer, S. (1997), «Leaps, curses and flight: *Suibne Geilt* and the roots of early Irish culture», *Études Celtiques*, 33, pp. 191-208.
- Sinclair, E. F. (2003), *Milk & blood. Gender and genealogy in the "chanson de geste"*, Bern, Peter Lang.
- Sjoestedt, M.-L. (1940), *Dieux et héros des Celtes*, Paris, PUF.
- Southward, E. C. (1946), «The knight Yder and the Beowulf legend in Arthurian romance», *Medium Aevum*, 15, pp. 1-47.
- Spetia, L. (2012), «Il ruolo della Natura nella tessitura originale dello "Chevalier au Lion"», in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale...*, pp. 937-956.
- Stanesco, M. (1988-9), «Le Lion du Chevalier: de la stratégie romaneque à l'emblème poétique», *Littératures*, 19, pp. 13-35, e 20, pp. 7-13.

- Steel, K. (2011a), *How to make a human. Animals and violence in the Middle Ages*, Columbus, Ohio State UP.
- Id. (2011b), «Yvain's herdsman, a lion, and several dead dogs: rules for being human, and some ways out», comunicazione all'*Animal Studies Interdisciplinary Workshop*, University of Michigan (Ann Arbor), risorsa *on line* consultata il 10 novembre 2014 su <[https://www.academia.edu/1705125/Yvains\\_Herdsman\\_A\\_Lion\\_and\\_Several\\_Dead\\_Dogs\\_Rules\\_for\\_Being\\_Human\\_and\\_Some\\_Ways\\_Out](https://www.academia.edu/1705125/Yvains_Herdsman_A_Lion_and_Several_Dead_Dogs_Rules_for_Being_Human_and_Some_Ways_Out)>.
- Id. (2012), «With the world, or bound to face the sky: the postures of the wolf-child of Hesse», in *Animal, vegetable, mineral...*, pp. 9-34.
- Steeves, H. P. (2002), «The familiar Other and feral Selves. Life at the human/animal boundary», in *The animal/human boundary: historical perspectives*, Rochester, U of Rochester Press, pp. 228-64.
- Steinmeyer, K.-J. (1963), *Untersuchungen zur allegorischen Bedeutung der Träume im altfranzösischen Rolandslied*, München, Max Hueber Verlag.
- Stock, B. (1989), *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton UP.
- Id. (1990), *Listening for the text. On the uses of the past*, Baltimore, John Hopkins UP.
- Stoichita, V. I. (2012), «'La seconde peau'. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI<sup>e</sup> siècle», in *Estremità e escrescenze del corpo...*, pp. 451-63.
- Strickland, D. H. (2003), *Saracens, demons and Jews. Making monsters in medieval art*, Princeton - Oxford, Princeton UP.
- Strivay, L. (2004), «Enfants-loups, enfant-mouton, enfants-ours, enfants seuls...», *Communications*, 76, pp. 41-57.
- Suard, F. (1980), «Bisclavret et les contes du loup-garou: essai d'interprétation», *Marche romane*, 30, pp. 267-76.
- Id. (1998), «Octavien, le nouveau Chevalier au lion», *Littérales*, 22, pp. 61-74.
- Sumberg, L. A. M. (1959), «The 'Tafurs' and the First Crusade», *Medieval Studies*, 21, pp. 224-46.

- Thiébaux, M. (1974), *The stag of love. The chase in medieval literature*, Ithaca - London, Cornell UP.
- Thomas, J. (1976), «La traîtrise de Ganelon», *Romanica Gandensia*, 16, pp. 91-117.
- Thompson, S. (1932-37), *The motif-index of folk literature*, Bloomington, Indiana UP (risorsa on line consultata il 13 gennaio 2015 su <<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>>).
- Tobler-Lommatzsch = A. Tobler, E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 1925-89, 11 voll.
- Toubert, P. (1992) «Frontière et frontières: un objet historique», in *Frontière et peuplement dans le monde méditerranéen au Moyen Âge (Castrum, 4)*, Roma, École française de Rome, pp. 9-17.
- Trachsler, R. (1994), «Brehus sans pitié: portrait-robot du criminel arthurien», in *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 36), pp. 527-42.
- Trotter, D. A. (1985), «L'ascendance mythique de Godefroy de Bouillon et le cycle de la Croisade», in *Métamorphose et bestiaire fantastique...*, pp. 107-35.
- Tyson, D. (1981), «Some thoughts on the character of King Mark in Bérout's *Tristan*», *Annuaire Mediaevale*, 20, pp. 67-75.
- Uther, H.-J. (2004), *The types of international folktales: a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 3 voll.
- Van den Abeele, B. (1990), *La fauconnerie dans les lettres françaises du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Leuven, Leuven UP.
- Id. (2000), «Le faucon sur la main. Un parcours iconographique médiéval», in *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles...*, pp. 87-109.
- Vidal-Naquet, P. (2006), «Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese», in Id., *Il cacciatore nero: forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano, Feltrinelli, pp. 128-46; trad. di «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales E. S. C.* 23/5, 1968, pp. 947-64.

- Voisenet, J. (1994), «Violence des bêtes et violence des hommes», in *La Violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Senefiance*, 36), pp. 563-70.
- Id. (1997), «Le bestiaire de la félonie», in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque international de Montpellier, Université Paul Valéry, 24-26 novembre 1995*, Montpellier, Université Paul Valéry, pp. 153-61.
- Walter, Ph. (1990), *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus.
- Id. (1995), «La mémoire et le grimoire des textes. Réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale», in *L'hostellerie de pensée: études sur l'art littéraire au Moyen Âge offerts à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éd. par M. Zink et D. Bohler, Paris, Presses Sorbonne, pp. 487-98.
- Id. (1999), «Tristan porcher», in *Mythologies du porc...*, pp.191-210.
- Id. (2000), «L'orso e l'arcivescovo. Maschere e mascherate in Incmaro di Reims e in Adalberone di Laon», *L'immagine riflessa*, 9, pp. 359-74.
- Id. (2005), *Artù. L'orso e il re*, Roma, Arkeios; trad. di Arthur, *l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002.
- Werner, K. F. (1995), «Reineke Fuchs. Burgundischer Ursprung eines europäischen Tierepos», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 124/4, pp. 375-435.
- White, D. G. (1991), *Myths of the Dog-Man*, Chicago - London, University of Chicago Press.
- White, H. (1972), «The forms of wildness: archaeology of an idea», in *The wild man within: an image in Western thought from the Renaissance to romanticism*, Pittsburgh, U of Pittsburgh Press.
- Williams, D. (1996), *Deformed Discourse. The function of the monster in medieval thought and literature*, Exeter, Exeter UP.
- Williamson, J. B. (1970), «Elyas as a Wild Man in *Li Estoire del Chevalier au Cisne*», in *Essays in honor of L. F. Solano*, Chapel Hill, U of North Carolina Press, pp. 193-202.
- Willis, R. G. (1974), *Man and beast*, New York, Basic Books.

- Wittgenstein, L. (1967), *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi; trad. di *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953.
- Id. (1987), *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano, Adelphi; trad. di «Bemerkungen über Frazers 'The Golden Bough'», hrsg. von R. Rhees, *Synthese*, 17, 1967, pp. 233-63.
- Wolfe, C. (2003), «Introduction», in *Zoontologies: the Question of the Animal*, Minneapolis - London, U of Minnesota Press, pp. ix-xxiii.
- Id. (2010), *What is Posthumanism?*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- Zambon, F. (1987), «Tantris o il narratore-sciamano», *Medioevo romanzo*, 12, pp. 307-328.
- Zimmer, H. (1983), *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Milano, Adelphi; trad. di *The king and the corpse*, New York, Pantheon, 1948.
- Zink, M. (1980), «Froissart et la nuit du chasseur», *Poétique*, 41, pp. 60-77.
- Id. (1985), «Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge», in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge...*, pp.47-71.
- Zironi, A. (2000), «Masca e talamasca nelle fonti germaniche antiche», *L'immagine riflessa*, n. s. 9, pp. 109-40.
- Zumthor, P. (1990), *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, Bologna, Il Mulino; trad. di *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

## Ringraziamenti - Acknowledgements

Una tesi di dottorato non si scrive nel vuoto: essa si nutre degli incontri con mentori e colleghi, cresce e si modifica attraverso confronti e discussioni. Per questo sento la necessità di ringraziare tutti quelli che sono intervenuti, più o meno consapevolmente, alla costruzione di questa tesi.

Prima di tutto ringrazio i miei relatori: attraverso la co-tutela con l'università di Edimburgo ho avuto la fortuna di essere seguita da ben due attenti e dotti supervisori. Un grazie a entrambi, dunque, per aver preso a cuore la mia causa ed essersi impegnati sin dall'inizio per stabilire un accordo tra i due atenei. Ringrazio il professor Massimo Bonafin per aver creduto nelle potenzialità di questa tesi anche quando era ancora un'idea vaga, per avermi concesso libertà nel processo di scrittura, ma anche per aver sempre vigilato sul mio lavoro e avermi puntualmente riportata in carreggiata quando rischiavo di deragliare. I thank Professor Philip Bennett, for his incredible dedication and patience in reading and revising a thesis written almost entirely in Italian, and for having encouraged me and supported my PhD project since December 2010; the year I spent in Edinburgh, under his kind and competent guidance, has had a great impact not only on my writing, but also on my entire approach to literary research.

Inoltre, i risultati della mia ricerca sarebbero stati assai più scarsi se non avessi avuto la fortuna di confrontarmi e avere suggerimenti da studiosi di ogni livello e provenienza: a Edimburgo i professori Emily Lyle, Louise Milne, David Salter, Finn Sinclair; in Italia i professori Sonia Maura Barillari, Alvaro Barbieri, Andrea Fassò e Francesco Benozzo; in giro per l'Europa i professori Panagiotis Agapitos, Sharynne MacLeod, Jean-Claude Schmitt e il dottor Pierre-Olivier Dittmar. Ma sarebbe ingiusto dimenticare il prezioso contributo di tanti amici e colleghi dottorandi, tra i quali la cara Susanne Schmidt, Gerda Brunnlechner, Lydia Zeldenrust, e i "maceratesi" tutti, tra cui Martina Di Febo e Andrea Ghidoni.

Infine, i ringraziamenti più personali. Non credo che mi sarei imbarcata in questo dottorato senza il sostegno incondizionato dei miei genitori, che sono

sempre stati pronti ad appoggiare le mie scelte e hanno messo da parte il loro naturale istinto di protezione per spingermi a portare avanti i miei progetti in giro per l'Europa. Non ho parole per ringraziare Niccolò, che ha vissuto di riflesso ogni successo e fallimento di questi tre anni movimentati, per la forza che mi ha infuso, per la pazienza (e ce n'è voluta tanta) e per tutto quello che mi ha insegnato. E un grazie, infine, agli amici tutti, sparsi tra l'Italia, la Scozia e il resto del mondo, e alle nostre ispirate conversazioni semiserie su animali, umani e altre sciocchezze, dai colli di Thessaloniki alle *peniches* parigine, tra i parchi di Berlino e i portici di Bologna.

## Indice generale

Introduzione.....	5
1. Ipotesi.....	8
2. Ambito di ricerca.....	11
3. Nota sul metodo.....	12
4. Stato dell'arte.....	17
5. Struttura della ricerca.....	23
Capitolo I    Ai confini dell'umano.....	25
1. La frontiera geografica: il guardiano del confine.....	28
1.1 Il <i>border fighter</i> nell'epica medievale: Digenis e Cú Chulainn.....	28
1.2 L'epica frontaliera in lingua d'oïl.....	30
2. La frontiera sociale: esiliati e banditi.....	36
2.1 Guerrieri banditi: dagli efebi ai <i>fianna</i> .....	38
2.2 'Cattivi' cavalieri ed altri marginali nella letteratura d'oïl.....	41
3. La frontiera magica: il guerriero e l'Altro Mondo.....	47
3.1 Cú Chulainn e Grettir.....	49
3.2 Eroi (romanzi) dei due mondi.....	53
4. Il confine umano.....	59
4.1 Leoni e mastini a guardia del confine.....	61
4.2 Guerrieri banditi: il lupo e l'orso.....	64
4.3 Il furore e la metamorfosi.....	66
Capitolo II <i>Chevalier beste</i> : maschere, ibridi e metamorfosi.....	71
1. La metamorfosi.....	73
1.1 I mannari.....	76
1.2 Il metamorfo magico.....	91
1.3 Metamorfosi e furore.....	101
2. Maschere e pelli animali.....	104

2.1	Travestimenti .....	106
2.2	<i>Under the skin</i> : il corpo dell'animale in battaglia.....	114
2.3	Cimieri e armature zoomorfe.....	120
3.	Gli ibridi.....	127
3.1	<i>Velu come beste</i> .....	130
3.2	Corpi misti .....	139
4.	Identificazione simbolica.....	145
4.1	L'animale negli antroponimi .....	146
4.2	Emblemi e scudi .....	154
4.3	Sogni.....	163
Capitolo III	Il lupo alla porta: aspetti del teriomorfismo narrativo.....	179
1.	L'infanzia del cavaliere .....	180
1.1	Rapitori e protettori.....	181
1.2	Animali balia .....	189
2.	L'incontro con l'animale.....	202
2.1	L'eroe contro la belva.....	202
2.2	L'eroe a caccia .....	212
2.3	Il compagno animale .....	225
3.	In morte dell'eroe .....	236
3.1	Morire a caccia .....	237
3.2	L'animale e l'eroe nell'Aldilà.....	246
Capitolo IV	Il Medioevo e la negoziazione dell'animale.....	253
1.	Fattori di continuità.....	254
1.1	Animali culturali.....	254
1.2	La bestia quotidiana.....	261
1.3	Il modello animale tra violenza e potere .....	271
2.	Fattori di negazione .....	277
2.1	“All man and no animal”: termini della questione .....	277
2.2	Decostruzione e ricostruzione del cavaliere animale.....	287
3.	Il nemico animale.....	303
3.1	Animalizzazione dell'Altro .....	304
3.2	Guerrieri saraceni.....	311
3.3	Nemici occidentali .....	320

Conclusione .....	333
1. Ipotesi iniziale e risultati originali.....	334
2. Attualità epistemologica.....	336
3. Prospettive di ricerca .....	337
Abstract.....	339
Introduction.....	339
1. Across the human boundary .....	340
2. Chevalier beste: physical theriomorphism .....	342
3. The wolf at the door: animals in heroic narrative.....	346
4. Negotiating the animal in the Middle Ages .....	350
Conclusions .....	352
Bibliografia .....	353
Testi.....	353
Saggi .....	362
Ringraziamenti - Acknowledgements .....	395