



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali

Corso di laurea in

Studi linguistici e filologici
Filologia e Linguistica Romanza

**La Simbologia dell'anello in testi
letterari del XII Sec.**

Candidato
Flavia Sciolette
n° matricola: 1171380

Relatore
Prof. Stefano Asperti

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

INTRODUZIONE:

0.1:

Nel voler concederci una facile metafora, potremo dire che un'operazione come l'analisi del testo letterario sia simile alla superficie riflettente di uno specchio; l'opera letteraria va considerata non solo come un oggetto dalle precise caratteristiche fisiche e contenutistiche, ma anche come sintesi di elementi culturali, appartenenti sia alla personalità dell'autore che all'epoca e alla civiltà in cui si ritrova a vivere, di cui il testo diviene veicolo per un'immagine riflessa di cui noi possiamo cogliere le caratteristiche.

Assodato questo dato di fatto, l'indagine sui testi letterari si configura sempre come un'operazione complessa, specie quando l'immagine che questo specchio di carta ci restituisce appare agli occhi di noi moderni sbiadita e distorta; in special modo questo discorso vale per tutti quei prodotti letterari appartenenti all'Alto Medioevo, epoca in cui si realizza la definitiva frattura di una primitiva unità culturale (di nome, almeno) con lo stabilizzarsi di nuove forme linguistiche e di conseguenza di nuove tradizioni letterarie.

Ciò che appare "nuovo" tuttavia risulta nella pratica sempre tributario di realtà più antiche, in una continua osmosi tra materiali "classici", sempre linee guida in cui si inseriscono nuovi contenuti e modalità espressive, e materiali "nuovi", come la letteratura cristiana, o immagini recuperate da una cultura di sostrato più antica, come quella celtica; da qui si evince la difficoltà nell'analizzare i simboli di cui i testi medievali sono portatori, in quanto la loro identità non può essere stabilita tramite un'univoca risposta, ma è sempre da considerarsi relativa, a seconda del punto di vista di volta in volta considerato.

L'immaginario medievale si nutre in misura massiccia di suggestioni simboliche, la cui

potenza evocativa non ha mancato di colpire in misura più che significativa anche le generazioni successive: un esempio ovvio è dato dal motivo del Graal, il piatto o coppa sacra che Robert De Boron identificò come il calice dell'Ultima Cena nel suo "*Joseph d'Armathie*" e che ha costituito la sorgente di fiumi di inchiostro versati fino ai giorni nostri. Il campionario di queste immagini che trovano origine nella tradizione medievale è ben più vasto e variegato e prende spunto da numerosi ambiti: non solo oggetti quindi, ma anche piante, animali, pietre, ecc. ecc. come testimonia l'ampia produzione di bestiari, erbari e lapidari dell'epoca, tradizione antica, "classica" che tuttavia trova nuova linfa vitale proprio in questo periodo.

Questa attività letteraria è spia di come il simbolo o le immagini simboliche, realistiche o fantastiche, siano nel medioevo oggetto continuo di indagine speculativa e studio dei loro rapporti con la realtà.

Il presente lavoro dunque si propone di analizzare la natura di un "simbolo", inteso come elemento comunicativo, atto a veicolare contenuti di significato ideale di cui diventa il significante; la base dell'indagine sono i testi letterari in cui il simbolo scelto compare, analizzati secondo una prospettiva di comparazione dei documenti utilizzati.

0.2: L'oggetto dell'indagine

"La simbologia dell'anello in testi letterari romanzi del XII sec." è il titolo scelto per questa ricerca.

Dunque identifichiamo l'argomento di studio con l'analisi di un oggetto materiale dal punto di vista simbolico solo in un particolare ambito, l'opera letteraria, escludendo quindi tutte le fonti documentarie o la trattatistica, limitando la ricerca a una precisa area geografica e a un ristretto arco cronologico.

In epoca odierna, il termine "anello" viene associato a una pluralità di significati presenti in

numerose discipline, secondo accezioni anche molto diverse tra di loro; qui andremo ad occuparci dell'anello secondo quello che è probabilmente il suo significato più comune, ovverosia “Fascia di metallo o di altro materiale, indossata come ornamento per le dita.”, quindi di un oggetto dotato di una precisa materialità e caratteristiche intrinseche che andranno di volta in volta considerate. Già questa definizione, corrispondente al significato attualmente più comune del termine, richiede un ampliamento.

“Anello” viene dal latino “ANULUS” o “ANNULUS” (la prima ortografia è la più frequente nei manoscritti e nelle iscrizioni); sebbene la voce corrispondente nel “Dictionnaire des Antiquites Grecques et Romains” riporti il termine latino, dando una definizione decisamente simile a quella che abbiamo precedentemente riportato, in alcuni testi di ambito celtico, germanico e anche classico, la parola sembra riferirsi anche a monili per il collo e per l'avambraccio, solitamente rigidi.

Considerando queste fonti, presumibilmente usate nei testi di area romanza occidentale che andremo ad analizzare, abbiamo quindi il diritto di estendere l'indagine anche a questi oggetti.

Le caratteristiche fisiche che un autore attribuisce a un oggetto sono spia del significato che questo oggetto veicola all'interno dell'alchimia generale della narrazione ovvero del significato simbolico che questo riveste.

Contemporaneamente, non possiamo parlare di un oggetto, definendolo “simbolo” solo per la sua presenza materiale, limitandoci a un'annotazione pedissequa di quante volte sia possibile leggere la parola “Anello” nei testi: è necessario che abbia un proprio ruolo all'interno della storia, marginale o unico motore scatenante della vicenda poco importa, che eserciti una funzione che vada al di là del semplice comparire.

Questa condizione fondamentale si presenta soprattutto nei testi letterari del ciclo bretone e

quindi nei romanzi di materia arturiana con relative fonti, ma anche in testi noti grazie al ciclo carolingio, come la Canzone di Uggeri il Danese.

In questi testi, l'anello compare come oggetto magico, vale a dire catalizzatore di una forza sovraumana, solitamente di origine soprannaturale oppure divina, in qualche caso.

Per dirsi tale un oggetto magico deve esercitare effetti sensibili e tangibili per i personaggi e per il loro mondo. Di norma l'anello magico è un dono da parte di una creatura soprannaturale, con un qualche legame con il protagonista; un esempio è dato da Lancillotto, personaggio di Chretien de Troyes, portatore di un anello magico in grado di rivelare le illusioni, donatogli dalla Fata del Lago che l'aveva allevato. Tuttavia l'anello può anche essere conquistato o semplicemente trovato; il metodo di acquisizione dell'oggetto acquisisce di volta in volta valenze diverse che devono essere considerate nell'analisi.

Delimitare in questo modo il campo di indagine rende impossibile non scontrarsi con gli elementi che fanno da cornice al nostro oggetto di studio, spesso la linfa vitale dei testi che andremo a trattare: magia, creature magiche e, sopra ogni cosa, la cavalleria e tutto ciò che a questa può essere connessa. Da questa premessa, si può facilmente dedurre che solo in misura marginale si potrà trattare della simbologia classica dell'anello, quella connessa all'amore, alla stabilità e al mantenimento di un impegno solitamente di natura sentimentale: il tentativo è proprio cercare di esplorare una diversa interpretazione, avente a che fare con il dominio della guerra e del potere, senza escludere ovviamente che le due diverse concezioni non possano interlacciarsi tra loro anche profondamente.

L'ambito prediletto per la ricerca rimarrà sempre la letteratura, con solo brevissime e necessarie incursioni in ambito documentario; questo perché trattare di un "simbolo" secondo la precedente definizione, implica trattare di significati ideali di cui il testo letterario è il luogo per eccellenza.

Maggiore attenzione sarà dedicata ai testi letterari del (o che è possibile far risalire al) XII sec. non tanto per imporci un limite cronologico, quanto per l'importanza capitale del periodo per la letteratura arturiana, specie per la presenza di un autore come Chretien de Troyes; i cinque romanzi di ispirazione bretone possono essere considerati sia come un punto di arrivo nell'elaborazione tematica e stilistica della materia cavalleresca, grazie all'utilizzo disinvolto delle fonti da parte dell'autore, sia come i fondamentali modelli di tutta la tradizione successiva che andrà ad approcciarsi al genere. Costituiscono quindi il necessario spartiacque per un'indagine volta a ricercare il significato di un simbolo e soprattutto per provare se questo, con tutte le implicazioni che comporta, possa andare a costituire un motivo letterario. Per far sì che ciò avvenga, il simbolo deve necessariamente essere ricorrente all'interno di una tradizione letteraria.

Mantenendo quest'ottica, tuttavia possiamo permetterci incursioni nell'ambito classico, anche piuttosto frequenti, cristiano, celtico e germanico, oltre che nella tradizione successiva, sia erede di precedenti elaborazioni di questo materiale vario e composito, sia nuovo soggetto creativo alle prese con questa diversificata e ampia materia.

0.3 METODI DI INDAGINE

La ricerca si struttura in un'analisi di testi letterari a riferimenti incrociati tra opere, fonti e lavori di altri studiosi che, pur non specificatamente dedicati al simbolo preso in esame, possono essere utili per condurre in maniera approfondita l'indagine.

Necessariamente ogni capitolo tratterà più argomenti, seguendo un criterio più tematico che cronologico; singoli paragrafi potranno essere dedicati a singole opere, a seconda delle esigenze e dell'importanza del testo ai fini della ricerca.

L'anello e le sue manifestazioni rappresentano l'ambito complessivo a cui si rivolgono tutte le analisi, tuttavia saranno necessarie digressioni su altri elementi dell'immaginario arturiano

o medievale in generale, in special modo quando l'anello non costituisce un'unità simbolica a sé stante, ma diviene tale perché in relazione ad altri elementi, situazione assai frequente.

Prima di analizzare i singoli testi, sono stati consultati cataloghi bibliografici di lavori di critica e indici di motivi fantastici e letterari; ruolo di assoluta preminenza è stato assegnato al "Motif-Index of Folk Literature" di Stith-Thompson, serbatoio prezioso da cui attingere tutte le possibili manifestazioni dell'anello come oggetto magico e di potere nella letteratura mondiale. Naturalmente sarebbe stato impossibile includere in queste lavoro ogni singola attestazione riportata dall'indice; da qui un necessario lavoro di selezione e critica, sulla base dei fattori cronologici, geografici e tematici elencati sopra. Quest'operazione non va intesa in senso limitante: negare i rapporti di filiazione dei miti celtici da quelli vedici sarebbe scorretto e imprudente, come pure escludere a priori che le credenze sulle streghe e loro anelli magici del Basso Medioevo non abbiano attinto in qualche misura al medesimo serbatoio mitico delle fonti utilizzate anche da Chretien per i suoi romanzi, ma si è cercato di selezionare solo le corrispondenze più evidenti, di modo da ridurre le congetture e le ricostruzioni al minimo possibile, per non risultare eccessivamente dispersivi.

Le analisi sui testi verranno condotte su specifici temi e molto di rado sulla globalità del testo, se non in misura marginale; lungi dal voler dare dell'opera presa in esame una visione parziale o lacunosa, l'intento è anzi approfondire le ricerche su singoli temi, che potrebbero fornire spunti per indagini successive o per approfondire punti già noti.

Non è stato possibile trovare lavori specifici di critica su questo particolare ambito attinenti all'area geografica presa in considerazione, se non in riferimenti sparsi ad opere di studiosi quali Walter Philippe e Franco Cardini; si cercherà quindi di applicare il più possibile delle loro riflessioni e delle loro indagini al tema della ricerca, adattandoli o modificandoli a seconda delle esigenze.

Naturale sarà il ricorso a opere di autori di importanza capitale come Georges Dumézil, ricontestualizzandoli di volta in volta, necessari per costruire un quadro di riferimento entro cui inserire, di volta in volta, i risultati a cui porteranno le analisi.

Capitolo I:

1.1: Una fata, una dama e un furto: considerazioni preliminari:

Data la necessità di partire da un campione rappresentativo di una tendenza, ovvero la presenza dell'anello in quanto oggetto magico e di potere, si è scelto come punto di partenza un gruppo di tre episodi circoscritti nella narrazione di tre romanzi di Chrétien de Troyes: *Yvain ou le Chevalier du Lion*, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrete*, *Perceval ou le Conte du Graal*.

Punto di partenza, ma inevitabilmente anche nucleo dell'indagine stessa, a cui sempre verranno rapportati tutti i testi successivamente analizzati e le fonti prese in considerazione, data appunto la rappresentatività di questi episodi, nonché il grado di compiutezza che postuliamo da parte dell'autore nel maneggiare tali materiali; nello studio di questi testi difatti noi diamo per scontata la consapevolezza nell'aver a che fare con un repertorio mitico ben consolidato, già opportunatamente indagato dalla personalità in questione tramite le fonti.¹

Nonostante le naturali diversità riscontrabili tra i testi esaminati, sia per vicende che per tematiche trattate, si cerca di evitare in questo lavoro un approccio teso a considerarli come tre blocchi distinti o come tasselli di un percorso da seguire in maniera lineare; le date di composizione delle singole opere sono chiaro segnale da cogliere per considerare con una certa cautela questi segmenti narrativi.

¹ Per un'analisi dettagliata delle fonti celtiche nella produzione di Chrétien de Troyes, cfr. Joseph J. Duggan, *The romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, Cap. 5.

Yvain ou le Chevalier du Lion e *Lancelot ou le Chevalier de la Charrete* sono da considerarsi pressappoco contemporanei; secondo Fourrier vanno datati dal 1177 al 1181; secondo Luttrell dal 1186 al 1189. All'interno dell'*Yvain ou le Chevalier du Lion* inoltre vi sono riferimenti alla trama di *Lancelot ou le Chevalier de la Charrete* che datano la vicenda del primo posteriormente a quella del secondo.

Successiva invece la composizione del *Perceval ou le Conte du Graal* che vede l'autore alla corte di Fiandra presso il conte Filippo d'Alsazia dal marzo del 1181, in seguito alla morte di Enrico I: la scrittura del romanzo, secondo Luttrell, andrebbe collocata tra il 1189 e il 1190, prima che Chretien accompagnasse Filippo d'Alsazia nella Terza Crociata in Guerra Santa, dalla quale non fece ritorno.

Questo lavoro non parte dall'assunto di disconoscere il fondamentale apporto dato alla letteratura di questo tipo dai primi due romanzi di Chretien, ovvero *Erec et Enide* e *Cligès*: conosciamo difatti la speciale attenzione che l'autore ha dato a questi testi, specie nelle tematiche trattate: basti pensare a come "Erec et Enide" venga proposto come un'esaltazione dell'amore coniugale, in diretta contrapposizione al gusto opposto dell'epoca per un'opera quale il "Tristano e Isotta", di cui lo stesso Chrétien si dichiara autore di un suo rifacimento, mai pervenutoci, oppure ancora al "Cligès" ove il protagonista è esaltato come maggiore tra i cavalieri in tutta una serie di episodi che lo vedono contrapposto a eroi del calibro di Perceval, Lancillotto e Yvain.

Tuttavia risulta difficile non attribuire ai tre testi sopra nominati un valore preminente nell'ambito sia del nostro lavoro che della successiva tradizione letteraria; tale considerazione ha come naturale conseguenza reputare questi testi il necessario anello di congiunzione tra le fonti antiche di matrice arturiana, attingenti al sostrato celtico della Bretagna insulare e continentale, e le narrazioni successive di questa stessa materia, ove

suggerzioni di carattere fantastico si mescolano a un profondo misticismo di matrice religiosa; non solo, nelle mani di Chretien de Troyes i motivi tipici della materia arturiana diventano una forma superiore di letteratura cortese, in cui l'imitazione dei classici latini si fonde alla messa in evidenza di propri ideali etici, a suggestioni di romanzi antichi e *chanson de geste*, unitamente a un ricchissimo campionario di motivi mitici e meravigliosi.

Si tratta quindi di materiali che consentono di spaziare in numerosi ambiti, fornendo una base ricca e un punto di vista privilegiato.

1.2: L'anello del riconoscimento: Lancelot ou le Chevalier de la Charrete

Iniziare questo percorso dal *Lancelot ou le Chevalier de la Charrete* non è una scelta casuale : quasi contemporaneo della sua forse più illustre controparte, si distacca dall' *Yvain ou le Chevalier au Lion* per alcune caratteristiche che andremo ad esaminare e costituisce di per sé un formidabile spartiacque tra quanto conosciamo delle precedenti dichiarazioni di Chretien in materia cavalleresca e tutto ciò che verrà in seguito rielaborato da altri autori nell'ambito della materia arturiana.

Lancillotto non è nome sconosciuto a quanti già hanno avuto occasione di leggere o sentire opere di Chrétien de Troyes; il “cavaliere più cortese” già compare nell' *Erec et Enide* come cavaliere della Tavola Rotonda, senza però occupare una posizione di particolare rilievo.

Possiamo in seguito incontrarlo nel *Cligès*, dove però viene considerato superiore solo a Sagremor, ma inferiore a Perceval; tutti e tre i cavalieri citati sono sconfitti dal protagonista del secondo romanzo senza particolari difficoltà durante un torneo e solo nel quarto giorno Cligés combatterà contro qualcuno alla pari, altresì Galvano. Tale espediente narrativo inevitabilmente suggerisce una classifica dei cavalieri secondo un'idea dell'autore, non sappiamo se personale o avvalorata da fonti; quale che sia la risposta, la domanda

fondamentale resta: da dove viene l'idea che Lancillotto sia il cavaliere dalla forza prodigiosa, prescelto dalle fate, portatore di un dono magico come l'anello?

L'ipotesi più plausibile² va probabilmente ricercata nella possibilità che Chretien de Troyes disponesse di più fonti di un medesimo nucleo narrativo; nella scrittura della *Charrete*, Chrétien potrebbe aver utilizzato una diversa fonte celtica, i cui fatti descritti attingono a un diverso filone della tradizione che diverrà poi base per le opere successive. Tale teoria risulta avvalorata quando inevitabilmente si va a scontrarsi con una non uniformità in tal senso di altre opere aventi a che fare con il medesimo argomento: nella *Vita Gildae*, ad esempio, notiamo che il salvatore di Ginevra, rapita da Melwas, altri non è che Artù, mentre al contrario nel *Lanzelet* di Ulrich von Zatzikhoven torna a essere Lancillotto.

Praticamente obbligatorio, senza tuttavia incappare in facili forzature, dev'essere considerare la personalità della committente dell'opera, la contessa Maria di Champagne, nel motivare questa profonda discrepanza di vedute tra i precedenti romanzi e la *Charrete*; lo stesso autore afferma, forse in un modo volutamente esasperato, il grande ruolo esercitato dalla sua volontà nella stesura dell'opera.

Il gusto di una committente esigente e dalle idee chiare può essere una facile e comoda spiegazione di molte apparenti contraddizioni nel pensiero di Chrétien presenti nel romanzo; allo stato attuale degli studi tuttavia sarebbe da rifiutare un'interpretazione troppo costrittiva secondo la quale Chrétien si sarebbe dovuto piegare al desiderio della contessa per mera cortigianeria, trattando semplicemente una materia imbarazzante e a lui poco congeniale, arrivando al punto da affidarne la conclusione a un altro autore, per "cavarsi d'impaccio".

A prescindere comunque dalla linea di interpretazione che si desideri seguire, è una realtà che il prologo de *La charrete* riporti un'intenzione di dedicare l'opera alla sua committente e che

² Cfr. Bruno Panvini, *Matiere e sen*, il calamo, Roma, 1992, cap. II

su questo punto vi siano speso un certo numero di versi; dopo questa piccola dichiarazione, la storia vera e propria comincia dal rapimento della regina Ginevra avvenuto il giorno dell'Ascensione ad opera di un cavaliere fino a quel momento sconosciuto; in seguito si dichiarerà essere Meleagant, colpevole di tener prigionieri nel suo regno numerosi sudditi di re Artù e disposto a liberarli soltanto in caso di sconfitta contro un cavaliere incaricato di accompagnare la regina ove lui deciderà. Il siniscalco Keu si propone come sfidante, ma perde miseramente la sfida e scompare assieme alla regina e al suo rapitore. Galvano allora si lancia nell'impresa di ritrovare la regina e riportarla a casa, ma dopo poco incontra un cavaliere al galoppo per il medesimo motivo, che decide a lui di affiancarsi. Non è chiaro come questo "sconosciuto" possa essere venuto a conoscenza della situazione, ma subito appare talmente deciso nel suo scopo da non aver remore (o quasi) a salire su una carretta adibita all'esposizione dei condannati, pur di ottenere informazioni in merito al rapimento della regina. Solo dopo molti accadimenti il nome del cavaliere sarà reso noto: egli è Lancillotto del Lago, come dichiara una ragazza nell'atto di chiedere a Ginevra di mostrarsi al cavaliere dalla torre durante il combattimento contro Meleagant. Tale nome tuttavia è presumibilmente già presente nella narrazione, perchè inciso sopra la lastra della tomba più bella e imponente di un cimitero poco prima dell'ingresso nel paese di Gorre, il regno dove sono imprigionati sia la regina che i sudditi, anche se non viene esplicitamente indicato; in tale accorgimento si potrebbe ravvisare una sorta di ammiccamento a una conoscenza pregressa di alcuni fatti da parte dei lettori/ascoltatori dell'opera, in quanto già da questi indizi avrebbero potuto capire chi fosse il misterioso cavaliere in procinto di intraprendere una missione che già lo vede come morto in partenza.

Difatti, semplificando enormemente l'enorme mole di combattimenti e vicissitudini successive, risulta estremamente semplicemente riassumere il romanzo come un viaggio

verso un altro mondo e il suo ritorno. Da qui, il passaggio successivo, vale a dire considerare questo "altro mondo" come il mondo dei morti, non sembra poi così azzardato; dunque tratti di misticismo religioso si saldano alla materia cortese a doppio nodo nella figura di Lancillotto, novello "Messia" impegnato in questo viaggio volto a salvare dalla morte i sudditi di re Artù, e più volte tratteggiato come modello di cavaliere esemplare e fine amante. La lettura stessa del testo impone delle naturali cautele nell'analisi di questa figura che tuttavia già possiamo naturalmente collocare in un contesto soprannaturale e in seconda battuta mitico. Già il nome del cavaliere è spia di questo stato di cose: Lancillotto si dichiara "Del Lago" e per sua stessa ammissione veniamo a conoscenza della sua infanzia straordinaria, allevato da una fata del lago appunto. Tale figura, in seguito chiamata "La Dama del Lago", figura ferica che meriterà un'analisi più specifica in seguito, donò al cavaliere un anello magico, di cui troviamo menzione nel testo ai versi 2340-2363.

In questo frangente, dopo aver superato il Passo delle Pietre, Lancillotto e i suoi compagni si ritrovano chiusi in un castello, in seguito all'inseguimento di un uomo interrogato sul combattimento dei prigionieri del reame di Logres contro le genti di Gorre; temendo che questo spazio chiuso sia frutto di un incantesimo, Lancillotto rivolge una preghiera alla "dama" che lo ha allevato e usa l'anello per tentare di scoprire la reale natura del luogo, che tuttavia si rivelerà essere reale e concreto.

Testo originale, tradito secondo l'edizione Uitti con emendamenti da H:

Et cil an furent molt dolant

Quant dedanz anfermè se voient

Car il cuident qu'anchantè soient ;

Mes cil don plus dire vos doi

*Avoit un **anel** an son doi*

*Don la pierre tel force avoit
Qu'anchantemaz ne le pooit
Tenir, puis qu'il l'avoit veue,
L'anel met devant sa veue,
S'esgarde la pierre, et si dit :
« Dame, dame, se Dex m'ait,
Or avroje je grant mestier
Que vos me poissiez eidier. »
Cele dame una fee estoit
Qui l'anel donè li avoit
Et si le norri an s'anfance;
S'avoit an li molt gran fiance,
Que ele, an quel leu que il fust,
Secorre et eidier li deust.
Mes il voit bien a son apel
Et a la pierre de l'anel
Qu'il n'i a point d'anchantemant,
Et set trestot certainnement
Qu'il sont anclose et anserrè.*

Traduzione a cura di Pietro G. Beltrami³:

E si dolsero grandemente/di vedersi dentro serrati/perché si credono incantati/ma di lui al dito, di cui più/devo dirvi, un anello fu/la cui pietra tal forza aveva/che un incanto non lo poteva/vincere se l'avesse vista./Se lo porta allora alla vista/Guarda la pietra e dice:

³ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere della carretta*, trad. P. Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004, pagg. 164-165

“Dio/M’aiuti, dama, dama, io/In gran bisogno sono caduto/Che mi possiate dare aiuto.”/Era quella dama una fata/Che la pietra (L’anello) gli aveva data/E nell’infanzia l’educò/Grande Fede aveva perciò/Che dovunque lui si trovasse/Lo soccorresse e l’aiutasse./Ma vede bene dal suo appello/E dalla pietra dell’anello/che non c’è incanto alcuno, e sa/Che questa è pura verità/Che son rimasti imprigionati.

...Plus dire vos doi... Afferma l’autore ; Chrétien de Troyes sente di doversi soffermare su questo oggetto incantato, per approfondirne caratteristiche e funzioni.

L’anello in questo episodio difatti acquisisce un potere, in grado di risolvere la critica situazione in cui si trova l’eroe.

Definiremo d’ora in poi questa forza secondo il termine "Dynamis", utilizzando la parola come tecnicismo importato direttamente dalla filosofia per indicare un "potere", sia fisico che morale secondo numerose accezioni che nel nostro lavoro andremo facilmente a considerare: è sì una forza, ma anche una possibilità o facoltà oppure secondo un’accezione decisamente più filosofica una potenzialità di essere o agire tramite un’autorità tangibile. Seppur in seguito troveremo particolarmente calzante questo termine per l’analisi dell’"Yvain", già da adesso ci fornisce gli strumenti necessari a definire ciò che è in grado di fare l’anello di Lancillotto.

In poche, precise parole l’autore fornisce al lettore tutti gli strumenti necessari a comprendere la natura di questo oggetto magico straordinario, nonché il suo uso: è il dono di una fata, non una fata qualunque, ma colei che ha allevato Lancillotto, fungendo automaticamente da tramite tra lui e il mondo fatato e magico. Solo lui, l’eroe prescelto, può indossare l’anello e usarne il potere, solo lui può pregare la sua “dame” di ricavarne la forza necessaria per uscire dall’impaccio, richiesta preceduta sempre dalla preghiera a Dio, in un’ulteriore conferma di

come la religiosità è sempre il motore dell'esperienza eroica, nonostante la sua inevitabile connessione all'ambito del meraviglioso.

Le parole pronunciate, sia quelle della richiesta alla "Dame" che la preghiera a Dio, divengono la necessaria "formula di attivazione" per la Dynamis insita nell'Anello.

Da Chrétien apprendiamo che l'anello presenta una pietra incastonata: sarebbe interessante, per ulteriori raffronti, sapere quale pietra adorna l'oggetto, ma l'autore tiene il lettore all'oscuro sia della sua natura che della posizione dell'anello, ovvero su quale dito della mano sia tenuto. Tali precisazioni non sono mosse da un mero interesse nozionistico, ma dall'impressione che si ricava a una prima lettura dei versi, che renderebbe spontaneo attribuire proprio alla pietra il potere magico: viene detto infatti che Lancillotto vede attraverso la pietra. Tuttavia l'autore sottolinea ampiamente che il dono della fata è l'anello. Questo è l'oggetto che vincola e lega Lancillotto del Lago al mondo delle fate, rendendolo capace di vedere il "vero" in virtù di questo possesso; anche volendo considerare quindi l'anello come un semplice supporto per la Dynamis insita, è tuttavia l'oggetto nella sua integrità a costituire il catalizzatore di questa forza e a permettere all'eroe di manifestarla nel mondo terreno e sensibile.

Nei versi sopra riportati, l'anello mostra la sua efficacia in modo "negativo": non dissipa l'illusione, ma concretizza una realtà temuta, in quanto possibilmente fallace; in questo caso è ancora per la realtà con la sua capacità straordinaria.

L'anello comparirà di nuovo in un episodio di poco successivo, ai versi 3132-3137; questa volta il suo potere si manifesta nell'annullamento di un'illusione, mostrando di conseguenza la realtà in quanto tale.

Lancillotto con due suoi compagni deve attraversare il temibile "Ponte della Spada", passaggio obbligato per superare un fiume pericoloso; tale ponte fa onore al proprio nome in

quanto costituito da una sottile e perigliosa lama. Dalla parte opposta a dove si trova il cavaliere, sostano due belve feroci, pronte a divorare chiunque passi il ponte: l'anello rivela tuttavia che tali creature non sono vere, ma illusorie.

Testo originale, tradito secondo l'edizione Uitti con emendamenti da H:

*Il met sa main devant sa face,
D'esgarde son **anel** et preuve,
Quant nul des deus lyons n'i trueve
Qu'il cuidoit avoir veuz :
Si cuida estre deceuz,
Mes il n'i avoit rien qui vive.*

Traduzione a cura di Pietro G. Beltrami⁴ :

Questa seconda apparizione dell'anello non aggiunge nuovi elementi a quanto in precedenza abbiamo riscontrato, ma fornisce una prova ulteriore della sua efficacia; l'anello ha effettivamente quel dato potere, la rivelazione di ciò che è falso o illusorio, e ne dà dimostrazione, svelando la natura fallace delle belve appostate all'altro lato del ponte.

L'anello diviene mezzo per lo scioglimento di una situazione drammatica, descritta dall'autore attraverso una tensione in climax crescente, segnata dalla descrizione della natura delle bestie, del ponte e dagli ammonimenti dei compagni; l'oggetto magico è la risoluzione di una situazione problematica, reputata più o meno straordinaria, l'aiuto che l'eroe riceve attraverso il carattere meraviglioso dell'oggetto; tale tensione è fattore da non sottovalutare nella nostra analisi, anche se è bene comunque notare come l'utilizzo della Dynamis dell'anello sia momento successivo alla decisione di affrontare il pericolo; nella narrazione

⁴ Ibidem, pag. 207

l'oggetto non è usato per togliere efficacia drammatica alla risoluzione dell'eroe di lanciarsi comunque nell'impresa, nonostante gli ammonimenti di quanti lo circondano, in questo caso i suoi compagni d'arme. Gli effetti magici non sono da considerare come surrogati delle facoltà fisiche e mentali del portatore di tale influenza; si conferma quindi l'indiscutibile valore che deve possedere colui che diviene tramite per svariate ragioni tra il soprannaturale e il terreno. Lancillotto diviene degno di portare la Dynamis proprio per il suo valore, per le sue facoltà, quasi fosse lui stesso il catalizzatore della forza dell'anello.

Spontanea quindi sorge la domanda su come vada inteso questo tipo di aiuto, dato che comunque è l'eroe il vero motore dell'azione con le sue risorse personali.

Il dubbio ha carattere di aporia: è il valore del cavaliere a renderlo meritevole del possesso di questi oggetti magici utili alle sue imprese oppure è il fatto stesso di essere scelto come portatore di questi doni a rendere il cavaliere tale, capace di portare avanti le questé atte a dimostrare il proprio valore?

La risposta a questa domanda non è immediata, seppur sia possibile provare a trarre qualche considerazione da quanto possiamo osservare dal testo.

L'anello sappiamo che è il dono di una fata: tale certezza è riportata non solo da Chrétien de Troyes, ma anche da Ulrich von Zatzikhoven nel suo "Lanzelet", già citato. Nella letteratura celtica, il personaggio della fata che alleva l'eroe nell'altro mondo per destinarlo a imprese gloriose appare con grande regolarità (Nel motif-index di Thompson la maggior parte dei riferimenti al legame tra Lancillotto e la Dama del Lago rimandano al Motif-Index of Early Irish Literature di T.P.Cross, secondo le corrispondenze F.311 "Fairies adopt human child" e F.311.3 "Fairy foster mother".) e la vaga menzione di Chrétien all'infanzia ferica di Lancillotto lascia intuire che la leggenda fosse già piuttosto nota, tanto da non richiedere ulteriori precisazioni. Ulrich von Zatzikhoven invece spende qualche parola di più

sull'argomento, parlando del suo rapimento dal mondo mortale per conferirgli un'educazione da perfetto cavaliere. Il tema del rapimento dell'eroe in tenera età si salda nell'immaginario medievale alla motivazione della scelta nel mondo umano del proprio amante da parte della fata, che ne fa così un perfetto cavaliere: quest'idea risulta quasi del tutto assente nei testi che menzionano il rapporto tra Lancillotto e la Dama del Lago ed è difficile postulare una leggenda primigenia comune che riporti tale motivazione⁵. Tuttavia possiamo trovare un indizio del fatto che fosse un tema possibile e facilmente intuibile dalla lettura di un passo nel *Lancelot in prose*:

“Nessuno seppe mai chi fosse Lancillotto, tenni la sua identità nascosta perché temevo che in caso contrario un cavaliere, che amo più di ogni altro uomo al mondo, non pensasse altra cosa. Così facevo dire che era mio nipote.”⁶

Il testo è decisamente più tardo di quelli presi in esame finora, eppure l'autore, dopo aver in fretta e furia giustapposto la figura di un amante a quella della fata del lago, senza nemmeno dargli un nome e tratteggiandolo con estrema discrezione, spiega ulteriormente questo piccolo inganno, quanto meno singolare in una tradizione che a giudicare dai suoi antecedenti connota la figura della Dama del Lago con tratti tutti materni e benefici.

Su questa tematica, connessa alla difficile definizione di questa figura ferica, molto spesso accostata a Morgana e a Viviana, sono stati condotti studi molto interessanti e particolareggiati, che qui non andremo ulteriormente ad approfondire, accontentandoci di dare per scontata una caratterizzazione tutta materna della Dama del Lago, conosciuta secondo questo assunto anche dai contemporanei di Chrétien; ci permettiamo quindi di

⁵ Cfr. F. Paton, *Fairy Mithology*, Da notare che l'autore nel libro comunque ventila con cautela l'ipotesi di indizi in una citazione del *Dionè e Croin*, reputata comunque troppo tarda rispetto ai testi già presi in esame.

⁶ Ed. Micha, *Lancelot*, cap.XVa, 23: “Ne onques ne sot qui il (Lancelot) estoit, ains le cheloie por un chevalier que le amoie pars amors plus que nul home qui vive, car je doutoie que, se il le seust, que il pensast autre chose, si fasoie dire qu'il estoit mes nies.” Traduzione del brano riportata in Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel medioevo*, Einaudi, Torino, 1989.

definire la Dama come una fata-madrina o ancora più specificatamente, come una di quelle fate intermediarie acquatiche che nel mito celtico spesso si frappongono tra l'eroe e la bella signora da conquistare, guidando il loro protetto in questa impresa con doni e consigli, come accade, più o meno indirettamente, con la fata, a Lancillotto e Ginevra⁷.

L'anello quindi diviene un segno della speciale predilezione della fata verso il suo protetto e guida verso la donna amata, rendendolo capace di distinguere il vero dal falso: l'episodio tuttavia assume particolari tratti di originalità rispetto al consueto schema ferico dell'intermediaria se andiamo a considerare che in nessuno dei due episodi Lancillotto è solo. Seppur l'impresa sia sempre appannaggio esclusivo dell'eroe, l'uso dell'anello e la benevolenza connessa alla *Dynamis* insita nell'oggetto toccano anche coloro che stanno vicino a Lancillotto, o i cavalieri prigionieri con lui dentro al castello, oppure coloro che vanno a redarguirlo sulla natura di quelle pericolose bestie illusorie che tanto incutono angoscia. La predilezione dell'eroe da parte del mondo fatato quindi tocca anche il suo seguito, tratto abbastanza inconsueto nello schema tipico delle fate madrine o intermediarie, seppur troverà ulteriori testimonianze in testi più recenti;⁸ diviene quindi una ricchezza comune di cui il tramite diviene l'anello stesso: è interessante in questo senso ricordare che anticamente il legame tra monete e anelli era quanto mai saldo, sia per motivi legati al valore degli oggetti, come nei miti germanici e celti, in cui il capo ideale è dipinto come generoso nel distribuire "Monete e Anelli", sia per motivi iconografici di forma e utilizzo, come era uso presso Latini e Greci. Inoltre nella cultura romana l'anello era automaticamente legato all'idea di un passaggio di proprietà, ma anche di potere ed aveva un valore iniziatico, donato di padre in figlio come simbolo di nobiltà.

⁷ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel medioevo*, Einaudi, Torino, 1989.

Sommando tutti questi elementi, possiamo dire che l'anello diviene automaticamente un simbolo di passaggio tenuto appunto da un eroe destinato a passare tra mondi diversi e ad attraversare l'altro mondo o mondo dei morti per riappropriarsi del proprio nome e della propria identità, in seguito al suo rapimento dal mondo terreno per divenire perfetto cavaliere e fine amante. Rimane tuttavia sempre da stabilire perché specificatamente un anello e perché questo motivo si presenti nel successivo e più vicino romanzo di Chrétien de Troyes.

1.3: L'anello della dissimulazione: Yvain ou le Chevalier au lion:

Il secondo esempio di "apparizione dell'anello" che andiamo a esaminare è un episodio contenuto ne "Il cavaliere del leone", spesso identificato come il più maturo dei romanzi composti da Chretien de Troyes, quanto meno il più ricco di motivi letterari chiaramente riconoscibili. Va riconosciuto che in pochi altri episodi letterari presenti nei romanzi di Chrétien è possibile rintracciare una tale compresenza di suggestioni mitiche prese da più repertori.

Per stessa ammissione dell'autore, conosciamo il suo interesse per le fonti classiche, in particolar modo Ovidio; abbiamo notizia per sua stessa voce di sue traduzioni dell'*Ars Amatoria* e dei *Remedia Amoris*, oltre che di due storie tratte dal VI libro delle *Metamorfosi*. Tuttavia l'utilizzo di questo repertorio classico nei suoi lavori appare spesso "accidentale" e limitato a poche referenze, in confronto alla mole di riferimenti di ambito celtico. Nel romanzo di Yvain entrambe le tendenze sembrano essere profondamente allacciate nell'intreccio narrativo che andiamo ad esaminare.

Nel giorno di Pentecoste, la corte di Artù è riunita; quando il re si allontana con Ginevra, il cugino di Yvain, Calogrenant, racconta una sua avventura di sette anni prima in Brocelandia.

⁸ Si ricordi a questo proposito il duello della Dama del Lago contro Morgana per difendere Lancillotto e i suoi compagni nel

Dopo un breve viaggio in queste terre, giunge alla fontana meravigliosa di Barenton, ove versa dell'acqua sulla lastra di pietra della sorgente; in seguito a questo accadimento, si scatena una forte tempesta, susseguita dall'arrivo di Esclados le Roux, il quale si dichiara difensore della fontana. Ingaggiato un duello con Calogrenant, questi finisce disarcionato e costretto al ritorno nelle proprie terre. Yvain decide quindi di vendicare l'onta subita dal cugino e parte senza avvisare Artù, che aveva espresso il desiderio di vedere tale meraviglia non appena informato dell'accaduto. Yvain compie le medesime azioni di Calogrenant, ritrovandosi così a confrontarsi con il difensore della fonte: pur riuscendo ad uccidere Esclados, nel rincorrerlo si trova però prigioniero nel suo castello. Braccato e inseguito, si salva solo grazie all'intervento della damigella Lunete, confidente di dama Laudine, padrona del castello nonché consorte di Esclados le Roux. Innamoratosi della castellana a prima vista, Yvain arriva a sposarla in seguito grazie sempre all'intercessione di Lunete, nonché all'ansia di Laudine in merito a un possibile e precipitoso arrivo di Artù al castello. Dopo il matrimonio e un periodo di relativa tranquillità, Gauvain si ritrova a parlare con Yvain, per convincerlo a partecipare a un torneo; autorizzato da Laudine, il consorte ha tuttavia l'obbligo di tornare entro un anno. Il protagonista giostra valorosamente e porta avanti quanto si era prefissato, andando tuttavia a disattendere il voto pronunciato; Laudine dunque abbandona Yvain che di conseguenza cade in una follia frenetica. Conduce per lungo tempo un'esistenza selvaggia, confortato solo da un eremita, finalmente interrotta solo dal riconoscimento da parte della dama di Noroison, che cura il cavaliere grazie a un prodigioso unguento; come ringraziamento Yvain le offrirà il suo soccorso per liberarsi del conte di Aliers. Dopo questa avventura, riprende la propria marcia senza però meta precisa, finché non salva un leone dall'assalto di un serpente; l'animale diviene suo compagno e lo seguirà in tutte le sue

avventure successive: libera la famiglia della sorella di Gauvain dalla minaccia di Harpin de la Montagne, salva Lunete dal rogo, soccorre le lavoratrici di seta tenute prigioniere nel Castello di Pesme Aventure, difende la sorella minore di Nera Spina in un duello giudiziario con Gauvain. Dopo tutte queste vicissitudini, il cavaliere torna alla fontana profondamente mutato nell'animo, ben deciso a riprendersi Laudine; scatena nuovamente la tempesta numerose volte, senza che tuttavia appaia mai un difensore. Laudine, su suggerimento di Lunete, si impegna ad aiutare il misterioso cavaliere a ritrovare l'amore che ha perduto, a patto che cessi di provocare la tempesta della fontana; trovatasi davanti Yvain, la donna è costretta a capitolare, decidendo quindi di concedergli il suo perdono.

Yvain e Lancillotto sono sicuramente due personaggi, sia dal punto di vista umano che cavalleresco, molto diversi tra di loro: la follia d'amore di Yvain ha ben poco a che vedere con il sognante distacco di Lancillotto, dalla sua distrazione quando il suo pensiero è rivolto a Ginevra; anche le avventure vissute da entrambi mal si accostano tra loro, delineando due tipi cavallereschi del tutto diversi.

Tuttavia l'apparizione dell'anello nell'Yvain ha alcuni punti in comune con l'oggetto magico donato dalla Dama del Lago a Lancillotto.

In entrambi i casi l'oggetto è un "dono", dato con il preciso scopo di arrecare un aiuto o un mezzo per trarsi di impaccio in una situazione problematica. Ovvio la considerazione che sempre è un cavaliere è il destinatario di questo presente, un po' meno scontato è delineare le caratteristiche invece del mittente: sempre abbiamo a che fare con un essere femminile ben intenzionato all'aiuto, ma non legato in un modo sentimentale al protagonista.

La natura "fatata" della Dama del Lago, come già analizzato, appare incontrovertibile, sia per l'ammissione stessa dell'autore per bocca di Lancillotto, sia per ulteriori nostre considerazioni.

Risulta meno immediato definire Lunete una "fata" anche se alcuni indizi rendono l'accostamento decisamente plausibile; partendo dalla meta stessa di Yvain, il regno di Laudine è da considerarsi inevitabilmente come una sorta di luogo "magico", dati alcuni suoi connotati evidentemente soprannaturali: l'acqua della fontana, la lastra di pietra, la tempesta magica susseguita dall'apparizione del cavaliere guardiano. Questi tratti contrassegnano l'idea di un passaggio tra il reame umano e quello magico; dal punto di vista narrativo, tale cambio di ambientazione non appare spiccatamente marcato come invece può accadere nella lettura de "Chevalier de la Charrete", ove il reame di Gorre era specificatamente delineato come reame soprannaturale, al punto da poter essere accostato al mondo dei morti. Questa impressione va a stemperarsi nel momento in cui si vanno a prendere in esame i singoli elementi descritti da Calogrenant all'arrivo alla fontana di Barenton. Egli narra della presenza di un albero dal fogliame sempre verde, riferimento simbolico facile da decifrare, in quanto la struttura dell'albero con il fogliame a fare da tetto e le radici che affondano nel terreno bagnato dalla sorgente dà già un'idea immediata di collegamento tra due spazi, basti pensare all'Yggdrassil che secondo la mitologia germanica sosteneva e collegava i nove mondi o al modello esemplare dell'Albero Cosmico, che collega assieme cielo, terra e inferi⁹. Tale idea di collegamento, di forte allacciatura tra due spazi risulta rafforzata dalla presenza del bacile con la catena appunto (E una catena è formata da anelli, constatazione banale che tuttavia può dare spazio a interessanti riflessioni.), contenente l'acqua da versare sulla pietra. Bacile e pietra differiscono a questo punto dalla descrizione che aveva dapprima ricevuto Calogrenant, perchè alla sua vista non appaiono di granito e ferro, ma rispettivamente di smeraldo sostenuto da rubini e oro puro, metallo nobile spesso associato all'operato dei cavalieri secondo una complessa simbologia che coinvolge spesso anche l'anello.

⁹ A. Barbieri, *Lo specchio liquido e il passaggio paradossale: l'avventura della sorgente meravigliosa nell'Yvain di Chrétien*

Lo smeraldo nei lapidari medievali¹⁰ era una pietra spesso associata ai fenomeni atmosferici forti, in grado di provarli o di recare protezione dal fulmine; l'attivazione degli effetti magici spesso nelle pratiche prevede la ripetizione del medesimo con il medesimo, ovverosia della riproduzione in piccolo del fenomeno che si vuole ottenere: versare quindi acqua sullo smeraldo per ottenere la tempesta è sicuramente da ascrivere a questo genere di pratiche. In ultima istanza, notiamo che molto spesso nelle leggende celtiche l'eroe si trova a dover fronteggiare una tempesta o un nume tutelare di questi fenomeni atmosferici associati al passaggio nell'Aldilà. Ancora una volta quindi ci ritroviamo ad avere a che fare con un eroe connesso al mondo dei morti o in generale a un passaggio a una condizione trascendente associabile con la morte stessa. L'associazione cavaliere/morte è una costante narrativa della letteratura cavalleresca, che va direttamente ad allacciarsi all'idea di rimpianto e colpa insita nella cavalleria¹¹ nonchè al rapporto di questa istituzione con il fantastico e il meraviglioso. Queste considerazioni non devono però farci perdere di vista un particolare: il reame di Laudine non è mai esplicitamente indicato o collegato a nessuna locazione soprannaturale già riscontrata o conosciuta nè nella letteratura nè nel mito; considerare o meno questo luogo come "magico" dunque è possibile solo dalla lettura dei riferimenti nel testo e traendo delle conclusioni, con tutte le cautele del caso.

Se tuttavia dire in maniera sicura e incontrovertibile che Lunete sia inserita in un mondo magico non sia del tutto possibile, risulta più facile trovare paralleli interessanti del suo ruolo nell'ampio repertorio della mitologia celtica: sono molti i racconti che vedono l'eroe, in seguito a una dimostrazione di valore, incontrare una fata acquatica, la quale gli promette di accompagnarlo di fronte alla sua signora, una fata ancora più bella e nobile. Il motivo della

de Troyes. In *AnticoModerno* 4 (I numeri), Roma, Viella, 1999, pp. 193-216

¹⁰ Cfr. Nota n.422 in Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, trad. Francesca Gambino, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2011

fata consigliera è tipicamente celtico; è molto interessante che la dimostrazione di valore dell'eroe di solito avvenga vicino a un lago. Ritorna quindi il motivo dell'appartenenza della fata al mondo acquatico, ulteriormente confermato dal nome stesso dell'ancella, Lunete, nome connesso alla sfera lunare, alla femminilità e all'acqua nella simbologia medievale. Infine, per quanto banale possa sembrare, è lo stesso dono magico dell'anello a rendere Lunete un essere fatato, in quanto l'oggetto magico è un suo possesso.

I punti di contatto tra l'anello di Lancillotto e quello di Yvain non si fermano solo al mittente del dono e alla cornice dell'evento, ma sono presenti somiglianze anche dal punto di vista pratico: deve essere indossato a un dito, anche se pure in questo caso ignoriamo quale, e ha un metodo di attivazione preciso. L'anello donato da Lunete difatti dev'essere indossato in maniera tale che il castone, non una pietra in questo caso, sia rivolto verso l'interno della mano. Tale metodo attiva la Dynamis insita nell'oggetto stesso, ovvero la capacità di rendere invisibile colui che indossa l'anello. Da notare che entrambi gli anelli hanno poteri aventi a che fare con la dissimulazione o con la visione della realtà, ovvero concretizzano o rendono evidente il passaggio dell'eroe da una realtà concreta e tangibile a una realtà illusoria o fallace; che questo avvenga dal punto di vista del portatore dell'anello o di chi subisce la sua magia è un cambio di prospettiva che non va a mutare le generali considerazioni sul suo potere riportate sopra, come possiamo evincere dalla lettura del passo.

Testo originale, tradito secondo l'edizione Uitti con emendamenti da H, vv. 1021-1036.

<<...*Et cest mien **anelet** prendroiz*

Et, s'il vos plest, sel me randroiz

Quant je vos avrai delivrè.>>

Lors li a l'anelet livrè,

¹¹ Cfr. Paolo Maninchedda, *I nemici Immemori: Perceval e Gauvain nel conte du Graal*, Cucco Editrice, 1995

*Si li dist qu'al avoit tel force
Com'a, desus le fust, l'escorce
Qu'el le cuevre qu'an n'en voit point :
Mes il covient que l'en anpoit
Si qu'el poing soit la pierre anclose :
Puis n'a garde de nule chose
Cil qui l'anel an son doi a,
Que ja veoir ne le porra
Nus hom, tant ait les ialz overz,
Ne que le fust qui est converz
De l'escorce qui sor lui nest.*

Traduzione a cura di Francesca Gambino¹² :

<<Prendete questo mio anellino/ e, se lo vorrete, me lo renderete/ quando vi avrò liberato.>>/
Detto questo gli consegnò l'anellino,/ e gli disse che aveva lo stesso potere/ della corteccia
che ricopre/ il legno e lo rende invisibile./ Bisognava solamente infilarlo/ in modo da
chiudere la pietra nel pugno;/ poi non aveva più nulla da temere/ chi aveva l'anello al dito,/
nessuno lo poteva vedere,/ per quanto avesse gli occhi aperti,/ come il legno che è nascosto/
dalla corteccia che nasce su di lui./

Anche in questo caso, l'autore descrive minuziosamente gli effetti della magia dell'anello ed è
possibile riscontrare la presenza di numerosi termini appartenenti al campo semantico della
visione o della vista, confermando la connessione dell'anello alla dissimulazione o
chiarificazione della realtà circostante, seppur in questo caso come già specificato tali

¹² Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, trad. Francesca Gambino, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2011, pagg. 133-135

riferimenti trovino loro attuazione non tanto nel portatore, quanto sui suoi antagonisti.

Dopo un piccolo intermezzo in cui Lunete offre a Yvain un giaciglio e vettovaglie congrue al rango del suo ospite e della situazione, secondo uno schema incontrato già altre volte, la donna intima al cavaliere di non muoversi dal letto in nessun caso mentre proseguono le ricerche degli abitanti del castello: difatti poco dopo gli inseguitori di Yvain arrivano e cominciano a menare colpi in ogni dove. Inizialmente l'autore non manca di far notare in maniera specifica come il letto non viene toccato dai bastoni, peculiarità forse in una descrizione frenetica, ricolma del dolore dei congiunti e soprattutto di Laudine, vedova senza conforto. Una contrapposizione interessante di stati emozionali, quello doloroso e il presunto divertimento che un uomo senza paura dovrebbe provare, secondo Lunete, alla vista di tante persone incattivite e incapacitate nel trovare l'oggetto su cui sfogare la propria furia: una constatazione che dà spazio a interessanti congetture sull'abitudine di Lunete nell'utilizzo di tali oggetti e di come vengono percepiti dalla donna, tutto sommato in un modo che sembra stonare con la drammaticità della situazione. Bisogna dire che le figure fatate sono spesso caratterizzate a livello psicologico da una sorta di atteggiamento divertito di fronte alla frenesia umana e ai turbamenti che caratterizzano l'uomo.

Anche nell'Yvain l'anello diviene motore e scioglimento di una situazione problematica e potenzialmente letale per l'eroe; la scena difatti prosegue in un climax di tensione sempre crescente e, nel momento stesso in cui il lettore ha l'impressione che il nascondiglio di Yvain sia perfetto, ecco che la ferita del morto torna a riaprirsi, sanguinando copiosamente, lasciando gli astanti sgomenti. Il fenomeno, detto "cruentazione"¹³, rappresenta una credenza tipicamente medievale, consistente nella ripresa dell'emorragia dalle ferite dell'assassinato

¹³ Cfr. Lucienne Carasso-Bulow, *The merveilleux in Chretien de Troyes Romances*, Libraire Droz, Geneve, 1976 per l'analisi sui motivi simbolici della cruentazione e della cena.

se il suo assassino si trova ancora nelle vicinanze del cadavere. Tale accadimento è interpretato dagli inseguitori di Yvain come inequivocabile prova della sua presenza nella camera da letto, provocando altresì una reazione ancora più violenta di quella dimostrata in precedenza; i sudditi del regno, riprendendo a menare colpi ovunque, questa volta riescono a colpire lo stesso cavaliere, che nonostante il dolore riesce a rimanere comunque fermo e immobile, ancora una piccola dimostrazione delle inevitabili facoltà fisiche e mentali che deve possedere un prescelto delle fate per avere questo dono. Difatti il dono di per sé sarebbe inutile se Yvain non seguisse precisamente le indicazioni di Lunete, che comunque mettono in gioco la sua resistenza.

Ritorniamo alla domanda posta in precedenza: che cosa rende un eroe tale da meritare questo oggetto?

La predestinazione di Yvain nel divenire un prescelto delle fate non è antica e radicata come quella di Lancillotto, ma ha sempre a che fare con il suo valore, la sua cortesia e la sua nobiltà. E' la stessa Lunete a narrare che in passato Laudine aveva mandato l'ancella nella corte di re Artù, ove però nessun cavaliere le ha rivolto la parola: vista la descrizione data all'inizio della fanciulla, del suo bell'aspetto e dei suoi modi cortesi, la sua dichiarazione di modestia nel non essere di modi nobili o di linguaggio acconcio alla corte stride un poco con i tratti in precedenza descritti. Non sembra così impossibile congetturare quindi nella logica del romanzo più che un torto da parte di Lunete, un'incomprensione da parte degli altri cavalieri, incapaci di realizzare la natura fatata della fanciulla, tranne appunto che nel cavaliere più cortese e valoroso, l'unico che ha potuto rivolgerle la parola. "M'i enorastes et servistes¹⁴", afferma Lunete: "mi onoraste e vi metteste al mio servizio." Anche la scelta di parole denota qualcosa che va oltre la semplice cortesia da rivolgere a una dama, ma una

¹⁴ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, trad. Francesca Gambino, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2011, pagg.131-133

messa a disposizione delle forze del cavaliere al mondo fatato di cui lei è un'esponente, come accade in numerosi racconti del genere, aventi a che fare con fate madrine. Da notare che in questo tipo di racconti inoltre non è affatto raro che questi esseri fatati aiutino il cavaliere a congiungersi alla propria compagna, come già specificato. E anche questo è da considerarsi un parallelo con l'avventura di Lancillotto, ove l'anello donato dalla fata madrina del lago è uno dei tanti mezzi per percorrere quel cammino che lo condurrà dall'amata e che lo porterà a concludere il suo passaggio nel regno della morte.

Nell'episodio qui descritto quindi risulta di precipua importanza nell'analisi del carattere magico dell'anello contestualizzare due particolari momenti sopra descritti: la presentazione di una mensa per Yvain e la cruentazione del cadavere.

Il primo momento descritto dall'autore trova interessanti paralleli nella letteratura medievale e nei romanzi dello stesso Chrétien; il motivo della cena è spesso giustapposto o anteriore a eventi fantastici: la consegna dell'anello da parte di Lunete a Yvain è uno di questi, ma possiamo ricordare anche la cena cui partecipa Lancillotto prima dell'avventura della lancia fiammeggiante (vv.450-460) o Perceval che cena durante e dopo la processione degli oggetti sacri, tra cui il Graal e la "Lancia che sanguina" (vv. 3275-3335); uscendo dal repertorio di esempi che in questa sede esaminiamo più nel dettaglio, possiamo anche citare la cena di Erec a Brandigan la notte prima dell'avventura nella "Joie de la Cort" o sempre Yvain che cena dopo la lotta tra il leone e il serpente.

Ovviamente non tutte le mense o le occasioni della cena che descrive Chretien de Troyes nei suoi lavori devono essere considerate connesse a un ambito magico o sacrale o fantastico; la maggiore incidenza di elementi straordinari in avvenimenti di questo tipo tuttavia è un dato numerico facilmente verificabile e in misura sufficiente a spingere a delle riflessioni;

Wathelet-Willem, nei suoi studi sui Lais di Maria di Francia¹⁵ rileva e studia la connessione tra il cibo e i conseguenti episodi inseriti all'interno dei Lais, in special modo il "Lai de Lanval". A questo è da aggiungersi la presenza, più o meno esplicita a seconda delle occasioni, dell'acqua, sia fisicamente vicina sia come parte integrale della situazione, solitamente per l'esplicita descrizione del cavaliere nell'atto di lavarsi le mani e di asciugarsi con una salvietta bianca e pulita. Il colore bianco non deve mancare di attrarre la nostra attenzione, in quanto colore tradizionalmente attribuito alle fate e ricorrente in queste mense rituali. Anche nel *Lancelot ou le chevalier de la Charrete*, Chrétien si sofferma a indicare come le mani vengano nettate e poi asciugate con una salvietta bianca e pulita, nella cena che precede l'avventura della damigella prigioniera e desiderosa di coricarsi con l'eroe. Soffermarsi su tali particolari, sempre secondo Wathelet-Willem, sarebbe un modo per suggerire la presenza di tracce da un rituale, oltre ovviamente a sottolineare la "civiltà" dei protagonisti di queste storie, sempre contrapposti alla rozzezza di un mondo esterno alla corte in qualunque occasione, anche quelle più critiche.

Tuttavia la presenza dell'acqua rimanda anche a temi già trattati in precedenza, appunto l'origine "acquatica" degli esseri di natura ferica.

Un oggetto magico, un rituale, l'acqua: abbiamo tutti gli elementi per porre Yvain sullo stesso piano di Lancillotto, ovvero depositario del potere dell'anello e dell'iniziazione che comporta, quale eroe prescelto dalle fate: l'anello diviene tramite per l'altro mondo e al contempo collegamento a quello percepito come terreno nel momento in cui Yvain entra nel regno di Laudine.

Dunque il momento della cena conferma il contesto meraviglioso in cui viene ricevuto l'anello, al contrario del fenomeno della cruentazione.

¹⁵ Wathelet-Willem, *Le Mystere chez Marie de France*, revue belge de philologie et d'histoire, 39 (1961), pagg. 661-686

Difatti questo accorgimento letterario non va preso come un modo per inserire un motivo magico nella narrazione: la cruentazione era ritenuta una fenomenologia perfettamente naturale nell'immaginario medievale, tanto da essere considerata una prova giuridica in caso di processo. Questo accadimento non collega Yvain all'altro mondo, non nella sua dimensione ferica quantomeno, ma dal punto di vista della morte: il sangue che nuovamente sgorga dalle ferite è la spia di quella colpa originale di cui viene investita tutta la cavalleria nell'ambito letterario; non solo, la posizione prona nel letto di Yvain richiama ancora un episodio de la Charrete, il primo rendez-vous segreto di Ginevra e Lancillotto. In questo frangente, Lancillotto nell'aprire le sbarre della finestra dell'amata si ferisce il dito, spargendo in questo modo sangue sul letto ove si trova a giacere con la donna, che a causa di questo indizio verrà accusata di aver compiuto il medesimo oltraggio con il siniscalco Keu, addormentatosi lì vicino, le cui piaghe durante la notte si erano nuovamente riaperte. Ancora una volta delle stimate di colpa, sia su un eroe messianico qual è Lancillotto, sia su chi ha rischiato la morte prima del suo arrivo e in un certo senso da lui assassinato o quasi, data l'accusa portata a causa del suo atto scellerato. La presenza del sangue diviene ancora segnale di una colpa e di un destino che accompagna qualunque cavaliere, per il suo stesso ruolo di forza militare e quindi portatore di violenza, più che della cortesia, utile appunto a disciplinare la sua nota più brutale attraverso la donna amata.

Assodato il contesto magico e riscontrati inevitabili richiami alla simbologia medievale nonché ai miti di stampo celtico, risulta tuttavia difficili non soffermarsi su quelle suggestioni di matrice classica che reca con sé l'anello in questo episodio.

A livello cronologico, l'altra opera più vicina a Chrétien a riportarci la presenza di un anello magico è il *Roman de Thebes*: in questo romanzo, Medea regala a Giasone un anello capace di rendere invisibile il suo possessore, girando all'interno della mano il castone.

Antecedente diretto dell' "Yvain" è considerato uno dei tre romanzi facenti parte della raccolta del Mabinogion: "Owain e la Dama della Fontana." L'opera è fondamentale sotto molti aspetti al romanzo di Chrétien, seppur con alcune differenze significative, ma l'episodio dell'anello si presenta sostanzialmente uguale; dopo essere stato chiuso in una stanza, Lunet dona l'anello a Owein, imbandendo poi per lui una cena e aiutandolo a nascondersi, mentre gli spiega a cosa è dovuto il dolore nella casa e chi sia la bella dama della fontana, prendendosi in seguito l'impegno di farli riappacificare e favorire il loro congiungimento. Entrambe le opere probabilmente derivano dalla medesima fonte celtica, l'antico poema gallese *Iarllles y Ffynnawn*.

Tali corrispondenze letterarie lascerebbero intendere che ci troviamo di fronte a un topos letterario tutto celtico e ben radicato nella letteratura francese antica. Eppure tra le fonti letterarie possiamo ritrovare l'anello in un racconto decisamente molto più antico: si tratta del mito di Gige, antenato di Creso, riportato da Platone nel II Libro della "Politeia", 359-362¹⁵.

Gige era un pastore al servizio dell'allora signore della Lidia; dopo una tempesta e un terremoto, la terra si spacca, creando una voragine; all'interno l'uomo trova un cavallo di bronzo cavo e provvisto di piccole porte, ove ancora dentro giace il cadavere di un uomo dalle grandi dimensioni, nudo e vestito solo di un anello d'oro al dito. Gige strappa via il monile dalla mano dall'uomo e il giorno dopo si reca alla consueta riunione dei pastori, ove indossa l'oggetto: girando per caso il castone verso se stesso, di modo che fosse rivolto verso l'interno della mano, divenne invisibile e sentì gli altri parlare di lui come se non ci fosse. Dopo aver effettuato alcune prove, chiese e ottenne di essere incluso fra i messaggeri inviati presso il re. Ivi giunto, sedusse sua moglie e con l'aiuto della donna lo aggredì, prendendo

¹⁵ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, 7 voll., Bibliopolis, Napoli 1998-2007.

così il potere.

Di per sé il mito è piuttosto semplice, seppur la narrazione platonica renda l'intreccio pretesto per alcune tra le più belle dissertazioni filosofiche su quanto l'uomo sia giusto per suo desiderio e non per mera costrizione data dalla sua esistenza; è molto interessante rilevare come Platone descrive un portatore di un anello simile e che cosa possa fare.

“...Entrare nelle case e unirsi con chiunque voglia, e uccidere o sciogliere dalle catene tutti quelli che vuole, e fare tutto il resto come se fosse, tra gli uomini, eguale a un dio.”¹⁶

Decisamente facile cogliere alcuni richiami alla vicenda di Yvain, che effettivamente si è ritrovato ad entrare in una casa altrui, uccidendo il suo avversario e unendosi alla sua compagna, operazione svolta dallo stesso Gige, seppur invertendo lo schema narrativo.

E al contempo lascia motivo di riflessione la sua considerazione sullo scioglimento delle catene, quando in realtà sembra lo stesso Yvain prigioniero del suo stesso incantesimo, impossibilitato a muoversi fino a che non cessa il momento di pericolo, proprio per colpa di questo anello, sì salvifico, ma contemporaneamente vincolo.

Nel mito di Gige ritroviamo poi tutti gli elementi simbolici già incontrati nella vicenda di Yvain; in primis notiamo come Gige trovi l'anello in seguito a una tempesta violenta, che come già detto è motivo ricorrente nei miti ove l'eroe deve dimostrare il proprio valore e compiere un passaggio iniziatico nel mondo dell'aldilà. Il terremoto e la successiva spaccatura del suolo possono essere tranquillamente considerati come spia della presenza della Madre Terra, forza benevola e rigeneratrice, allo stesso modo dell'Albero, che è sua diretta emanazione. La forza femminile della terra diviene in molti miti tramite per indicare luoghi ove nascono guerrieri forti, già in armi. Di questo tipo è il cadavere trovato da Gige, a cui il pastore strappa l'anello: ancora un legame tra questo oggetto magico e un altro mondo,

¹⁶ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, 7 voll., Bibliopolis, Napoli 1998-2007, vol. 2, pag. 31-32

quello dei morti.

Non è un caso soffermarsi su questa corrispondenza, che ritorna in ambito celtico: nella leggenda di Culhwch e Olwein, un gigante racconta di aver trovato un anello mentre pescava, scorgendo il cadavere a pelo d'acqua con indosso l'oggetto. Nella stessa leggenda, vi è inoltre la curiosa indicazione di come Olwein, nel lavarsi i capelli, si levasse tutti gli anelli e li ponesse in un cesto, ove li lasciava fino al giorno dopo vicino all'acqua. La considerazione non viene ulteriormente approfondita, ma lascia al lettore la consapevolezza di un utilizzo, magari per un'applicazione rituale appena suggerita, che però per l'ascoltatore del periodo probabilmente risultava piuttosto trasparente.

Il collegamento quindi tra l'oggetto fatato e il mondo dei morti come passaggio iniziatico ha un'origine antica. Non dobbiamo mancare di tenere conto anche del fatto che la figura antica diretta progenitrice di fate ed esseri magici è la Parca, una delle tre sorelle che tessono il destino e predicono il futuro.¹⁷ E' la stessa Dynamis dell'anello a rafforzare questo assunto: l'invisibilità è attributo proprio del dio della morte, Hades, portatore di un elmo costruito dai tre ciclopi Sterope, Bronte e Arge capace di renderlo invisibile agli occhi del prossimo.

Il mito di Gige può essere quindi ascritto alla tipologia dei miti sulla regalità e del passaggio, ove l'anello diviene tramite per l'attribuzione del potere, insieme alla presenza dell'elemento femminile, che in molti miti di regalità è un elemento forte; pur con le debite cautele, è possibile fare un discorso simile per Yvain, un cavaliere che attraversa un altro mondo e riceve l'anello come attribuzione di potere e aiuto nella questè che lo porterà a divenire vero eroe e a meritare l'amore della donna capace di nobilitarlo, secondo tutte le consuetudini dell'amor cortese, che inevitabilmente sembra attingere al binomio donna/potere.

Tuttavia quando trattiamo la storia di Yvain, non parliamo di un re, ma del vassallo di un re,

¹⁷ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel medioevo*, Einaudi, Torino, 1989, cap. I.

che d'altronde si dimostra ben superiore: il cavaliere non aspetta l'arrivo del sovrano, nonostante questi si dimostri intenzionato a compiere la medesima impresa e già in non poche occasioni il suo valore è esaltato ben più di quello del re che l'ha investito delle sue armi; situazione analoga a quella già incontrata ne "Lancelot ou le Chevalier de la Charrete". I cavalieri mostrano qualità proprie di un capo in potenza, manifestando una regalità insita, sancita dall'anello e dal loro legame con il mondo magico, altresì il mondo dei morti; al contempo, la loro missione è accompagnata dalla colpa e dal sangue che come un peccato originale caratterizza il loro ruolo, come già osservato. Questa tensione di regalità e decadenza nella figura cavalleresca trova il suo scioglimento nell'ultimo romanzo di Chrétien de Troyes che andremo ad analizzare.

1.4: L'anello rubato: Perceval ou le Conte du Graal

Il quinto e ultimo romanzo di Chrétien de Troyes, incompiuto probabilmente per la sopraggiunta morte dell'autore, rappresenta un deciso punto di rottura rispetto al filone narrativo di cui i primi quattro romanzi erano esponenti: con questi racconti, Chrétien si proponeva in prima istanza "belle prodezze e commoventi passioni"¹⁸ di cavalieri perfetti e cortesi amanti, mentre nel "Perceval" l'autore sembra portato a meditare sulla formazione di questi esseri eletti. La figura del protagonista tuttavia sembra distaccarsi non poco dai suoi antecedenti, pur seguendo nel suo percorso una triplice via di iniziazione alla cavalleria, all'amore e alla religione. Già basti pensare che mai come in questo protagonista è possibile riscontrare quella decisa compresenza di sangue e colpa già affrontata, analizzando i romanzi di Lancillotto e Yvain e mai come in questo romanzo l'intreccio di misticismo religioso e suggestioni celtiche produce qualcosa di altrettanto originale.

¹⁸ A. Micha, *Il Perceval*, in *Deux études sur le Graal*, Romania, 73, 1952

La storia di Perceval il Galleso prende le mosse nella Guasta Foresta, ove il protagonista vive con la madre in uno stato di ingenuità quasi selvaggia, ignorando completamente gli ideali della cavalleria e della corte. Un giorno durante una caccia incontra un seguito di cavalieri e mai nulla gli è apparso altrettanto bello, tanto da paragonare quelle figure ad angeli. Si ritrova a parlare con loro, i quali si intrattengono dandogli spiegazioni sulla corte e sul luogo ove Artù ordina i cavalieri. Perceval torna quindi dalla madre, spiegandole l'accaduto; la donna si trova quindi costretta a narrare delle sue origini al ragazzo, figlio di un nobile cavaliere caduto in disgrazia dopo la morte di Uther Pendragon a causa di una ferita alle cosce. In seguito alle manifeste intenzioni del figlio di divenire cavaliere, la madre spiega al ragazzo tutta una serie di precetti utili, lasciandolo poi partire, cosa che le causerà un vivo dolore e in seguito la morte. Giunto alla corte di Artù, Perceval vi trova il re intento a pensare, tanto da non accorgersi dell'ingresso del ragazzo sul proprio cavallo, in seguito all'incontro con il cavaliere Vermiglio, di cui desidera le armi. Artù lo investe cavaliere, permettendogli di prendere le armi del cavaliere in caso di sua sconfitta, in quanto il fellone gli ha rubato una preziosa coppa. Perceval parte, incontra il cavaliere e lo sconfigge, prendendo le armi. In seguito incontra un signore cortese che diviene il suo mentore, il quale gli insegna correttamente a giostrare e a tirare di spada. Dopo questa iniziazione, vive diverse avventure, tra cui le più significative, prima del reincontro con la corte, sono quelle che lo portano a liberare il castello di Blancheflor e soprattutto l'avventura nel castello del Re Pescatore, ove intravede il Graal e la Lancia che Sanguina, ma senza domandare nessun ragguaglio sul seguito che reca questi particolari oggetti. Solo in seguito incontrerà di nuovo i cavalieri, dopo aver vissuto altre avventure e la conferma del suo peccato di non aver domandato da una donna che incontra per le lande. Da qui la scena passerà alle avventure di Gauvain fino alla conclusione del romanzo.

L'incontro di Perceval con l'anello avviene in un episodio apparentemente marginale, non appena inizia il viaggio del protagonista: subito dopo la separazione dalla madre, intravede sulla propria via un padiglione di ottima fattura, decorato con un'aquila dorata: non avendo mai veduto un posto così bello, erroneamente lo scambia per una chiesa e, come prescrittogli dalla madre, smonta da cavallo per recarsi al suo interno e rendere grazia al Signore, addirittura sperando di poter chiedere del cibo.

All'interno del padiglione, trova una fanciulla addormentata, svegliatasi poco dopo il suo arrivo; la donna intima al ragazzo di andarsene, in quanto rischia molto nel caso arrivi il suo compagno, un cavaliere violento e geloso. Interpretando in maniera decisamente erronea le indicazioni date dalla madre su come trattare le fanciulle, Perceval ruba un bacio alla fanciulla, la costringe a darle l'anello adorno di uno smeraldo che porta al dito e mangia davanti a lei tre pasticci di carne destinati al suo compagno.

Riportiamo per esteso l'episodio qui di seguito, senza considerare solo il punto in cui compare l'anello, data la grande pregnanza degli elementi simbolici accessori di cui è permeata tutta la scena:

Dalla trascrizione del manoscritto Paris, B.N. fr. 794 (ms. A), effettuata da Pierre Kunstmann (Laboratoire de Français Ancien, Université d'Ottawa), VV. 635-777¹⁹.

*Au main, au chant des oiselez,
se lieve et monte li vaslez,
s'a au chevalchier antandu
tant que il vit .i. tref tandu
an une praerie bele*

¹⁹ Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal (Perceval) ed. Pierre Kunstmann. Laboratoire de français ancien Ottawa : Université d'Ottawa, 1999, modalità d'accesso World Wide Web
<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/perceval/cgrpres.htm>

lez la doiz d'une fontenele.
Li trez fu granz a grant mervoille;
l'une partie fu mervoille
et l'autre fu d'orfrois bandee;
l'une partie fu doree;
An l'aigle feroit li solauz,
qui mout luisoit clers et vermauz,
si reluisoient tuit li pré
de l'anluminement del tré.
Antor le tref, a la reonde,
qui estoit li plus biax del monde,
avoit .ii. ramees fuilliees
et loiges galesches dreciees.
Li vaslez vers le tref ala,
et dist ainz que il venist la :
« Dex, ci voi ge vostre meison .
Or feroie je mesprison
se aorer ne vos aloie.
Voir dist ma mere totevoie,
qui me dist que meisons estoit
la plus bele chose qui soit,
et me dist que ja ne trovasse
mostier qu'aorer n'i tornasse
le Criator an cui je croi.

*Je l'irai proier, par ma foi,
qu'il me doint ancui a mangier,
que j'an avroie grant mestier. »*

*Lors vient au tref, sel trueve overt,
enmi le tref .i. lit covert
d'une coste de paisle, et voit;
el lit tote sole gisoit
une dameisele andormie,
tote seule sanz conpaignie;
alees erent ses puceles
por coillir floretes noveles
que par le tref jonchier voloient
ensi con fere le soloient.*

*Qant li vaslez el tref antra,
ses chevax si fort s'açopa
que la dameisele l'oï,
si s'esveilla et tressailli.*

*Et li vaslez, qui nices fu,
dist: « Pucele, je vos salu,
si con ma mere le m'aprist.*

*Ma mere m'anseigna et dist
que les puceles saluasse
an quelque leu que les trovasse. »*

La pucele de peor tranble

por le vaslet qui fol li sanble,
si se tient por fole provee
de ce qu'il l'a sole trovee.
« Vaslez, fet ele, tien ta voie.
Fui, que mes amis ne te voie.
- Einz vos beiserai, par mon chief,
fet li vaslez, cui qu'il soit grief,
que ma mere le m'anseigna.
- Je, voir, ne te beiseré ja,
fet la pucele, que je puisse.
Fui, que mes amis ne te truisse,
que, s'il te trueve, tu es morz. »
Li vaslez avoit les braz forz,
si l'anbrace mout nicemant,
car il nel sot fere autremant,
mist la soz lui tote estandue,
et cele s'est mout desfandue
et deganchi quanqu'ele pot;
mes desfansse mestier n'i ot,
que li vaslez an .i. randon
la beisa, volsist ele ou non,
.xx. foiz, si con li contes dit,
tant c'un anel an son doi vit,
a une esmeraude mout clere.

« Encor, fet il, me dist ma mere
qu'an vostre doi l'anel preïsse,
mes que plus rien ne vos feïsse.

Or ça l'anel, jel vuel avoir.

- Mon anel n'avras tu ja voir,
fet la pucele, bien le saiches,
s'a force del doi nel m'araiches. »

Li vaslez par la main la prant,

a force le doi li estant,

si a l'anel an son doi pris

et el suen doi meïsmes mis,

et dit : « Pucele, bien aiez !

Or m'an irai ge bien paiez,

et mout meïllor beïsier vos fet

que chanberiere que il et

an tote la meison ma mere,

que n'avez pas la boiche amere. »

Cele plore et dist au vaslet :

« N'an porter pas mon anelet,

que j'an seroie mal baillie

et tu an perdroies la vie,

que qu'il tardast, jel te promet. »

Li vaslez a son cuer ne met

rien nule de ce que il ot,

mes de ce que jeüiné ot
moroit de fain a male fin.
Un bocel trueve plain de vin
et .i. henap d'argent selonc,
et voit sor .i. trossel de jonc
une toaille blanche et nueve.
Il la sozlieve, et desoz trueve
.iii. bons pastez de chevrel fres;
Ne li enuia pas cist mes !
Por la fain qui forment l'angoisse,
.i. des pastez devant lui froisse
et manjue par grant talant,
et verse an la cope d'argent
del vin, qui n'estoit pas troblez,
s'an boit sovant et a granz trez
et dit: « Pucele, cist pasté
ne seront hui par moi gasté.
Venez mangier, il sont mout buen.
Asez avra chascuns del suen,
si an remandra .i. antier. »
Et cele plore andemantier
queque cil la prie et semont,
que cele .i. mot ne li respont,
la dameisele, ainz plore fort;

mout durement ses poinz detort.

Et cil manja tant con lui plot

et but tant que asez en ot.

Lors prist congié tot maintenant,

si recovri le remenant

et comanda a Deu celi

cui ses saluz point n'abeli.

« Dex vos saut, fet il, bele amie !

Por Deu, ne vos enuit il mie

de vostre anel que je an port,

qu'ainçois que je muire de mort

le vos guerredonerai gié.

Je m'an vois a vostre congié. »

Et cele plore et dit que ja

a Deu ne le comandera,

car il li covandra por lui

tant avoir honte et tant enui

que tant n'an ot nule chestive,

ne ja par lui, tant con il vive,

n'an avra secors ne aïe,

si saiche bien qu'il l'a traïe!

Traduzione a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini²⁰:

“Al mattino, il ragazzo si leva al canto degli uccelli e subito monta in sella. Cavalca finchè scorge un padiglione drizzato in una bella prateria, presso un ruscelletto che scaturisce da un fontanile. Si stupisce di tanta meraviglia. La tenda è da un lato di stoffa vermiglia, verde dall’altro con bordura ricamata d’oro. Al di sopra, sulla cima di un pennone, un’aquila dorata è imporporata dai raggi del sole. Il prato è illuminato da questo splendore. Intorno al padiglione, ch’è il più bello del mondo, sono capanne di foglie e di frasche all’uso gallesse. Il ragazzo si avvicina al padiglione e prima di giungervi dice <<Mio Dio! Vedo ora qui la vostra dimora! Peccherei gravemente se non andassi ad adorarvi. Mia madre non mentì quando mi disse che i monasteri sono la cosa più bella che vi sia e mi raccomandò che non mancassi di andare a pregarvi il Creatore in cui credo. Sì, in fede mia, andrò a pregarlo e gli chiederò di darmi oggi da mangiare, ché ne ho gran bisogno.>> Arriva dunque al padiglione, lo trova aperto. Nel mezzo vede un letto coperto da una trapunta di broccato di seta su cui era sdraiata una damigella addormentata, sola. La compagnia era nel bosco e le damigelle erano andate a cogliere fiori novelli per giuncarne la tenda, come erano solite fare. Quando il ragazzo entra sotto la tenda, il cavallo fa un tale rumore con gli zoccoli che la damigella, all’udirlo, si sveglia e trasale. E il ragazzo, che era innocente, dice: <<Damigella, vi saluto come m’ha insegnato mia madre, che mi raccomandò e disse di salutare le damigelle, in qualsiasi luogo io le trovassi.>> La fanciulla trema di paura perché il ragazzo le sembra folle, e folle lei stessa che si è lasciata sorprendere da sola. <<Vattene, ragazzo, va’ per la tua strada, fuggi! Che il mio amico non ti veda!>> <<Anzi, vi bacerò!>> dice il ragazzo. <<Peggio per chi se ne adonterà, che così m’ha insegnato mia madre!>> <<Ma io ti bacerò, se posso difendermene!>> Dice la fanciulla. <<Fuggi, che il mio amico non ti trovi, se ti vede

²⁰ Chrétien de Troyes, *Perceval*, in “I romanzi cortesi”, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Mondadori, 1983.

qui, sei morto!>> Ma il giovane ha braccia forti e la bacia goffamente, che non sa fare altrimenti. La tiene riversa sotto di sé malgrado ch'ella si difenda e cerchi di liberarsi. Ma è invano. Senza posa la bacia il ragazzo, ch'ella lo voglia o no, sette volte di seguito ci dice il racconto. Così facendo vede che la damigella porta al dito un anello in cui brilla uno smeraldo. Esclama: <<Mia madre m'ha detto ancora che vi prenda l'anello dal dito, senza farvi null'altro. Orsù, l'anello! Lo voglio!>> <<Ti giuro che non l'avrai, sappilo bene, se non me lo torrai con la forza!>> Il giovane le prende il pugno, le distende il dito, le afferra l'anello, lo passa sul proprio dito e dice: <<Vi auguro ogni bene, damigella! Io vado ora, ben pagato. E' molto più dolce baciare voi che le cameriere che sono nella dimora di mia madre: la vostra bocca non è amara.>> Ma la damigella piange e dice: <<Ragazzo, non portarmi via il mio anellino! Ne sarò maltrattata e tu ne perderai la vita un giorno o l'altro, puoi esserne sicuro!>> Il ragazzo non dà alcun peso a quello che ode. Ha troppo digiunato, è vero! Muore di fame; scorge una botticella di vino. A lato un nappo d'argento. Poi su un fascio di giunchi una salvietta bianca e nuova. La solleva. Sotto trova tre bei pasticci freschi di capriolo che non sono fatti per dispiacergli. Per la gran fame che l'attanaglia ecco che attacca un pasticcio, e lo mangia con piacere. Nel nappo d'argento versa del vino che non è dei peggiori. Più volte lo beve a lunghi sorsi. <<Damigella!>> Dice: <<Aiutatemi! Non arriverò in fondo da solo. Venite a mangiare! Sono molto buoni. Ciascuno avrà il suo e ne resterà uno intero.>> Ma ella piange e non risponde nulla, sia che l'inviti o la preghi. Si torce le mani dal dolore. Il ragazzo mangia ancora finchè gli piace. Beve finchè ne ha voglia. Poi copre ciò che resta e prende congedo, raccomandando a Dio colei che del saluto non gli è per nulla grata. Dice: <<Dio vi salvi, mia bella amica! In nome di Dio, non siate così crucciata se porto con me il vostro anello. Prima che muoia ne sarete ricompensata. Col vostro congedo, me ne vado.>> La

damigella piange e dice che a Dio non lo raccomanderà perché è per causa sua ch'ella avrà sventura e onta più d'una qualunque serva. Mai gli presterà aiuto o soccorso, finché egli vivrà. L'ha tradita e non ne abbia dubbio!"

L'episodio si conclude con il ritorno di questo cavaliere misterioso, in seguito nominato "L'orgoglioso delle Lande", che parimenti sembra molto poco cortese e del tutto intenzionalmente, al contrario dell'ingenuo Perceval: difatti non crede al fatto che la donna sia stata costretta e dispiaciuta delle attenzioni del Gallese, ma le attribuisce ogni colpa, condannandola a una vita miserabile e povera.

In un'avventura successiva, questi due personaggi faranno nuovamente la loro comparsa: l'Orgoglioso delle Lande ha condannato la damigella e non è possibile avvicinarsi a lei, anche solo di un passo, senza rischiare la vita, tenzone sempre preceduta dal racconto di cosa la povera fanciulla ha fatto per meritarsi tale sorte. Perceval, con estremo candore, confessa di essere lui il reo ad aver rubato bacio, anello e pasticci e lotta crudelmente per sconfiggere il cavaliere e liberare la donna da quest'oppressione, scelta totalmente spontanea del protagonista. Dopo aver vinto L'Orgoglioso delle Lande, Perceval gli risparmia la vita, ma gli intima di andare con la propria fanciulla, dopo averla lasciata ristorare un poco, alla corte di Artù e di raccontare la dura pena alla quale l'aveva sottoposta.

Non appena si intraprende la lettura dell'episodio, è difficile non provare una sorta di déjà-vù analizzando i termini usati nella descrizione: gli ampi accenni naturalistici al verde e alla terra, unitamente alla presenza di un elemento acquatico quale la fontana, rimandano inevitabilmente alla fontana di Barenton nell'Yvain; Perceval non a caso è detto che prova "meraviglia" a questa vista, quasi come se l'autore stesse volutamente ammiccando alla presenza, vera o presunta, del meraviglioso in questo punto del racconto, ed è interessante notare come questa caratteristica diventi fonte di attrattiva per il protagonista da un punto di

vista religioso, in una sorta di assorbimento e assimilazione della componente pagana meravigliosa a favore del misticismo religioso. Man mano che prosegue la narrazione poi ritroviamo tutti gli elementi simbolici già esaminati in precedenza nei momenti di passaggio di un anello da un essere femminile a un portatore cavalleresco, inseriti di volta in volta tuttavia in un modo peculiare rispetto ad altre occasioni similari: ciò contribuisce a creare un'atmosfera mal accostabile alla tensione drammatica riscontrata nei due episodi in precedenza analizzati, in cui l'anello contribuisce allo scioglimento di una situazione problematica; la scena è costruita sull'equivoco di Perceval che lo porta a commettere una fellonia in piena regola, seppur in buona fede, ove i precetti della madre continuamente ribaditi e i topoi cortesi cozzano con l'atteggiamento manifestato dal ragazzo e le reazioni della dama.

L'incontro avviene in una splendida tenda decorata con l'aquila dorata: questo particolare è descritto in molti padiglioni, ad esempio nella tenda della fata nel *Lai de Lanval*, uno dei componimenti nella raccolta dei *Lais di Maria di Francia*²¹. La presenza dell'oro, metallo solare, indica un'associazione con la luce ed è da considerare come simbolo della presenza dell'amor cortese²². Tuttavia in questa scena di cortese vi è davvero poco nell'atteggiamento verso la dama, cosa che inevitabilmente porta a leggere la scena in una chiave decisamente ironica²³.

Seppur non sia mai il caso di abusare di questa chiave di lettura nella produzione di Chrétien, è difficile non leggere in questi versi quanto meno un ammicciare divertito a tutta la situazione, specie nella decisa ripetizione da parte di Perceval nel dire che sta facendo tutto

²¹ *De si qu'al trefl'unt amené/ Ki mut fu beaus e bien asis/ la reinè Semiramis/ Quant ele ot unkes plus aveir/ E plus pussaunce e plus saveir/ Ne l'emperere Octovian/ n'esligasent le destre pan/ Un aigle d'or ot desus mis.* " Maria di Francia, *Lais*, Roma, Carocci Editore, 1992.

²² *...Uns rais de lor biauté issoit/Don li palés resplandissoit/ Tot autresi con li solauz/ Qui nest molt clers et molt vermauz.* (*Cligés*, 2717-20, incontro tra Cligès e Fenice)

²³ Cfr. Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chretien de troyes: irony and comedy in Cliges e Perceval*, libraire dro geneve, 1968

quello che la madre gli ha insegnato. Con questa affermazione, il protagonista sancisce di stare concretizzando una condotta impartitagli da una figura femminile materna, che lo ha isolato dal resto del mondo per poi dargli un'educazione cavalleresca volta a permettergli di partire e di riprendere il suo posto nel mondo; l'analogia con il rapimento nell'altro mondo per educare il cavaliere nel modo migliore può sembrare vaga, ma plausibile nelle sue caratteristiche fondamentali. Tuttavia tali insegnamenti sono completamente fraintesi e non divengono la fondamentale tappa per raggiungere la donna o fata o qualunque essere femminile capace di nobilitare la figura del cavaliere, anzi è la stessa dama a rimproverarsi di essere stata così mala accorta a rimanere da sola e non domanda l'aiuto di Perceval per nessun motivo, nonostante la successiva condotta del suo amico possa far intuire che probabilmente era prigioniera già da prima di una personalità priva di amore e scortese, quel genere di nemico che Yvain e Lancelot senza esitazione avrebbero abbattuto al primo accenno da parte della dama.

In questa situazione, l'anello non è più un dono, ma un oggetto rubato a forza, nemmeno ricercato, ma semplicemente e casualmente capitato tra le mani; abbiamo inoltre una cena imbandita non da una fata e presa anche quella con la forza, caratterizzata da non pochi echi simbolici: una salvietta bianca, simbolo della presenza ferica; il metallo lunare e femminile dell'argenteo nappo; tre pasticci, nonostante prima dell'arrivo di Perceval siano destinati solo ad altre due persone, forse ennesima presenza di una contaminazione mistico-religiosa di elementi di stampo diverso, dato il grande affetto che l'immaginario medievale nutre per la numerologia.

In queste forzature, nonché nella contrapposizione dama/cavaliere, il meraviglioso sembra lontano anni luce da questa scena che nella sua chiave ironica pone Perceval in diretta rottura con il suo passato.

Come lontana eco della primigenia matrice di questo simbolismo, rimane l'indicazione del tipo di pietra che adorna l'anello, un unicum di tutti i romanzi, vale a dire lo smeraldo, pietra che ricordiamo connessa all'acqua e ai fenomeni atmosferici forti, passaggio verso un altro mondo. Un ben magro richiamo nell'episodio, che però può portare ad approfondire ulteriormente il significato della pietra nell'immaginario medievale, ricavando delle interessanti nozioni: difatti in molti lapidari, oltre alle già citate proprietà, è detto che lo smeraldo è simbolo di femminilità e fertilità, nonché di rinascita e in molti casi associato alla liberazione da una condizione di prigionia e schiavitù, situazione che non sembra poi così lontana da quella della dama, come già sottolineato²⁴.

Perceval ruba un anello che non reca in sé alcuna Dynamis, se non appunto la simbologia della pietra che lo adorna: non consente di vedere il vero o di divenire invisibili e non si colloca come tramite per un mondo fantastico che lo rende automaticamente nobile e destinato a imprese gloriose perché tale ascendente è già connaturato nell'eroe, come si evince dai suoi illustri natali, e al contempo segnato dalla stimate del peccato²⁵; tutto il lignaggio di Perceval è contrassegnato dal dolore e dall'esilio, come riporta il tono accorato della madre nel riportare al figlio quanto accaduto al padre. Ulteriore nota negativa di questo rapporto con il passato è l'idea stessa della sterilità della sua stirpe, suggerita dalla ferita alle cosce del padre, medesimo marchio che porta il Re Pescatore a lui imparentato.

Il racconto della madre, con la sua critica al passato, diviene inevitabilmente critica in potenza al presente, in seguito rappresentato da due figure in momenti diversi del romanzo: Artù e Gauvain.

Artù interpreta un'idea statica della regalità, in atto al momento dell'arrivo di Perceval: il "panser" del re ne è la prova, intento a rimuginare sul Cavaliere Vermiglio, metafora del

²⁴ Marbodo di Rennes, *Liber lapidum*, cap. V "lo smeraldo".

moltiplicarsi di quelle potenze ostili e demoniache che pian piano decreteranno la fine del suo mondo. Artù è impotente di fronte a questo stato di cose, incurante dell'epoca anticristiana che è in atto e del suo Salvatore appena giunto. Perceval d'altro canto non incarna quell'epoca che è chiamato a salvare, la trova già vigente e già prossima alla fine. Gauvain invece rappresenta quella medesima regalità, ma in una sua concezione dinamica, che lo porta a ripercorrere tutte le tappe e le imprese che la rappresentano, in una sorta di agnizione purificatrice, che non riconosce il lignaggio di Perceval come un nemico; le imprese di Gauvain divengono un recupero del passato che però non ha alcun riflesso morale sul protagonista, solo giuridico.

Tutto ciò è estraneo al protagonista: Perceval il Gallese non è un eroe mondano, non ricerca una regalità contenuta in lui in potenza, portata a sostituirsi a quella di Re Artù: tutti i suoi nemici vengono difatti risparmiati e il giudizio passato a quell'autorità superiore rappresentata dal re, che deve ascoltare difatti la confessione dell'Orgoglioso delle Lande sul trattamento fatto alla damigella. Non ha avuto bisogno di farsi giustizia da solo, né ha ricevuto l'accorato appello di una fata crudele a ricevere in cambio la testa del suo aguzzino, come aveva richiesto la sorella di Meleagant a Lancillotto ne lo Chevalier de la Charrete, in una scena in cui l'eco celtica diviene fortissima, associando questa figura femminile alla Morrigan irlandese, che donava la vittoria a quei comandanti che giacevano con lei, portandole in dono il giorno dopo le teste dei vinti.

Perceval quindi diviene l'eroe predestinato per una nuova era, capace di aprire una porta verso il futuro: prende coscienza del suo peccato davanti all'eremita che gli svela la sua ingenuità nel non aver posto domande, con tutto il dolore e lo sgomento che precede l'accettazione e la successiva redenzione. La sua azione non è quella della vendetta, secondo

²⁵ Cfr. D.G. Hoggan, *Le peché de Perceval*, in Romania, 93, 1972.

il canone del mito celtico, ma quella della giustizia attraverso la carità, restituendo alla cavalleria la sua autentica natura, attinta direttamente dalla volontà divina e non mediata dalla storia e dal mito.²⁶

Dunque, nella sua ricerca e nella simbologia che lo accompagna nelle sue avventure, Perceval non ha bisogno di essere un prescelto delle fate, dell'anello o di una magia.

Lo stesso rifiuto iniziale per gli oggetti a favore di quelli dati dalla madre, se non un interesse per le armi del cavalier Vermiglio, lascia intuire un suo disinteresse e distacco per la materialità. La colpa che porta dentro di sé è più antica e profonda, coinvolge il suo sangue, ma non la sua indole; difatti nel grosso torto fatto alla dama dell'anello non vi è un senso di colpa implicito per cosa le ha dovuto far passare, né nella risoluzione sembra esservi una sorta di desiderio di riscatto, come se quel genere di vendetta cortese fosse totalmente estraneo alla sua personalità.

Si disgrega in questo senso anche il legame con la morte e la magia e il mondo fatato: la carica vitale di Perceval, il suo slancio verso il futuro, permeato di misticismo religioso, non richiedono un passaggio o un mutamento di condizione, ma una crescita tutta terrena nel mondo, non attraverso una figura femminile e materna, come anzi lo stesso mentore richiede venga disconosciuta almeno nelle apparenze, in favore dell'indicazione "colui che mi ha calzato lo sperone", vale a dire colui che lo ha insignito cavaliere.

Il peccato originale in potenza di Perceval diviene in atto la separazione tra la regalità della salvezza e quella della cortesia, personificando la redenzione da quell'amore cortese, molto spesso sovrapposto al mito della fata donatrice di oggetti magici e intermediaria con la donna amata, che costituisce la "colpa mondana" degli arturiani; egli stesso non pensa all'amore tramite capelli d'oro o altri splendidi connotati dell'amata, peraltro da lui mai sfiorata se non

²⁶ Paolo Maninchedda, *I nemici Immemori: Perceval e Gauvain nel conte du Graal*, Cucc Editrice, 1995

con un bacio, al contrario di quanto invece si ritrovano a fare Lancillotto e Yvain, uno nell'adulterio, l'altro nel matrimonio, ma osservando tre gocce di sangue sulla neve. La stessa colpa e la stessa idea di sangue non sono più motori passivi di un'azione del cavaliere verso l'amore, ma ne sono forza attiva, simbolo di un'autentica redenzione.

Questo piccolo episodio inserito nel Perceval diviene la spia di una rottura potente con il passato, di un filone mitico che collega l'anello a un'idea di regalità e di passaggio di cui Perceval non ha bisogno in quanto non è individuo intenzionato a reincarnare la regalità, ma suo stesso Salvatore. Questo percorso tra fate e cavalieri, misticismo e celtismo, religiosità e mito tuttavia, pur avendoci dato una fine, non permette ancora di intuire chiaramente quali siano le origini di tale motivo simbolico. Dunque è necessario indagare più approfonditamente le fonti a monte dei tre romanzi finora presi in esame.

CAPITOLO 2: IL CAVALIERE E L'ANELLO

2.1: L'anello e il riconoscimento:

La scena letteraria in volgare francese, nella seconda metà del XII secolo, vede contrapporsi al ciclo epico-storico e antico, di cui illustre esponente è il *Roman de Thebes* già citato, un genere nuovo e moderno, permeato dal fascino enigmatico della materia di Bretagna, definita da Dante con la controversa espressione “Arturi Regis Ambages pulcerrime”¹: i rappresentanti di questa tendenza nuova sono i romanzi di Chrétien de Troyes e i *Lais* di Maria di Francia. Il legame che intercorre tra queste due raccolte è già stato ampiamente dimostrato in molti studi e lavori², arrivando a ipotizzare sia il ricorso a medesime tradizioni precedenti da entrambi gli autori, fino addirittura a reputare il lavoro di Maria di Francia fonte per quello di Chrétien de Troyes.

La parola “Lai” secondo l’etimologia più accreditata deriverebbe dal ricostruito “Laid” che in celtico indicherebbe un “canto”, una melodia o una canzone (Cfr. ted. Lied); nella stessa denominazione del genere già vi è la spia di una cosiddetta “moda celtica”, di cui già Wace avvalorava l’esistenza nominando “favolieri” e “novellisti” alle prese con i meravigliosi fatti di Bretagna³. L’opera di Maria di Francia difatti condivide con quella di Chrétien de Troyes la compresenza di fonti classiche, trattate con il giusto ossequio del periodo, e fonti orali di derivazione celtica, entrambe usate con significative innovazioni date dall’*empassè* di sentimento religioso e *fin’amor*. Perfino nell’indicazione toponomastica del suo nome va a designarsi l’ambito in cui l’opera di Maria di Francia va a diffondersi: la materia dei *Lais*, le citazioni di località della Bretagna insulare, la lingua, la conoscenza dell’inglese e del celtico

¹ Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, X 2 “Le bellissime aventure di Re Artù.”

² Joseph J. Duggan, *The romances of Chrétien de Troyes*, Yale University press, New Haven and London, 2001

³ Wace, *Roman de Brut*

(i titoli dei lais sono spesso riportati in più lingue) e altri dettagli interni rivelano l'assidua frequentazione della corte di Enrico II Plantageneto e quindi di un ambiente letterario dall'atmosfera cosmopolita e poliglotta, ove la difficile fusione di sacro e profano trova modalità espressive definite e disinvolute.

Date queste premesse, nello studio della simbologia dell'anello e delle sue caratteristiche, risulta importante considerare questi testi e gli intrecci narrativi in cui compare, tentando di porli in relazione con quanto già abbiamo osservato nel lavoro di Chrétien de Troyes e se è possibile fare dei raffronti, ponendosi tuttavia una fondamentale cautela; difatti si è spesso analizzata l'intriseca modernità della raccolta di Maria di Francia in relazione al sesso della scrivente, che adotta della materia di Bretagna quasi esclusivamente l'aspetto amoroso e avventuroso, variamente integrato da accenni fantastici che spesso arricchiscono il testo come una coloritura, ma non certo come elemento portante. Tutti i riferimenti simbolici vanno quindi analizzati tenendo conto di questo filtro, che autorizza a sistematiche innovazioni, come già sottolineato.

L'anello compare in tre *Lais*: *Fresne* ("Il Frassino"), *Milon* e *Yonec*.

Il lai di *Fresne* e il lai di *Milon* sono accomunati dalla tematica dello scontro generazionale; l'anello qui riveste la funzione di "segno di riconoscimento", motivo di chiara impronta arturiana. Dal punto di vista del nostro studio, questo topos potrebbe sembrare quasi marginale; tuttavia come abbiamo già specificato l'anello come simbolo va proprio interpretato come segno distintivo di una particolare predisposizione o inclinazione del personaggio che lo riceve in dono e lo indossa, nel nostro caso la sua nascita eccezionale o la sua propensione all'avventura meravigliosa, testimoniata dal suo rapporto con il mondo fatato. Né *Fresne*, né *Milon* sono prescelti delle fate, ma l'anello in loro possesso designa comunque qualcosa di speciale nella loro nascita.

L'incipit di *Fresnè* mostra una nobile donna al banchetto di una sua conoscente, partoriente di due gemelli; la prima, mossa da invidia e mala lingua, riporta la credenza medievale secondo cui una donna non può avere più di un figlio in grembo senza essere stata con due uomini in precedenza. Tale maldicenza tuttavia le si ritorcerà contro, in quanto poco tempo dopo ella stessa porterà in grembo due gemelle: spaventata all'idea dell'onta e del disonore a lei riservati per sua stessa bocca, ascolta il consiglio di una fanciulla di buona famiglia presso di lei educata, ovvero di lasciare la bimba in un convento, con appositi segni per permettere il riconoscimento della sua nobiltà. Il lai prosegue narrando appunto il destino di questa bambina che prenderà il nome di "Fresnè" e delle sue vicissitudini; cresciuta, ella incontrerà un cavaliere di cui si innamorerà e che la farà uscire dal convento. Tuttavia, costretto a prendere moglie, si troverà a dover lasciar Fresnè per convolare a nozze proprio con la sorella gemella. Sapendo che il cavaliere nonché signore del feudo, è innamorato di un'altra, la madre tenterà di sbarazzarsi della rivale, fino a che non arriverà a riconoscerla, quando Fresnè userà il drappo di seta che avvolgeva la sua cesta da piccola come coperta per il letto nuziale. Il matrimonio "sbagliato" viene così sciolto e la storia si conclude con un lieto fine. L'intreccio narrativo identifica in realtà il drappo di seta e non l'anello come segno di riconoscimento.

La lettura dei versi ove compare l'anello tuttavia dà chiari segnali di una situazione diversa.

Fresnè, VV. 127-134, Da *Le lais de Maria de France*, p.p.J.Rychner, Paris, 1966.

A une piece d'un suen laz

Un gros anel li lie al braz:

De fin or i aveit une unce,

El chestum out une jagunze,

La verge entur esteit lettree:

*La u la meschine ert trovee,
Bien sachent tuit vereiement
Qu'ele est nee de bone gent.*

Traduzione a cura di Giovanna Angeli, da “I lais di Maria di Francia”, Carocci editore, Roma, maggio 1992.

“Con un nastro/ Le lega al braccio un grosso anello:/ C’era un’uncia di oro puro,/ Aveva incastonato un rubino,/ E attorno c’era una scritta:/ Almeno là dove troveranno la bambina/ Sapranno con sicurezza/ Che è di nobili origini./”

Questi versi sono preceduti dalla menzione di altri due oggetti che accompagnano la bambina: una pezza di lino finissimo (“De mut bon chesil...”) e un drappo di seta a rosoni (...”Pailé Roè...”) fatto a Costantinopoli. Tuttavia è al terzo oggetto, l’anello, che viene applicato come diretta conseguenza il riconoscimento dei suoi nobili natali, volendo allargare un poco la prospettiva, l’appartenenza a una condizione o “mondo” in senso lato diverso, ovvero quello della nobiltà e della ricchezza, che ben poco ha a che fare con l’austerità di un convento.

Tale impressione viene rafforzata in alcuni versi di poco successivi, dove la bimba viene ritrovata dal portiere dell’abbazia e dalla sua famiglia.

Fresnè, VV. 207-210, Da Le lais de Maria de France, p.p.J.Rychner, Paris, 1966.

*Entur sun braz treve l’anel,
Le palie viren riche e bel:
Bien surent cil a escient
Qu’ele este nee de haute gent.*

Traduzione a cura di Giovanna Angeli, da “I lais di Maria di Francia”, Carocci editore, Roma, maggio 1992.

“Attorno al braccio trova l’anello,/Vedono il drappo prezioso e fine:/Sono ormai certi/Che la piccola è di nobile famiglia./”

Anche in questo caso, per quanto sia indicata la presenza del drappo, che alla fine diverrà il vero segno di riconoscimento, è sempre l’anello a fungere da rafforzativo dell’appartenenza di Fresnè alla nobiltà.

Ora l’aver voluto esemplificare questo passo non significa precisamente volervi riscontrare un esatto parallelo con gli anelli presenti nei testi di Chrétien de Troyes che sembrano delineare specificatamente un tipo di personaggio con contatti verso il mondo del meraviglioso: tuttavia è interessante per alcuni versi riscontrarvi la medesima atmosfera, come una sorta di suggestione a riprova di quella comunanza di fonti tra le due raccolte già descritta in precedenza. A questo proposito è interessante notare che il consiglio di abbandonare la bimba in convento viene da una fanciulla di nobile famiglia, accolta in modo da essere educata presso la famiglia della madre di Fresnè: una figura in apparenza secondaria su cui la scrivente si sofferma abbastanza, probabilmente erede “razionalizzata” di quelle fate ancelle e madrine che già abbiamo analizzato nel precedente capitolo.

Nel Lai di *Milon* l’atmosfera è sostanzialmente simile. La storia inizia da una coppia di amanti segreti, in cui lei si ritrova all’improvviso incinta e, in quanto non sposata, a rischiare una triste sorte, passata a fil di spada o venduta in un paese straniero. Milon, cavaliere nobile e cortese, non desidera un tale destino per la sua amica e chiede come poterlo evitare: la dama allora propone di mandare il bambino da una sua sorella nel Northumberland. Al collo porterà l’anello che Milon aveva regalato alla dama come prova d’amore e segno di fedeltà e insieme al gioiello vi sarà recato uno scritto con la storia dei due sfortunati genitori. Tale progetto prende il suo

corso e la storia si sviluppa in seguito su due binari paralleli: da un lato la fitta corrispondenza tra Milon e la dama, data in sposa a un ricco signore di altre terre, per mezzo di un cigno, dall'altro lato la crescita del figlio che verrà indirizzato a prendere le armi e ad andare a tentare la fortuna in Bretagna. I due scenari si riuniscono con la partenza di Milon per cercare il figlio e affrontare un misterioso cavaliere distintosi nei mesi precedenti; in Bretagna affronta molti valorosi, finchè al torneo non si scontra con il misterioso cavaliere, il quale lo disarciona. Vedendolo anziano, l'avversario si avvicina e gli porge le redini del cavallo, per permettergli di montare; in quell'istante Milon vede l'anello al dito del ragazzo e riconosce il figlio, al quale narra, oltre al suo destino, quello della madre. Il figlio, ben intenzionato a riunire i due, parte per uccidere lo sposo della dama, di modo che i due genitori possano riunirsi e vivere assieme. In questo Lai il segno di riconoscimento è esattamente l'anello, come si evince dai vari passi del testo in cui viene riportato. Tralasciamo di riportare i primi versi, ove l'anello è presentato come suggello di una promessa amorosa, simbologia già approfonditamente studiata in altri lavori e riscontrata in altri testi, ad esempio il Vers "Ab la dolchor del temps novel", di Guglielmo IX d'Aquitania⁴.

Milon, vv. 77-80,84-87,293-300,429-431,463-466, Da *Le lais de Maria de France*,
p.p.J.Rychner, Paris, 1966

Vostre anel al col li pendrai

E un brief li enveierai:

Escriz i ert li nuns sun pere

E l'aventure de sa mere.

⁴ *Enquer me menbra d'un mati /que nos fezem de guerra fi /e que-m donet un don tan gran: /sa drudari'e son anel. /Enquer me lais Dieus viure tan/ qu'aia mas mans soz son mantel!* Traduzione di Aurelio Roncaglia: Ancora mi rimembra d'un mattino/

[...]

...Le brief e l'anel li deit rendre

Si li cumant tant a garder

Que sun pere puisse trover.

[...]

Le brief li rendi e l'anel,

Puis li ad ki est sa mere

E l'aventure de sun pere

E cum il est bons chevaliers

Tant pruz, si hardiz e si fiers,

N'ot en la tere nul meillur,

De sun pris ne de sa valur.

[...]

...Al dei celui cunuit l'anel,

Quant il li rendi sun cheval.

[...]

...Tel anel d'or li musteraï

E teus enseignes li dirai,

Ja ne me vodra reneier,

Ainz m'amerat e tendrat chier.

Traduzione a cura di Giovanna Angeli, da "I lais di Maria di Francia", Carocci editore, Roma, maggio 1992.

VV. 77-80:

“Gli metterò al collo il vostro anello/Ed unirò uno scritto;/Ci sarà il nome del padre/E la storia di sua madre./”

VV.84-87:

“Mia sorella dovrà dargli lettera ed anello/E raccomandargli di conservarli/Fintanto che avrà trovato suo padre.”

VV. 293-300:

“Gli consegnò la lettera e l’anello/Poi gli disse chi era sua madre/E la storia di suo padre/E che valente cavaliere era/Così prode, ardito e fiero,/Nessuno al mondo lo superava/In onore e valore.”

VV. 429-431:

“Milone balzò in sella, molto l’apprezzò/Ha riconosciuto l’anello al dito/Quando l’altro gli ha reso il cavallo.”

VV. 463-466:

“Gli mostrerò un certo anello d’oro/ E gli darò tali prove/Che non vorrà rinnegarmi/Anzi mi amerà e mi vorrà bene.”

Il ruolo dell’anello in questi pezzi è difficilmente equivocabile; senza soffermarsi sui singoli passaggi, notiamo la forte insistenza con cui viene sottolineato che il riconoscimento è possibile solo grazie all’anello, che sarà il motore dello scioglimento di tutto l’intreccio narrativo. Ciò che è interessante rilevare è che questo anello è la congiunzione necessaria tra il figlio e il padre o, per meglio dire, con le virtù del genitore, nobile e cortese cavaliere. Il fatto che l’anello designi le origini del ragazzo pone in relazione i suoi natali illustri con le qualità del genitore che, come

testimonierà la sua storia, gli sono state trasmesse, quasi come se l'anello fosse prova non solo del lignaggio, ma anche del valore. Ancora una volta abbiamo poi un eroe cresciuto lontano dai suoi genitori, mandato da una figura femminile i cui contorni restano vaghi, ma che tuttavia possiamo considerare come l'ennesima razionalizzazione di un motivo meraviglioso già incontrato, che conferma l'impronta celtica di questi racconti.

Tuttavia non in tutti i Lais questa tendenza appare poi così marcata e, come abbiamo già potuto analizzare nel lai di *Lanval*, gli elementi magici e meravigliosi divengono motore di tutta la vicenda: in questo senso, un discorso a parte merita il lai di *Yonec*.

In una torre alta, il ricco governatore di Caerwent tiene la propria moglie, donna di bell'aspetto e cortese oltremodo, come prigioniera, proibendole di vedere chicchessia, con l'unica compagnia della vecchia sorella dell'uomo. Dopo sette anni, un giorno viene lasciata da sola dall'anziana e alla luce della finestra, la dama prende a lamentarsi della propria condizione; in quell'istante, entra dalla finestra un astore, che dopo poco prenderà la forma di un giovane cavaliere di bell'aspetto e modi: il suo nome è Muldumarec e dichiara di non aver mai amato altra donna che la dama della quale desidera divenire amante. Per convincerla della veridicità delle sue parole e di non essere creatura del demonio, accetta di prendere l'ostia sotto mentite sembianze: avuta tale prova, la dama accorda il suo amore all'uomo. Il suo temperamento migliora e ogni giorno si fa bella per il suo amico, cosa che non manca di insospettire il marito, nonché la vecchia sorella che un giorno nota l'astore. Allora il governatore dispone una grata con degli spunzoni, ove l'uccello viene ferito a morte e costretto a tornare nel suo paese. Decisa a seguirlo, la dama scavalca una finestra da una grande altezza e scorge le tracce di sangue, dapprima su una collina, poi in un varco buio che la conduce a un bellissimo prato, imporporato di sangue, infine in una città tutta fatta d'argento fino a un castello ove attraversa tre stanze, occupate da cavalieri addormentati le prime due, mentre la terza ospita il suo amico. Ella prende

coscienza che avrà un figlio e che dovrà essere chiamato Yonec; Muldumarec affida alla dama un suo anellino, capace di modificare la memoria dello sposo finchè lei lo porterà al dito e la spada, che dovrà essere affidata al figlio. Ricevuti questi oggetti, torna indietro dallo sposo. Il figlio nasce e viene allevato con tutti gli onori. Un giorno per la festa di Sant' Aronne, i tre si ritrovano in un castello molto sfarzoso e in un'abbazia trovano una tomba, davanti alla quale viene raccontata proprio la storia del padre di Yonec. Per la sorpresa, la madre consegna la spada al figlio e sviene, rimanendo morta sul tumulo dell'amato, mentre il figlio taglia la testa del patrigno. Vendicata la morte del padre, Yonec viene investito signore di quei luoghi e la madre viene sepolta con ogni onore accanto a Muldumarec.

Il Lai contiene molti elementi che lo accostano ai racconti ferici già analizzati: Laurence Harf-Larcner⁵ colloca questa vicenda nel filone dei racconti melusiniani, in special modo nella variazione del cavaliere del cigno, in una chiave tuttavia rovesciata, perché appunto Maria di Francia nei suoi Lais manifesta sempre un attaccamento al punto di vista femminile, insistendo più sulla tematica amorosa che non sul rapporto con un essere fantastico, anche se si premura di fugare qualunque sospetto sulla natura demoniaca del prodigio. Di nuovo quindi abbiamo una compenetrazione del misticismo religioso, che però non ha tratti soprannaturali, ma si colloca come semplice prova, quasi giuridica (paragonabile quasi alla cruentazione, vista nel I capitolo nell'analisi dell'*Yvain*), e degli elementi meravigliosi di chiara marca celtica, come l'uomo che si trasforma in uccello, motivo presente in molti miti antichi, e soprattutto il passaggio della donna in un mondo in apparenza diverso: dapprima su una collina, chiaro legame con la terra e con i tumuli, poi un varco buio, simbolo di un passaggio, infine il prato, elemento naturale, che conduce verso la città d'argento, metallo lunare, acquatico e ferico per eccellenza, come già sottolineato sopra. Anche il passaggio nelle tre camere, ed è interessante notare la specifica

notazione numerica, con i cavalieri addormentati rafforza l'idea di un passaggio verso il mondo dei morti e ritorno, ove la donna riceve due doni: anello e spada. Se l'arma sembra ancora una volta richiamare il semplice motivo del riconoscimento di marca arturiana, l'anello, pur mantenendo vagamente ancora questa valenza, viene nuovamente presentato come oggetto magico e di potere, donato da un essere soprannaturale a un mortale in qualche modo bisognoso della sua forza. Ancora una volta l'anello ha una modalità di attivazione, in questo caso molto semplice, vale a dire tenerlo indosso, e una Dynamis insita, anche in questo caso capace di modificare la percezione della realtà: questa volta sono i ricordi a divenire "invisibili", celati alle menti di chi subisce il prodigio.

⁵ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel medioevo*, Einaudi, Torino, 1989, Cap. VI, pagg.209 e seguenti.

Dall'analisi di questi Lais, in special modo da *Yonec*, si ricostruisce una simbologia dell'anello connessa in qualche modo al concetto di iniziazione, a una forma di passaggio di potere per mano di un essere soprannaturale a un mortale o come semplice transfert di condizione, che siano le nobili origini o un destino di avventure e prodezze che rende automaticamente prescelti del mondo fatato. *Yonec* rimane una sorta di unicum nello studio di questo simbolo, proprio per la sua prospettiva rovesciata, che tuttavia non deve poi così sorprendere: il lai può essere classificato secondo il tipo 425 dell'*Aarne-Thompson Classification System*.⁶, "Lo sposo perduto" e più specificatamente nel tipo 432, "L'amante uccello", ascrivendo quindi l'intreccio narrativo al medesimo filone di "Amore e Psiche" o di racconti sul modello de "La bella e la bestia". Ancora una volta quindi le mescolanze di motivi apparentemente molto diversi tra di loro si possono giustificare con l'incontro di due diverse tendenze narrative, probabilmente fuse dall'autrice, avendo a disposizione una pluralità di materiali da unire e rinnovare.

A conferma di quanto già indicato, riporto i versi in cui compare l'anello nel lai di *Yonec*.

Yonec, VV. 414-420, Da *Le lais de Maria de France*, p.p.J.Rychner, Paris, 1966

Li chevaliers l'aseura:

Un anelet li ad baillé

Si li ad dit e enseigné,

Ja tant cum el le gardera,

A sun seignur n'en membera

De nule rien ki fete seit,

Ne ne l'en tendrat en destreit.

⁶ Antti Aarne. 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

Traduzione a cura di Giovanna Angeli, da “I lais di Maria di Francia”, Carocci editore, Roma, maggio 1992.

“Il cavaliere la rassicurò:/ le dette un anellino,/ poi le disse e le spiegò che,/ fin quando lo terrà con sé,/ suo marito non ricorderà/ niente del passato,/ e non le serberà rancore./

Non è la prima volta che incontriamo la dicitura “Anelet”, in senso di vezzeggiativo o diminutivo del termine “Anel”; non sembra esserci una reale differenza nell’uso delle sue parole, anche se probabilmente possiamo ritenere la parola “anelet” più specifica a indicare i monili per le dita, mentre la parola “anel” poteva anche indicare una collana rigida. Levata questa precisazione, questo pezzo non mostra alcuna sensibile differenza con altri episodi simili in cui questo tipo di monile viene donato da un essere soprannaturale a un mortale. Nei lais di Maria di Francia l’anello non sembra più però solo un dono che riconosce a chi lo riceve uno status speciale, ma sembra una sorta di spia per riconoscere un individuo e a connotarlo secondo le sue origini. In parole povere l’anello diviene un “talismano congenito” dell’individuo che sembra essere stato designato a un particolare tipo di impresa o fatto straordinario.⁷

2.2: L’anello e la bestia

Non solo il Lai di *Lanval* o il Lai di *Yonec* presentano intrecci narrativi marcatamente soprannaturali; anche se non contiene uno specifico riferimento all’anello o alla sua simbologia, occorre parlare di un altro lai della raccolta, ovverosia del Lai di *Bisclavret* o “L’uomo Lupo”.

Il lai presenta una delle tante versioni della leggenda del Lupo Mannaro; la diffusione della storia in più ambiti geografici è segnalata dalla stessa autrice, in quanto indica sia il nome in uso presso i Bretoni che il nome in uso presso i Normanni, secondo un uso di dare più notazioni linguistiche, spia di quell’ambiente cosmopolita e poliglotta che doveva essere la corte

plantageneta nel XII secolo. Questo tipo di storie doveva essere assai diffuso, a giudicare dal prologo, tuttavia Maria di Francia dà una spiegazione esaustiva sulla natura del lupo mannaro: una bestia selvaggia che in preda al *rage*, che traduciamo come “furore” commette grandi mali e divora gli uomini. La storia narra di un signore cortese, sposato a una donna di pari condizione e a lui devota; tuttavia egli spariva per un certo tempo al mese senza dare spiegazioni. La donna, preoccupata, più volte domanda al marito ove si rechi in quel periodo, temendo un tradimento; tanto domanda e tanto chiede che Bisclavret è costretto a rivelarle la verità, ossia che per alcuni giorni egli debba abbandonare i suoi vestiti per trasformarsi in un lupo, vivendo alla macchia e di rapina. Dopo tale rivelazione, la dama ha orrore a giacere con lui e complotta un tradimento con un altro cavaliere preda di amore per lei: rubano i vestiti di Bisclavret, costringendolo a rimanere lupo. Un giorno il re passa per la foresta ove dimora lo sfortunato protagonista, con una muta di cani per la caccia; Bisclavret sembra rischiare la vita per colpa delle bestie pronte a sbranarlo e domanda pietà al re, leccandogli la gamba e la staffa. Davanti a una tale prova di umanità, il re decide di tenere il lupo con sé, ove viene curato e protetto. Un giorno presso la corte del re si reca in visita il nuovo compagno della dama, che viene preso di mira dal lupo, il quale si aggrappa alla sua gamba, minacciandolo più e più volte. Molti se ne lamentano, ma il re saggiamente comprende che se il lupo, fino a quel momento mansueto, ha attaccato, vuol dire che vi è rancore da parte sua per il cavaliere, colpevole di qualche torto. Poco dopo si reca in visita la stessa dama e nessuno riesce a trattenere Bisclavret, che finisce per strapparle via il naso. Il complotto ai danni di Bisclavret viene svelato e i suoi vestiti recuperati. Tuttavia il lupo torna umano solo quando viene chiuso in una stanza con i vestiti: molte volte il re saluta e bacia Bisclavret tornato umano, al quale viene resa la terra, mentre la moglie e il suo compagno vengono cacciati via dalla contrada, giustamente puniti.

⁷ Stith Thompson's 'Motif-Index of Folk Literature. D813. *Magic object received from fairy*. *Type 510.--Irish myth: *Cross;

Il lai di *Bisclavret* fu probabilmente scritto tra il 1160 e il 1170, anche se la leggenda del lupo mannaro affonda le sue radici in un'antichità assai più remota.

Arthur Kittredge nel suo studio *Arthur e Gorlagon* analizza alcune versioni della leggenda, ponendo in una prospettiva comparatistica quattro diversi testi: il Bisclavret di Maria di Francia, l'anonimo Lai de *Melion*, il racconto latino "Arthur e Gorlagon" e la leggenda celtica di Morraha.⁸

Tutti i testi presentano sostanzialmente il medesimo intreccio narrativo, pur con significative differenze e innovazioni, giustificabili con il ricorso a più fonti nella stesura del testo finale⁹.

Tra queste, notevole ai fini del nostro discorso è quella presente nel *Lai de Melion*.

Componimento dalla tradizione unitestimoniale, situazione niente affatto bizzarra per molti Lais non presenti nella raccolta di Maria di Francia, è contenuto nel manoscritto 3516 della Bibliothèque dell'Arsenal di Parigi, f. 343r, col. 1 – 344r, col. 4, identificato attualmente come MS C (o P in alcune edizioni¹⁰.) Il manoscritto è databile intorno al 1268, ma il lai è presumibilmente più antico: Tobin inizialmente propose come arco temporale di composizione tra il 1170 e il 1264, ma da alcuni riferimenti interni al testo, tra cui il nome dell'eroe che trova un parallelo nella lista dei cavalieri redatta da Chrétien de Troyes all'interno del romanzo *Erec et Enide*, ove leggiamo "Melianz" , nominato anche nel *Perceval*, ove viene sconfitto da Gauvain, l'ambito cronologico viene ristretto tra il 1190 e il 1204.¹¹

Icelandic: Boberg; Breton: Sebillot.

⁸ Nella raccolta di William Larminie, *West Irish Folk Tales and Romances*, Kelly - University of Toronto.

⁹ G.L.Kittredge, *Arthur and Gorlagon*, Boston, Ginn & Company publisher, 1903.

¹⁰ Grimes, E. Margaret, *The Lays of Desiré, Graelent and Melion: Edition of the Texts with an Introduction* (New York: Institute of French Studies, 1928; repr. Geneva: Slatkine, 1976).

¹¹ A.Hopkins, *Melion and Biclarel, two old french werwolf lais*, The University of Liverpool, Department of French Modern Languages Building Liverpool L69 3BX, 2005.

Anche il protagonista di questo anonimo Lai è un cavaliere reputato cortese e valoroso, premiato in molti modi dal re Artù. All'inizio della vicenda, egli pronuncia un voto per cui non si innamorerà mai di una donna che abbia mai amato o avuto una relazione con un altro uomo prima di lui. Un giorno d'estate Melion va in una foresta e incontra una fanciulla che gli dichiara il suo amore, affermando di rispettare le condizioni del suo voto. Si presenta come la figlia del re d'Irlanda, ma Melion stesso rimane molto stupito del fatto che non vi sia seguito accanto a lei. Secondo gli usi letterari del tempo, a parte queste indicazioni, la fanciulla rimane senza nome: Melion decide di sposarla e dall'unione nasceranno due figli. Dopo tre anni di felicità, la coppia si reca a caccia presso una foresta: la donna all'improvviso accusa un malore per cui morirà immediatamente, se non mangerà un pezzo di carne di un cervo che è passato vicino a loro. Per soddisfare questo desiderio, Melion decide di usare un anello magico in suo possesso, decorato da una pietra rossa e da una bianca. Privato dei vestiti, la moglie tocca Melion con l'anello dalla parte della pietra scarlatta, mutando il coniuge in un lupo. Ma subito dopo la donna fugge via, tornando in Irlanda, portando con sé l'anello magico e condannando Melion a rimanere un lupo mannaro, apparentemente senza alcuna motivazione. Al contrario di Maria di Francia, l'autore del lai dedica in seguito ampio spazio alle vicende di Melion lupo, ben 370 versi contro i 50 presenti nel *Bisclavret*, usando termini quasi militari per descrivere le sue imprese, la riunione di un branco di altri lupi e le loro scorribande, sebbene i pensieri della bestia rimangano psicologicamente umani, come si premura di sottolineare lo scrivente. Melion realizza immediatamente il tradimento della moglie e riesce a imbarcarsi su una nave diretta in Irlanda, ove raduna una compagnia di lupi, così esiziale per i sudditi irlandesi che il re si vede costretto ad organizzare una caccia al lupo. L'impresa ha buon fine e Melion perde numerosi compagni: l'autore si sofferma sul dolore del cavaliere-lupo per questo fatto, in un modo che sembra quasi fare da pendant con analoghe descrizioni di dolore di un cavaliere che perde i suoi

compagni in guerra. Anche l'accoglienza di Melion da parte di Re Artù diviene motivo per riflettere sull'umanità del lupo; il re gli offre carne e vino, di cui il lupo si serve e rimane presso la corte, ove viene addomesticato da Artù fin quasi a sembrare un vassallo del re: lo segue, lo protegge, vengono esaltate la sua forza e la sua audacia. A un certo punto della narrazione, conduce il lupo alla corte del re d'Irlanda, ove la bestia sembra inferocirsi. Lungi dall'accusarla, anche qui Artù dimostra giudizio, riconoscendo una qualche motivazione nello strano comportamento di Melion, da qui un servitore racconta la storia del cavaliere e della figlia del re d'Irlanda che l'aveva tradito. Toccato di nuovo dall'anello, Melion torna uomo, chiuso in una stanza, senza farsi vedere. La moglie viene lasciata in Irlanda, senza altre punizioni, da cui viene dissuaso il protagonista: il lai si conclude con una sentenza moraleggiante sul fatto che un uomo non può credere ciecamente alla propria moglie, senza ricavarne enormi problemi.

Tralasciando la questione della misoginia espressa nel componimento¹², il lai presenta molti punti in comune con i racconti ferici sull'anello analizzati e in generale con strutture narrative già incontrate: abbiamo l'incontro in una foresta di un cavaliere con una fanciulla misteriosa, la quale cela la propria identità. Anche dichiararsi come figlia del re d'Irlanda rinforza questa supposizione, in quanto il riferimento alla madrepatria dei racconti celtici conferma la moda per questo tipo di tematiche. Laurence Harf-Larcner inoltre diffusamente descrive la tendenza delle fate a non rivelare il proprio nome o a fornire una falsa identità.

Anche la caccia al cervo è un ulteriore segno di riconoscimento di questo tipo di racconti. Dobbiamo tuttavia procedere con cautela, in quanto l'anello in questo componimento compare in modalità rovesciate: non è un dono, ma un possesso già del cavaliere. Come gli altri anelli, ha una propria modalità d'attivazione ben descritta e una *dynamis* specifica, che altera la percezione della realtà, in questo caso trasformando un uomo in un lupo. Tuttavia la

¹² Ibidem.

trasformazione non è totale, in quanto Melion mantiene la propria umanità a livello mentale ed emotivo. E' interessante notare le differenze tra il Melion-cavaliere e il Melion-lupo: al primo viene sì attribuito grande onore, cortesia e altre virtù, ma anche un'indole ingenua, sprovveduta, poco esperta dei fatti della vita; il Melion-lupo mostra spiccata furbizia, nonché genio militare e intelligenza tattica, specie in relazione al suo branco, oltre che attenzione per i membri della sua schiera. Tutte abilità proprie di un capo, sia militare che regio.

Sotto riportiamo il testo secondo Tobin, Prudence Mary O'Hara, *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles: édition critique de quelques lais bretons. Publications romanes et françaises*, 143 (Geneva: Droz, 1976), VV 153-190.¹³

*'Dame', dist il, 'por Deu merci,
Ne plorés mais, jo vos en pri.
J'ai en ma main .I. tel anel;
Ves le ci en mon doit manel.
.II. pieres a ens el caston:
Onques si faites ne vit on;
L'une est blanche, l'autre vermeille.
Oïr en poés grant merveille:
De la blanche me toucerés
Et sor mon chief le meterés*

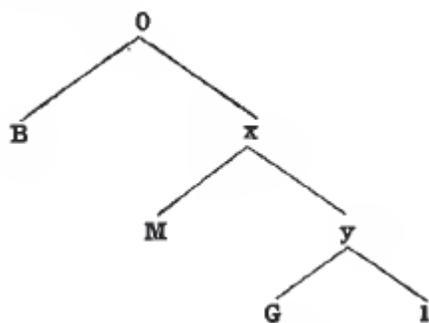
¹³ Non avendo trovato la traduzione italiana a cura di Walter Pagani, *Lais anonimi bretoni dei secoli XII e XIII: introduzione, bibliografia, traduzione con testo a fronte* (Pisa: Servizio Editoriale Universitariodi Pisa, 1984), riporto la traduzione in inglese di Amanda Hopkins in nota. VV.153-190” *'Lady', he said, 'for the grace of God,/Never cry, I beg of you. /I have on my hand such a ring;/See it here on my ring-finger./It has two stones in its setting:/No-one has ever seen such work;/One stone is white, the other crimson./You may hear a great marvel of them:/You will touch me with the white stone/And place it on my head/When I am undressed and naked,/And I shall become a huge strong wolf./For love of you, I shall capture the stag/And bring some of its meat back to you./I beg you, for God's sake, wait for me here/And look after my clothing./I leave you my life and my death:/There will be no recovery/If I am not touched with the other stone;/I should never again be a man.'* *'He called his squire,/And ordered him to remove his boots./He came forward, removed the boots/And Melion went into the woods./He removed his clothes, remained naked,/And wrapped himself in his cloak./She touched him with the ring/When she saw him naked and undressed./Then he became a huge and strong wolf:/He had got himself into deep trouble./The wolf set out, running quickly/To where he saw the stag lying;/He set himself to the scent at once./There will be great strife before/He has captured or approached it/Before he has any of the meat./The lady said to the squire:/'Now let him hunt for a while'.*”

*Quant jo serai despoilliés nus,
Leus devenrai, grans et corsus.
Por vostre amor le cerf prendrai
Et del lart vos apporterai.
Por Deu vos pri, ci m'atendés
Et ma despoille me gardés.
Je vos lais ma vie et ma mort:
Il n'i auroit nul reconfort
Se de l'autre touciés n'estoie;
Jamais nul jor hom ne seroie.'*

*Il apela son escuier,
Si le commande a deschaucier.
Cil vint avant, sel descaucha,
Et Melion el bois entra.
Ses dras osta, nus est remez,
De son mantel s'est afublez.
Cele l'a de l'anel touchié
Quant le vit nu et despoillié.
Lors devint leu grant et corsus:
En grant paine s'est enbatus.
Li leus s'en vait, molt tost corant
La ou il vit le cerf gisant;
Tost se fu en la trace mis.
Anchois sera grant li estris
Que il l'ait pris ne adesé,
Ne que il avra del lardé.
La dame dist a l'escuier:
'Or le laissons assés chacier'.*

Kittredge identifica questo oggetto come un “Congenital Talisman”¹⁴, vale a dire come un oggetto che già qualifica il cavaliere e già lo inserisce in una condizione ferica, non essendo specificati i motivi e gli avvenimenti che hanno portato l’anello in suo possesso. Melion quindi è già identificato secondo le qualità dei prescelti dell’anello e del mondo soprannaturale, seppur quelle spiccate qualità si riconoscano solo nella sua forma animale. Un destino di imprese e di gloria non sembra essere segnato dall’avvento di una donna mandante dell’oggetto, ma anzi è proprio una figura femminile che ruba questo speciale contrassegno che finora abbiamo associato a guerrieri di valore, destinati a comandare gli altri. Al contempo però queste qualità emergono grazie al furto dell’oggetto responsabile della trasformazione, altrimenti di Melion noi avremmo potuto solo conoscere il suo lato “ingenuo”.

Lo studioso, comparando le quattro redazioni della leggenda dell’uomo-lupo, ricostruisce il seguente stemma codicum¹⁵:



B=Bisclavret di Maria di Francia

M= Lai de Melion

G=Arthur et Gorlagon

Sostiene quindi che il Lai di *Melion* e il Lai di *Bisclavret* appartengano alla medesima tradizione, distinta in due rami diversi, che ha portato il secondo ad avere come antecedente una fonte ricavata dalla medesima del componimento di Maria di Francia, dando come prove nel suo

¹⁴ G.L.Kittredge, *Arthur and Gorlagon*, Boston, Ginn & Company publisher, 1903, pag.172 e note 4.

¹⁵ Ibidem, pag. 175

lavoro alcuni riferimenti interni nel testo, tra cui proprio l'aggiunta di questo "congenital talisman", che rappresenterebbe un'innovazione significativa di M rispetto a B, la avrebbe poi influenzato tutte le altre redazioni della leggenda.

Secondo Kittredge, in χ il ruolo della moglie infida sarebbe stato impersonato da una fata in visita dall'altro mondo, di cui la compagna di Melion sarebbe una razionalizzazione; come già accennato, questa figura presenta molti tratti dei racconti ferici, come l'incontro nella foresta con il cavaliere, che ha rimandi in Lais quali il *Lanval* o l'anonimo *Graelent*, oppure il ritorno della dama fatata nel reame paterno, cosa comune a tutti gli esseri dell'altro mondo quando abbandonano il proprio sposo. Resta da capire il perché del tradimento da parte della moglie; Kittredge ancora dà spiegazione di questo evento narrativo tramite il confronto tra più testi, ipotizzando la presenza di un amante ferico della fata, da cui è obbligata a tornare, dopo la parentesi di vita mortale. Nelle versioni irlandesi della leggenda, questo particolare tratto risulta particolarmente evidente e nel lai de Melion persiste come traccia, anche se nella pronuncia del voto di Melion e in altri riferimenti interni, è possibile ravvisare secondo lo studioso un parallelo tra il testo del lai anonimo e la leggenda irlandese di *Tochmarch Etain*, conservata in un manoscritto del 1100 circa, storia della fata Etain, amante del principe ferico Mider, che rinasce nel mondo umano, sposandosi con il re degli uomini Eochaid; alle peripezie del principe per riportarla nel mondo fatato, si contrappone l'operato di Eochaid, volto a vincere contro Mider e a permettere a Etain di rimanere nel mondo umano.

Nel *Melion* si innestano quindi due diversi motivi letterari: il racconto ferico dell'anello, secondo una tradizione che appare di matrice tutta celtica, a giudicare dai riferimenti interni dei testi, e la leggenda dell'uomo-lupo, "arturianizzata" rispetto alla versione di Maria di Francia. Resta da capire quale relazione può esserci tra due filoni in apparenza tanto diversi.

Nel primo capitolo, l'indagine condotta sui diversi episodi in cui compare l'anello nei testi presi in esame ha portato a individuare alcuni punti in comune nei diversi intrecci narrativi che possiamo così sintetizzare:

1. La presenza di un essere ferico, solitamente di sesso femminile, quale donatore.
2. Un ricevente del dono, solitamente un cavaliere destinato a grandi imprese.
3. Un legame con gli elementi della natura, solitamente l'acqua, la terra e il sole, simbolo della presenza dell'amor cortese.
4. La presenza di alcuni usi rituali, tra cui la cena o le scene di caccia.
5. Un passaggio e ritorno dal mondo dell'Oltretomba che costituisce l'iniziazione.
6. Una Dynamis insita nell'anello che solitamente attiene a una diversa percezione della realtà.

Il primo punto di per sé non aiuta a sciogliere la questione, sebbene l'assunzione di una diversa forma apparente, di norma animale, sia caratteristica costante di molti esseri ferici: Laurence Harf-Larcner nel suo lavoro ne dà un'ampia casistica, sia in ambito indoeuropeo che extra-europeo, dal mito delle donne-cigno alla tarda narrazione di Melusina dalla coda di serpente, fino ad arrivare allo stesso Lai di *Yonec*.

Lo studioso tuttavia si sofferma su una particolare occasione: la caccia del cervo bianco o della cerva bianca o del cinghiale bianco. Come abbiamo già rilevato, il bianco è colore per eccellenza degli esseri fatati. Lo stesso Chrétien de Troyes riprende in *Erec et Enide* questo momento, ove Artù decide di celebrare quest'antica usanza un lunedì di Pasqua, promettendo a chi riuscirà a catturare l'animale di poter baciare la donna più bella della corte. In realtà si tratta di un antico schema folkloristico di matrice tutta celtica, riscontrato nei lais ferici del XII e del XIII secolo: l'animale bianco che vive ai confini tra l'Oltretomba e il Mondo Umano è sempre il risultato della metamorfosi ferica di una giovane donna, incarnazione della regalità, in quanto

figlia del re dell'altro mondo. Presso i Celti, qualsiasi sovranità passa per la donna fata, che legittima il possesso della terra e il potere sovrano. Tale schema non è estraneo nemmeno alla cultura ellenistica, ove Ercole affronta la medesima prova, nella cattura della cerva cerinea, e conferma la condivisione di un medesimo retaggio indoeuropeo dei due miti¹⁶ allo stesso dei miti di passaggio della sovranità, come abbiamo riscontrato nel mito di Gige nella Politeia..

Tornare a parlare dell'opera di Platone, che è ancora spia di questo retaggio comune tra due culture, quella greca e quella celtica, al contempo entrambe fonte per i testi romanzati medievali, ribadisce ovviamente il quinto punto e collega la Dynamis al passaggio della sovranità, ma permette anche un collegamento con il secondo e il quarto punto dell'elenco: il cavaliere e l'Oltretomba. La profonda relazione tra questi due concetti risulta difficile da spiegare senza chiamare in causa numerosi motivi che meriterebbero spazio in molte più pagine e che inevitabilmente è necessario sintetizzare per non uscire fuori dall'analisi della simbologia dell'anello.

Gige trova l'anello dell'invisibilità dentro un cavallo, strappandolo da un cadavere; il cavallo è ovviamente la caratteristica fondamentale del cavaliere. Sulla simbologia relativa al cavallo e a tutto il complesso sistema di significati dietro, Franco Cardini ne "Alle radici della cavalleria medievale"¹⁷ offre una panoramica ampia e dettagliata, di cui qui riportiamo i punti fondamentali.

Il cavallo è animale sia solare e uranico che ctonio e infero: nel mito, è sia l'immancabile compagno di avventure di un eroe che suo accompagnatore nel mondo dell'aldilà, come ci testimoniano anche antichi usi, come per esempio da parte dei Traci, di seppellire assieme al defunto i cavalli e i carri.¹⁸ Tale unione di motivi apparentemente opposti non deve spingerci a

¹⁶ Philippe Walter, *Artù, l'orso e il re*, Edizioni Arkeios, Roma, 2005, traduzione di Milvia Faccia, pag. 122

¹⁷ Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1981

¹⁸ Ne parla Strabone in *Geographikon*, VII, 3,3.

considerare l'insieme come contraddizione: Mircea Eliade descrive gli aspetti funerari del mito solare¹⁹, in quanto ogni notte l'astro, trasportato da un carro trainato da cavalli, scende nelle regioni dei morti, per poi risorgere in quelle dei vivi, rivestendo una funzione di psicopompo. Questa dicotomia Solare/Infero è presente anche nei racconti ferici dell'anello, data la compresenza in numerosi casi dell'oro e del sole che è simbolo di amor cortese e appunto del passaggio nel mondo dei defunti.

Gli attributi ctoni del cavallo sono sciamanici, come li conosciamo da testimonianze sugli Sciti e gli Osseti: per i primi, Erodoto²⁰ narra dell'uso di uccidere e seppellire 50 servi e 50 cavalli, impalandoli gli uni sugli altri, a immagine di funerei cavalieri destinati a proteggere la tomba di un defunto illustre, mentre per sepolture meno prestigiose, i congiunti inalavano fumi di canapa bruciata, fino a gridare bestialmente, come purificazione e come accompagnamento per il viaggio nell'aldilà, espletando così la funzione dei 50 cavalieri; per gli Osseti, sappiamo che il defunto una volta intrapreso il viaggio, saltava a cavallo e percorreva un percorso ove doveva rendere omaggio a delle "sentinelle"²¹. Tale aspetto ctonio si ricollega inevitabilmente ai riti di fecondità e di perpetuazione della vita, connessi anche al culto degli antenati, su cui sarà necessario tornare in seguito, ma che spiegano in un certo senso anche l'ambivalenza solare/infero nell'ambito amoroso, se intendiamo questo aspetto come idea di stabilità e di continuità.

Attraverso la Tracia e la Tessaglia, questi aspetti del cavallo sono penetrati in Grecia, soprattutto con la figura del Centauro²², dalla società a base giovanile, la commistione di un'indole sia saggia che violenta e la propensione all'uso dell'arco, con tutti i valori sciamanici connessi al volo della freccia e che in seguito ritornano nel culto apollineo, che sappiamo

¹⁹ Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, trad.it. Torino 1972, pag. 126-157

²⁰ Herodoti, *Hist.IV*, 71-75

²¹ G.Dumezil, *legendes ecc. cit.* pp.220-221

reincarnare i tratti più sciamanici della religiosità greca antica (Anche se il rapporto con le forze ctonie è in realtà prerogativa dionisiaca, che non va però considerata del tutto disgiunta dalla sua controparte solare; ad esempio nel seguito del Dionisio psicopompo accompagnato da demoni in origine metà cavallini, che sembra rimandare alla più primitiva raffigurazione della caccia.).

Sole e terra quindi trovano loro spiegazione in questo complesso di credenze che lega il cavallo sia al cielo che al mondo dell'oltretomba; rimane da spiegare la presenza dell'acqua. In realtà le divinità marine sono affini a quelle ctonie nel mito greco e anche in questo caso si ricollegano al cavallo: basti pensare a Pegaso, il cavallo alato, nato dal sangue di Medusa, elemento infero quindi, è detto comunque frutto degli amori del mostro con il dio delle acque Poseidone (Pegaso infatti potrebbe venire da *pegai*, cioè acque marine.) oppure ad Arione, altro cavallo mitico, frutto dell'unione tra il dio marino ed Erinni, altra divinità infera, che secondo una tradizione più tarda avrebbe generato anche i cavalli del dio Marte, signore della guerra. Riprendendo poi l'aspetto solare e celeste del cavallo, in seguito il bacino del Mediterraneo vedrà un grande sviluppo dell'iconografia del dio a cavallo contro mostri inferici o acquatici, riprendendo quindi la valenza positiva del cavallo (Senza però scordare che in ambito sciamanico la sconfitta e l'uccisione di un nemico equivalgono a prove iniziatiche in cui se ne acquisiscono gli attributi, ritornando quindi alla dicotomia infero-solare.)

Tutte queste credenze sono il risultato di quel retaggio comune già citato che è proprio anche della cultura celtica, ove queste suggestioni trovano loro unione nella dea gallica Epona, rappresentante dell'eroizzazione equestre e del viaggio iniziatico del defunto verso le sue dimore estreme, come ci testimonia il folklore irlandese²³, che altri non è che il residuo di tutte quelle fonti orali che hanno costituito la base per tutti quelli che si ritrovarono a seguire la

²² G. Dumézil, *Le problème des centaures*, Paris, 1929.

“moda celtica”. Accanto a questi temi, allo stesso modo si presentò anche quello del cavaliere solare armato di folgore, destinato a combattere un mostro anguipede, in un duello antesignano ancora una volta delle numerose caccie rituali e della *questé* avventurosa. Inoltre ricordiamo che il cavallo tra i Celti insulari, oggetto di molti tabù, tuttavia era sempre connesso alla regalità: mangiare la carne di un cavallo bianco era rituale assimilato alla dignità sovrana e i cavalli bianchi erano gli animali sacri per eccellenza, come ci ricorda Tacito²⁴, usati per i vaticini.

Folgore, quindi cielo, acqua e inferi: elementi che facilmente sono associabili alla tempesta: il folklore francese riporta la “Chasse Gallery”, un tipo di caccia mostruosa, una cavalcata di defunti per la tempesta. E come già riscontrato nell’analisi dell’episodio di Yvain, i fenomeni atmosferici violenti sono sempre associati, in ambito celtico, ai viaggi iniziatici e al mondo dei morti.

Questa composita simbologia qui riassunta già dà una spiegazione esauriente del rapporto che sussiste quindi tra esseri fatati, altro mondo, elementi naturali e la morte e in che modo hanno a che fare con il protagonista per eccellenza del racconto ferico, vale a dire il cavaliere.

Con questi stessi elementi, possiamo procedere a spiegare il legame tra la figura del cavaliere e la forma animale che assume.

Nel suo lavoro, F. Cardini traccia un profilo dettagliato dei rapporti tra la cavalleria e le società iniziatiche dei guerrieri indoeuropei, descrivendo gli influssi subiti dalla cultura celtica e germanica che, pur rimanendo piuttosto diverse tra di loro, non mancano di manifestare dei punti di contatto.

Lo studioso parte dal rapporto dialettico tra la *sippe* ovvero la stirpe, il gruppo di consanguinei, e il *comitatus* ovvero il gruppo degli uomini liberi in grado di portare le armi, riuniti attorno a

²³ Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1981, pagg.42-43

un capo, con cui intrattengono rapporti che vanno a imitare quelli di consanguineità: i membri del *comitatus* tra loro sono fratelli, il capo è una sorta di “padre”, cioè una figura capace di dare nome e importanza al guerriero, il legame trova suo compimento in un rituale di *commixio sanguinis*, ove il versare assieme il sangue o mescolarlo tramite le ferite o ancora ingerirlo rende i partecipanti del rituale “consanguinei” nel senso rituale del termine. A tal proposito, è interessante ricordare un brano dell’Edda.²⁵

“*Hai dimenticato, Gunnar, interamente che voi due versaste nell’orma il sangue.*”

In questo brano viene ricordato il patto di sangue tra Sigurdh e Gunnar, da parte di Brunilde; questo connubio sangue-terra sembra di nuovo sottintendere a un rapporto tra le forze ctonie e i rituali di fecondità già citati in precedenza, consistenti nell’associazione tra un elemento vitale (Il sangue) e la discesa rituale negli inferi, già frequenti in ambito ellenistico. In questa ottica dei rapporti iniziatici, i legami così costituiti divengono anche più importanti dei vincoli familiari e la condivisione diviene profonda: oltre ai doveri della guerra, il rapporto iniziatico, sia orizzontale (fraterno) che verticale (capo-gregario, “filiale”) comporta numerose responsabilità, tra cui la vendetta di sangue, in caso di uccisione di un membro del *comitatus*, a opera di un appartenente di un altro gruppo, atto che si ripercuote su tutti i congiunti del nemico, ma anche la dimostrazione di pari valore rispetto al capo, il quale deve contraccambiare con generosità questo impegno²⁶, l’onorare i giuramenti, che tengono vincolati i membri del *comitatus* fino alla morte e la partecipazione alle battaglie, alle rapine e quindi al sostentamento di tutto il gruppo.

Sublimazione di quest’ultimo concetto è l’espressione del banchetto, sacro al pari di una battaglia, come nota Paolo Diacono nel suo racconto nel *Historia Langobardorum*: il

²⁴ Tacito, *Germania*, X.

²⁵ *Brot ad Sigurdharkvidho*, 17, in l’Edda, ed.cit. pag.183

²⁶ Tacito, *Germania*, XIV

compagno di bevute e il compagno di guerra divengono termini intercambiabili, allo stesso modo di quelli aventi a che fare con le relazioni familiari. Rilevando questo, comprendiamo anche la presenza dell'uso rituale del banchetto, della cena e delle sue connessioni con il mondo cavalleresco.

Accanto a questa struttura iniziatica, vi è la concezione della guerra da parte dei suoi appartenenti dal punto di vista più sacrale e mistico: il guerriero è colui che combatte con coraggio, preda del “furore”, una sorta di invasamento di origine divina, accostabile al *menos* degli eroi greci e che in ambito germanico si collega alla parola *wut, traducibile come una “audacia”, “vigore”, “coraggio”. Come tutte le forze divine, il furore viene gestito dagli uomini con loro rischio e spesso loro pena: una delle espressioni più ricorrenti all'interno delle saghe germaniche di questo furore è proprio la trasformazione degli uomini in belva. Nel mondo germanico, la familiarità tra belva e guerriero si esplica attraverso la prova iniziatica, ove la sconfitta di un mostro o di un animale feroce comporta da parte dell'iniziato, attraverso la vittoria o l'ingestione del sangue o della carne, l'assunzione dei tratti del nemico sconfitto, insieme alla posizione di guerriero guadagnata.

Questi guerrieri-belva acquisivano i tratti dell'animale attraverso vari modi, dall'indossare pelli di lupo o cane, adornandosi con denti e artigli, assumendo sostanze allucinogene che permettevano loro di vivere una sorta di trance mistica, il furore appunto: tali espedienti tuttavia non devono lasciar pensare solo a un travestimento, ma a una vera e propria mutazione dell'uomo come lupo od orso o cane, tramite una sorta di legame magico-simpativo che si stabiliva tra il guerriero e la bestia totemica. Il caso più celebre è quello del *berserkr*, che letteralmente significa “pelle-orso”, vale a dire “guerriero involto nell'orso.” Non quindi semplicemente travestito, ma proprio “dentro” l'animale. Al *berserkr* si affianca l'*ulfhedhinn*, cioè “veste-lupo”. I due termini in ambito germanico sembrano quasi equivalenti: d'altronde la

connessione tra il lupo e l'orso è ampiamente dimostrata in ambito germanico, anche nei nomi, basti pensare a *Beowulf*, kenning per rappresentare l'orso che letteralmente indica un “lupo delle api.”

Gli uomini-belva si muovono in piccoli branchi, attaccano rapidamente, posseggono i tratti peculiari della bestia totemica, tra cui l'arte fascinatória di far paura all'uomo, la ferocia, la costanza: tale situazione ricorda non poco Melion e il suo branco di lupi, molto simile a questi gruppi iniziatici, ove le belve tra di loro sono legate tra rapporti di fratellanza; difatti il protagonista del Lai, alla morte dei suoi compagni, umanamente prova dolore e sgomento, anche per i legami che aveva intrecciato con i suoi compagni di battaglia.

In ambito celtico, la connessione tra uomo e animale persiste dal punto di vista mitologico, seppur come sempre possiamo ricostruire tale legame solo tramite ciò che viene trasmesso dai testi, basati su una poderosa tradizione orale: Philippe Walter in “Artù, l'orso e il re” avvia una complessa analisi che porta ad affiancare ad Artù la figura dell'orso, sia dal punto di vista etimologico (La forma del nome presente nei manoscritti in antico francese, “Artus”, verrebbe dalla radice *Art, antico nome dell'orso in molte lingue celtiche) sia mitologico: nel *Roman de Brut* di Wace, adattando un episodio della cronaca protostorica di Goffredo di Monmouth, Artù sogna un drago che sconfigge un orso. Ovviamente la creatura draconica altri non è che Artù, figlio appunto di Uther Pendragon, e l'orso è il gigante ursino di Mont Saint-Michel, l'orco appunto dell'altro mondo che devasta il regno del re. L'uccisione dell'orso tuttavia comporta che Artù ne assuma i tratti o riveli la sua natura ursina, secondo i procedimenti di legge di imitazione mitica e di iniziazione tribale già descritti, il primo da Gilbert Durand, il secondo da Mircea Eliade. Nell'ambito della mitologia celtica quindi si realizza ancora una volta lo schema delle società iniziatiche guerriere, a cui appartiene anche il microcosmo arturiano, i cui membri, per poter essere tali, devono sconfiggere un mostro: si veda ad esempio Lancillotto contro

Meleagant, Ivano contro il gigante, Erec contro Mabonagrain e così via. Nel medioevo questo stato di cose può essere riscontrato in forma residuale nell'araldica, dove appunto la presenza di mostri sulle insegne indica l'identificazione della stirpe stessa con la bestia totemica a cui sono legati i suoi appartenenti.

Nelle lingue celtiche, viene operata un'assimilazione tra il nome dell'orso e quello del guerriero: in medio gallesse, *arth* è uno dei nomi del guerriero e il nome proprio *arth-bleid* si può tradurre sia come "Orso-lupo" che come "guerriero-lupo", ripresentando così la connessione tra orso e lupo. Tali realtà linguistiche hanno anche un loro parallelo femminile, ove una dea Andarta, venerata a Die, ampiamente documentata dall'epigrafia latina, è una dea "Grande Orsa", detentrica della sovranità, riportandoci così alla mitologia inerente alla regalità: il racconto di Wace diviene quindi sì mito di iniziazione guerriera, ma anche di intronizzazione regale. L'orso, emblema della casta guerriera, diviene anche simbolo del potere regale: in Irlanda, il re prendeva il titolo di *Ard-ri*, cioè "Orso Re"; guerriero emergente della sua casta quindi, Artù diviene un re orso e accede alla funzione di sovranità, che più tardi gli verrà negata, conduce la caccia al cinghiale bianco (simbolo della funzione sacerdotale), si accompagna a figure mitiche e fatate femminili aventi a che fare con gli uccelli, cigni od oche, animali dalla natura psicopompa²⁷. Da notare inoltre che l'orso e il lupo sono sempre associati alla fondazione delle capitali, come la lupa per Roma o l'orsa per Berna.

Re Artù è figura inoltre che si riconnette all'ambito dell'oltretomba: la sua stessa fine, avvenuta dopo una serie di fatali disastri, descritta nel "*Mort le roi Artu*", non è da considerarsi come definitiva. Ferito gravemente da Mordred nella battaglia di Salesbiérs, Morgana ricerca il fratello ferito per portarlo ad Avalon, reincarnazione dell'altro mondo celtico, il paese dell'eterna giovinezza (O secondo una tradizione differente, sotto l'Etna, detto "Mont Gibel" o

“Mongibello”).) tramite una barca funeraria di cui i nocchieri sono appunto tre fate, tra cui Morgana. Presso i Celti, la barca viene sempre condotta nell’Oltretomba da un essere ferico o un animale iniziato; la fata Morgana in questo caso diviene figura ancora più pertinente, in quanto legata a un simbolismo della sovranità e della guerra nella tradizione celtica.²⁸, destinata a curare le piaghe del Re in attesa del suo ritorno nel regno per dare avvio a una nuova età.

Artù diviene quindi emblema della concezione dell’eterno ritorno tipica della mitologia celtica; nei romanzi cortesi francesi questa idea permane, ma viene trasferita in un momento in cui la sovranità sembra essere in crisi ai suoi degni emuli, i cavalieri, che divengono espressione della classe guerriera, ma al contempo, come il re, possibili candidati a una sovranità, viaggiatori verso il mondo dell’aldilà, iniziati uomini-belva.

La simbologia dell’oltretomba spesso si collega a figure ferine: basti pensare in ambito celtico ai cani dell’Annw, altro modo per identificare l’oltretomba, oppure proprio i lupi mannari, direttamente connessi con gli spettri, secondo alcune tradizioni europee attinenti alla trasmigrazione delle anime dapprima in corpi animali, credenza che sopravvive nel folklore carnevalesco tramite maschere e pitture.²⁹

Il viaggio iniziatico sciamanico e l’identificazione con l’uomo belva divengono quindi due motivi che vanno a confondersi, interlacciandosi profondamente; riprendendo il racconto di Arthur e Gorlagon, ove il Re Artù visita tre re, Gorgol, Torbeil e Gorlagon³⁰ per conoscere il segreto della natura femminile, ritroviamo tutti gli elementi già analizzati. Il regno di Gorlagon

²⁷ Philippe Walter, *Artù, l’orso e il re*, Edizioni Arkeios, Roma, 2005, traduzione di Milvia Faccia, cap. V, pag.98, per un’interpretazione del nome della madre di Artù, Ygerne e il collegamento con l’oca o il cigno.

²⁸ Philippe Walter, *Artù, l’orso e il re*, Edizioni Arkeios, Roma, 2005, traduzione di Milvia Faccia, Cap. VII, pag. 151. Morgana sarebbe nome composto da *Mor* (Grande) e *Rigain* (Regina) e rimanderebbe alla dea della sovranità guerriera Morrigan o Morrighu, vedi anche R.S. Loomis, *Morgain la feè and the celtic goddesses*, in *Wales and the Arthurian Legend*, Cardiff, 1956, pag. 105-130.

²⁹ A questo proposito, vanno ricordate le festività romane dei Lupercalia, celebrate da membri dell’ordine equestre, secondo un rituale di tipo iniziatico connesso alla fecondità.

si connette etimologicamente al regno di Gorre descritto nel “Lancelot ou le Chevalier de la Charrete” di Chrétien de Troyes e si configura come luogo mitico e ultraterreno. Gorlagon possedeva il potere di trasformarsi in lupo mannaro, ma la moglie, amante di un altro uomo, riuscì a rivolgere contro di lui il suo stesso potere, impedendogli di riprendere la forma umana, per sposare il suo amante, secondo uno schema già incontrato nel Bisclavret e nel Melion, ove la conclusione avverrà con la ripresa della forma umana da Gorlagon dopo la confessione del tradimento e la punizione della moglie di abbracciare la testa del proprio amante mozzata e poggiata su un vassoio. Gorgolagon è nome che indica il lupo mannaro, gigante-orco dell’oltretomba che Artù interroga come figura oracolare, re-druido iniziato a un mistero che deve trasmettere al re³¹, l’estremo segreto sulla natura femminile, cuore del mito arturiano ed emanazione stessa della sovranità, come già visto nel “Corteggiamento di Etain.”

Quindi nel Lai de Melion il collegamento tra la leggenda del lupo mannaro e il racconto ferico assume una connotazione che va ben oltre la semplice affinità narrativa, carica di una complessità simbolica che va ad affiancarsi alla simbologia dell’anello presente.

Torniamo in area germanica ed esaminiamo un episodio contenuto nella Saga dei Volsunghi, ove sono coinvolti Sigmund e Sinfojolti, rispettivamente padre e figlio, seppur ignorino la relazione che intercorre tra di loro. Questa ignoranza già è spia di quel rapporto iniziatico di cui già abbiamo parlato, in cui il legame veterano-giovane è al centro dell’avventura. I due, mentre vagano alla ricerca di cibo, si imbattono in una casa dove abitano due principi incantati, in possesso di un anello d’oro e di due pelli di lupo, ove sono costretti ad entrare, prendendo le sembianze degli animali e a vagare come bestie selvagge. I due protagonisti si avvolgono nelle

³⁰ Philippe Walter, *Artù, l’orso e il re*, Edizioni Arkeios, Roma, 2005, traduzione di Milvia Faccia, cap. VII, pag.155. Torbeil potrebbe essere deformazione di Gorbeil. I primi due nomi quindi sarebbero entrambi riuniti nel terzo e indicherebbero non una triade di re, ma un unico personaggio secondo tre diversi aspetti.

³¹ Da notare che Gorias, nella “Seconda Battaglia di Mag-Tuired”, viene citata come una delle quattro capitali in cui gli antichi druidi apprendevano “la scienza, la conoscenza e le arti diaboliche.” Vedi anche C.-J.Guyonvarc’h, *Textes mythologiques irlandais*, in “Ogam-celticum”, Rennes, t.I/1, 1980, pag.40

due pelli e rimangono vittime della stessa magia, che potrà essere sciolta solo quando le due pellicce verranno bruciate.

Il mito riporta le reazioni dei due personaggi, ricche di sgomento, intenti a maledire le pelli: tale atto si giustifica nell'opinione negativa che accompagna il guerriero-belva invasato, che sarà caratteristica costante della narrativa successiva. Ma l'anello in questo racconto che funzione ha? Di sicuro sembra distante dalla sua valenza di dono magico e salvifico, simbolo di potere, seppur connesso a due personaggi in un certo senso regali.

Eppure tale oggetto sembra indissolubile dalla condizione di prigionia che accompagna le due pelli di lupo, costituendone comunque un tratto qualificante di quest'infamia.

A proposito di segni qualificati come ignominiosi, Tacito nuovamente è fonte preziosa; nella Germania, arriva a trattare dei Catti³², gruppo etnico i cui giovani non acquisiscono alcun diritto civile, finché non uccidono il loro primo nemico. Questo manipolo di guerrieri, tutti giovani e votati alle armi, si identifica tramite un anello di ferro al collo, simbolo volontario di schiavitù, da alcuni tenuto anche oltre, come simbolo di un obbligo guerriero permanente e di una condizione di prestigio nell'esercizio delle armi: siamo di fronte a una confraternita separata di guerrieri all'interno di una società iniziatica, formata da uomini celibi, senza famiglia, senza altro scopo che le armi, nutrite dalla comunità per il lavoro, come belve addomesticate al loro servizio.

Possiamo ritenere probabile che questi guerrieri dell'anello, marchiati da questo simbolo di infamia e schiavitù, siano collegati ai berserker e alle metamorfosi del guerriero in animale: nel folklore danese, ove la figura del Berserker si è più a lungo mantenuta, è viva la credenza che un uomo possa trasformarsi in orso, cingendo il suo collo con un anello di ferro. E se riflettiamo sull'interscambiabilità dei motivi del lupo e dell'orso, già presa in esame, noteremo che la

³² Tacito, Germania, XXXI

metamorfosi di Melion in lupo grazie a un anello acquisisce una sua fisionomia perfettamente coerente nell'insieme dei motivi già esaminati. Siamo quindi di fronte a una diversa simbologia dell'anello, ove il potere e la forza divengono maledizione di colui che si ritrova a portarli.

2.3: L'anello e il guerriero:

Tra i guerrieri dell'anello di ferro presso i Catti e i due principi imprigionati nelle pelli di lupo nell'episodio della *Saga dei Volsunghi* vi è uno scarto notevole: i primi appartengono alla cronaca storica di Tacito e del suo saggio etnografico; i secondi a una rielaborazione mitica ed epica di un motivo sicuramente più antico. La diversità del mezzo di diffusione diviene veicolo per un'ulteriore riflessione su questa diversità, stavolta concettuale: i guerrieri Catti, per quanto ritenuti "belve addomesticate", ai margini della società, sono descritti come un gruppo funzionale alla società stessa, necessario per la sua sopravvivenza, specie in determinate occasioni; Sigmund e Sinfjotli invece vivono come una maledizione lo stato bestiale e il vincolo alle pelli, tendenza che verrà confermata in altre narrazioni del medesimo tipo, in figure come Ulfr nell'*Ynglingasaga*³³ o Veslav nel *Cantare della schiera di Igor*³⁴.

Da un lato abbiamo sentimenti di timore, che assume connotati reverenziali, dall'altro abbiamo i guerrieri-belva considerati come pericolosi fuorilegge; questa apparente discrepanza può essere spiegata come un'evoluzione, in cui devono aver giocato un ruolo fondamentale due fattori: in primis, il superamento della società tribale verso forme di convivenza sotto più centralizzati poteri, che rendeva pericoloso il permanere di confraternite guerriere separate; dall'altro la cristianizzazione, con il cambiamento culturale che comportò, rendendo le figure dei guerrieri-belva decisamente troppo inquietanti per il nuovo clima. Tuttavia il permanere a lungo della figura del guerriero-belva, tale da rimanere anche nei racconti orali di matrice celtica

³³ Dumezil, *Mythes et dieux*

fino ad arrivare ai lais in antico francese seppur solo con reminiscenza antica, lascia presupporre il suo carattere vitale: tali fuorilegge o semifuorilegge³⁵ dovevano avere una funzione sociale ben precisa, costituendo una truppa scelta, utile per i casi più disperati.

Franco Cardini lega queste società iniziatiche di guerrieri a una preistoria della cavalleria medievale; i caratteri di questi modelli restano nelle successive narrazioni sotto forma di residui rintracciabili nei motivi letterari presenti, frutto di un retaggio antico, passato ai testi scritti e ai romanzi per mezzo di una poderosa tradizione orale che si ricollega a queste antiche radici. Chrétien de Troyes, come anche Maria di Francia, e gli scrittori delle successive versioni dei cicli arturiani riportano queste antiche reminiscenze, razionalizzandole e attualizzandole al loro periodo storico, ove la regalità di Artù risulta in qualche modo fossilizzata e compromessa dall'avvento degli emuli del re. Queste figure presentano quasi sempre un tipico schema comportamentale che ben lascia intuire le tracce del carattere sonnambulare di questi antichi guerrieri, nonché la loro funzione all'interno di una società che fondamentalmente è portata a tenerli ai margini, in quanto esercitano il mestiere delle armi, addomesticando il loro temperamento per mezzo di fattori quali il fin'amor o la presenza di figure soprannaturali che segnano il loro destino, nonché il loro carattere soprannaturale.

Queste reminiscenze, frutto di più commistioni culturali all'interno di diverse civiltà, non vanno lette in termini di mera continuità o di imitazione di modelli passati, ma come suggestioni appartenenti a un terreno comune, verificabile nel risalire a ritroso le fonti, fino ad arrivare alle origini stesse della storia indoeuropea.

Ricordare a questo proposito la teoria trifunzionale di Georges Dumézil, sicuramente datata, ma inevitabilmente base per qualunque riflessione in merito, risulta assai utile, in quanto dà sicure

³⁴ ...*Ma la notte vagava in forma di lupo*. "Cantare delle gesta di Igor", 159, ed.R.Poggioli, Torino 1954, pag.172-173

coordinate a tutta l'analisi finora portata avanti; riassumendo, questa poderosa costruzione teorica si basa su un confronto comparatistico di molte mitologie europee con l'individuazione di un medesimo schema narrativo, riflesso di una visione della società e del mondo basata su tre funzioni: la prima, ovvero quella sacerdotale, legata alla sovranità; la seconda, ovvero quella guerriera; la terza, ovvero quella dei produttori, legata ai temi della fecondità e della stabilità. La funzione guerriera è sempre contrapposta alla prima in un rapporto di opposizione; il guerriero è esposto per sua natura al peccato, la sua stessa funzione lo porta a commettere peccati per il bene generale della comunità, esponendolo alla colpa che lo porta ben presto a peccare contro tutti i livelli funzionali, compreso il suo, e spingendolo all'eccesso. Dumezil confronta eroi da diverse mitologie, compresa quella indiana: emblematici casi sono quelli di Ercole, eroe per eccellenza della seconda funzione nella mitologia ellenistica, e di Gwynn, personaggio della mitologia celtica di cui conosciamo le gesta attraverso un riassunto fornito nel romanzo arturiano contenuto nel *Mabinogion, Kullwch e Olwen*.

Schematizziamo brevemente³⁶:

Ercole:

1. Euristeo ordina a Eracle di compiere delle fatiche; poiché non obbedisce, Zeus lo esorta a sottomettersi alla volontà del sovrano, azione confermata da un responso oracolare di Delfi. Eracle viene preso da una dolorosa incertezza, diviso a metà tra la ripugnanza all'idea di sottomettersi come uno schiavo a chi considera inferiore a lui e al contempo considerando pericoloso disubbidire a Zeus. Era allora ispira in lui un furore frenetico

³⁵ Nelle società nordiche, in alcuni testi giuridici compare la figura del *Friedlose*, ovvero del fuorilegge, descritto con la testa di lupo. Il simbolismo del vile che per crimine non è più uomo va di pari passo con quello del guerriero che vive ai margini della società. M.Scovazzi, *Le origini*.

³⁶ G.Dumezil, *Le sorti del guerriero: aspetti della seconda funzione*. Parigi, Presse Universitaire de France, 1969, Trad. Milano, Adelphi, 1990, pag. 94-99 e 117-118

che lo porta a uccidere i figli. Eracle compie le dodici fatiche per espiare. Questo primo peccato è compiuto contro la prima funzione, la sovranità.

2. Affida Megara, la prima moglie, a Iolao, ma per assicurarsi una discendenza si dichiara pretendente di Iole, figlia del sovrano Eurito. Non ottenendola, per vendetta Eracle ruba le sue giumente; Ifito, figlio di Eurito, sospettando la colpevolezza dell'eroe, parte alla sua ricerca. Incontratisi, Eracle fa salire Ifito su un'alta torre, invitandolo a guardare in cerca del bestiame rubato e, approfittandosi della sua distrazione, lo uccide. Eracle in seguito cade ammalato fino alla sua purificazione. Questo secondo peccato è compiuto contro la stessa funzione guerriera, in quanto l'uccisione a tradimento non è cosa onorevole per un eroe.
3. Eracle sposa Deianira. Tuttavia conduce due battaglie personali, contro il re Ormeno e di nuovo contro il re Eurito, uccidendone i figli e facendo prigioniera Astidamia, figlia del primo, e Iole, figlia del secondo. Deianira, informata sulle nuove passioni del marito, decide di intingere la tunica che Eracle usa per i sacrifici con il sangue di Nesso, il centauro che aveva tentato di rapirla e a cui aveva donato il sangue, spacciandolo per un filtro d'amore, in realtà veleno che porterà alla morte Eracle. Il terzo peccato è compiuto contro la terza funzione, quella della produttività, e contro l'idea della stabilità del matrimonio.

Gwynn:

1. Ratto della moglie di un altro: ...Kreiddylat, figlia di Lludd Llaw Ereint, era andata in sposa a Gwythyr, figlio di Greidiawl. Prima che egli giacesse con lei, sopraggiunse Gwynn, figlio di Nudd, che la rapì con la forza.

2. Cattura dei capi nobili in una battaglia ingiusta: ... Gwythyr, figlio di Greidiawl, radunò un esercito e venne a battersi con Gwynn, figlio di Nudd. Quest'ultimo fu il vincitore e si impossessò di Greit figlio di Glinnen figlio di Taran, nonché di Gwrgwet Letlwm, di Dyvnarth suo figlio; catturò anche Penn figlio di Nethawc, Nwython e Keledyr Wylt suo figlio.
3. Empio crimine: ...Egli uccise Nwython, mise a nudo il suo cuore e costrinse Keledyr a mangiare il cuore di suo padre: in seguito a questo, Keledyr impazzì.

Il racconto di Gwynn si conclude con l'intervento di re Artù, che lo costringe a liberare tutti i nobili e ristabilì la pace tra lui e Gwythyr, a condizione che la ragazza rimanga nella casa del padre e che nessuno dei due rivali si congiunga con lei. Ogni primo giorno di maggio vi sarà battaglia tra i due e il vincitore, il giorno del Giudizio, prenderà la ragazza.

Ancora una volta notiamo le moltissime analogie tra due filoni mitologici in apparenza molto distanti. Ricordando i brani ove compare l'anello, analizzati in precedenza, possiamo riscontrare residui di queste colpe ancestrali nelle narrazioni: l'amore adulterino di Lancillotto per Ginevra, la mancata attesa del re da parte di Yvain per una partenza solitaria verso l'avventura, tutto il quadro del passato di Perceval, con la sua colpa "genetica" con l'espiazione annessa in quanto nuova figura salvifica, sono tutti lasciati di questa concezione della seconda funzione inevitabilmente portatrice di peccato, evolutasi nell'ambito delle società iniziatiche di quegli uomini-belva che vivevano di rapine e saccheggi, stemperate poi nelle mitologie successive da elementi femminili fantastici, volti a rappresentare la fecondità, la stabilità e quell'ideale di *measure* che contraddistinguerà la cavalleria medievale.

Ma in questo quadro così delineato, non basato su una pretesa continuità di temi, ma quanto di una loro condivisione genetica come patrimonio comune di popoli diversi, in che modo l'anello si colloca come simbolo coerente e perfettamente in linea con le tematiche descritte?

La nozione di colpa risulta ancora una volta fondamentale; è questo il motore di molte delle vicende del guerriero, caratterizzato sì dal cavallo, ma soprattutto da un rapporto con i metalli, materia costituente delle armi, veicolo sia di peccato che dell'impresa che rende l'eroe tale.

L'anello di ferro intorno al collo dei Catti è in ferro, il metallo per eccellenza della guerra, consacrato a Tiu, re della guerra germanico, ma anche a Marte, portatore dell'età del ferro, ovvero quella delle battaglie. Il metallo, come tutti i simboli finora analizzati, ha una duplice valenza, sia uranica, perché di provenienza meteorica, che ctonia, in quanto presente nei filoni sotterranei; il fabbro, al pari dello sciamano e del guerriero, è membro di una società iniziatica e con la sua arte può forgiare amuleti, talismani e armi, secondo metodi e rituali noti solo a lui e ai suoi pari. Un esempio della permanenza di questo stato di cose si riscontra nel *Perceval*, quando si parla del fabbro Trebuchet, colui che vive sotto un lago, l'unico in grado di riforgiare la spada rotta³⁷ ed è interessante notare come anche in questo caso rientri l'elemento acquatico, allo stesso modo di come, alla morte del Re Artù, quando Excalibur viene gettata in un lago, compare una mano dalle acque per trascinarla nell'abisso, ripresentando il legame tra forze ctonie e acquatiche che riprendono il talismano nato dal fuoco.

Quindi il fabbro è artefice dello strumento per eccellenza della fama del cavaliere e al contempo è destinato a riprendere tale oggetto al momento in cui la sua "colpa" diviene palese: tale motivo mitico troverebbe il suo naturale archetipo in un episodio della mitologia ellenistica che rende in pieno l'idea che potrebbe esprimere la presenza dell'anello, ovvero il furto del fuoco da parte di Prometeo.

³⁷ Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*, vv.3675-3682

Il titano protagonista delle tragedie di Eschilo ruba il fuoco per farne dono ai mortali, scatenando le ire di Zeus. Questi incarica Efesto, fabbro sacro per eccellenza, a consegnare a questi sciamani del metallo appena descritti, di legarlo a una rupe in Caucaso, ove verrà straziato dall'aquila che gli roderà il fegato ogni giorno. Una volta liberato, da Eracle o da Chirone, a seconda delle tradizioni, Prometeo porterà al dito un anello della catena usata da Efesto con incastonata una roccia del Caucaso, che lo legherà per sempre al luogo della sua contrizione, nonché a Zeus sovrano.

Prometeo di certo non è un rappresentante della funzione. Tuttavia questo mito di origine degli anelli, descritto come tale da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*, di certo costituisce l'antenato di tutti quegli incantesimi di vincolo e di legame presenti nei miti³⁸, in cui un peccatore è legato al luogo della sua condanna, a eterna memoria della sua punizione; bisogna poi dire che la colpa di Prometeo, contro gli dei sì e quindi contro la sovranità, diviene comunque impresa mitica e benefica per il genere umano, al pari appunto di quelle imprese compiute dai guerrieri presi in esame.

Da questa origine mitica dell'uso di portare anelli, l'antichità classica fornisce poi altre notizie: sempre nella *Naturalis Historia*, Plinio il Vecchio parla diffusamente degli anelli, distinguendoli a seconda del materiale, di solito il ferro o l'oro, del modo di portarli e degli usi. Anelli di ferro erano diffusi soprattutto nell'antichità; l'oro è più tardo e diviene simbolo di ricchezza e potere, mentre quelli composti nel metallo meno nobile erano un simbolo di valore militare. Seppur i senatori nell'antichità portassero soprattutto anelli di ferro, Plinio il Vecchio spiega che gli anelli d'oro divennero nel nono anno del regno di Tiberio il simbolo dell'ordine equestre, altrimenti la classe guerriera; tralasciando l'evoluzione dei materiali, probabilmente dovuta ad altri usi che l'anello in età repubblicana e imperiale acquisisce, come sigillo, amuleto e in

³⁸ Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, Liber XXXIII, 8 e seguenti, ed. Einaudi, 1984, Vol.6

generale monile prezioso, la presenza dell'anello a connotare i membri di un'ipotetica seconda funzione (O rimasuglio di tale) diviene ancora più significativa se si considera la testimonianza di un altro autore latino, Aulo Gellio.

Nel 159 completa "Noctes Atticae", opera di venti libri, pervenutaci quasi per intero ad eccezione del *Liber octavus*, nella quale fa sfoggio di grandi conoscenze nei più svariati campi: retorica, medicina, diritto, ecc.ecc.

Nel X libro, Aulo Gellio elenca una lunga serie di divieti e limitazioni imposte al Flamine Diale, primo membro di una triade di sacerdoti, reincarnazioni in terra e officianti dei culti delle divinità Giove, Marte e Quirino. Questo collegio sacerdotale, il più importante della Roma arcaica, è stato ampiamente studiato da Georgès Dumezil come riflesso di quell'ideologia trifunzionale già in precedenza analizzata, ove Giove rappresenta la sovranità, Marte la guerra e Quirino la fecondità³⁹.

Tra i numerosi divieti, spicca quello del flamine diale di non poter portare anelli, a meno che non siano spezzati o cavi. Vale a dire che al rappresentante della prima funzione non è permesso portare simboli di vincolo o legame, in quanto la chiusura comporta il confino della forza sacrale del sacerdote.⁴⁰ Ma se l'anello in seguito diviene prerogativa della casta guerriera, dato tutto il precedente quadro, possiamo ragionevolmente supporre che la seconda funzione, al contrario della prima, dovesse essere invece ben vincolata, incatenata al volere della prima, per impedirgli o quanto meno limitare i peccati contro la terza funzione, cioè contro la stabilità.

Nelle origini dell'anello quindi possiamo trovare la chiave per una sua interpretazione come oggetto magico nelle mitologie successive: accostato all'uomo-belva, diviene simbolo di schiavitù per i Catti, belve addomesticate alla società per le emergenze; vicino agli uomini costretti nelle pelli del lupo, diviene simbolo della magia vincolante; come dono da parte di un

³⁹ G.Dumezil, *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli, 1977, Parte 2, capp.2 e seguenti.

essere fatato femminile, volto a reincarnare sia quella prima funzione di regalità, ma anche la terza funzione, nei termini della stabilità, diretta discendente sia delle Parche che determinano il destino dell'eroe, ma anche di quella Venere dal duplice aspetto di Flora fecondatrice che di Libitina⁴¹, diviene oggetto recante una Dynamis di aiuto per il guerriero, ma che lo tiene inevitabilmente vincolato a quel potere meraviglioso che lo rende diverso dai suoi simili e che segna tutto il suo iter di eroe.

L'anello di per sé in quest'ottica nascerebbe come strumento di vincolo, anello di catena appunto: diretto discendente di quest'interpretazione sarebbe poi il suo successivo uso testimoniato come sigillo e pegno per i giuramenti e i voti, che sappiamo nella cavalleria rivestiranno enorme spazio, congiuntamente a quello che avranno nell'ambito del diritto medievale. Ancora, da questa valenza di vincolo per le promesse, diviene simbolo stesso del riconoscimento da parte di un congiunto ed emblema di voti amorosi, come ci testimonia Maria di Francia; data questa composita simbologia, l'anello diviene quindi talismano eccezionale per il cavaliere, simbolo della sua condizione, apparendo in seguito perfino nell'araldica, come pezza volta proprio a simboleggiare la fedeltà e il vincolo del vassallo al suo signore. Ulteriormente rafforzato dai rapporti con i miti della sovranità, sarà inoltre da considerare ben inserito nel contesto cavalleresco medievale, ove la ricchezza e il lignaggio dei cavalieri non era di certo uguali per tutti e andare all'avventura era spesso più un'occasione per ottenere riscatto o prestigio, avvicinando forse gli uomini d'arme più ai fuorilegge delle origini che non ai fini amanti cortesi ricordati nei romanzi della materia di Bretagna, pur se inevitabilmente cambiati sotto la spinta del misticismo cristiano, che agirà a livello culturale su praticamente tutti i motivi mitici inseriti nella narrativa medievale.

⁴⁰ Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, X, 3-25, in particolare: 6 “item anulo uti nisi pervio cassoque fas non est.”

CAPITOLO 3: L'ANELLO E LA SOCIETA'

3.1: L'anello e la tavola rotonda

I cinque romanzi cortesi scritti da Chrétien de Troyes, oltre a rappresentare le tappe di un percorso sostanzialmente letterario e stilistico dello stesso autore, segnano anche un percorso della cavalleria medievale volto al recupero di un proprio ideale. L'autore fondamentale si impegna a ricercare la risoluzione di alcune controversie interne alla stessa ideologia cavalleresca; in funzione di questo contrasto, la simbologia dell'anello risulta particolarmente produttiva, nell'accezione finora considerata, ovvero come metafora del vincolo.

Descrivere la cavalleria delle origini secondo la linea degli studi di Cardini, quindi come prodotto culturale derivato dalle società di *Mannerbund* delle origini, dando del guerriero una visione improntata allo sciamanesimo sonnambulare dei primi berserker e dei fianna celtici, non deve escludere l'analisi di queste figure dal punto di vista del contesto al quale appartengono in un rapporto di contemporaneità, ambito in cui tale visione sopravvive in alcune tracce fondamentali dal punto di vista storico e sociologico.

Erich Kohler considera l'epopea cavalleresca¹ come una testimonianza della reazione dell'individuo alla massa, tramite un rapporto dialettico tra lo spirito individuale e lo spirito universale, identificato nel medioevo con la religiosità. Il rapporto uomo-Dio diviene occasione per presentare una dicotomia nella concezione del mondo, che si identifica all'interno dell'epopea cavalleresca con la lotta tra le forze del bene, reincarnate dal cavaliere, e le forze del male, rappresentate da nemici meravigliosi o fantastici o più semplicemente da villani o individui poco cortesi.

Lo studioso difatti svolge la sua opera partendo dal presupposto che non sia sufficiente identificare la materia di Bretagna come mera propaggine delle saghe celtiche, secondo un

⁴¹ G.Dumezil, *Idee romane*, Genova, il Melangolo, 1977.

rapporto azione-reazione, ovvero di una fonte come unica spiegazione di motivi narrativi presenti nel testo, ma è necessario contestualizzare tutta l'opera in rapporto del clima politico e sociale del periodo preso in esame.

Per quanto l'ambientazione arturiana di per sé non sia facilmente identificabile a livello di sfondo storico, al contrario invece di quella nella *Chanson de geste* di Carlo Magno, ove il contesto è innegabile, seppur controverso, non autorizza a trattare la figura di Re Artù sono dal punto di vista preletterario, senza considerare le risposte che offre agli interrogativi del suo tempo. Considerando il medioevo come epoca fondamentale per la leggenda, definibile come un "ingrandimento ideale della realtà"², quindi come idealizzazione in linea di principio illimitata, si arriva a comprendere il disinvolto utilizzo del passato da parte degli autori come modo per descrivere il presente, travestendolo con i motivi narrativi del meraviglioso.

La *Chanson de Geste* offre uno spiacevole quadro delle gesta dei baroni ribelli nei riguardi dei re carolingi, ma anche di una feudalità ribelle e intemperante, che in realtà è idealizzazione feudale di una realtà che si sta degradando: in un'epoca ove viene sperimentata la massima debolezza dell'ideale monarchico e statale, la canzone di Rolando presenta l'immagine ideale di un sovrano universale scelto e guidato da Dio, realizzata in Carlo Magno, e di un'anarchia interna alla società, simboleggiata dalla morte cristiana dell'eroe.

Questo quadro si ripresenta, seppur con modalità diverse, nella materia di Bretagna, ove Artù diviene simbolo ideale di una realtà in decadenza, aspirazione di un mondo che non riesce a risolvere le sue controversie interne e ricerca nella leggenda il suo scopo; il leggendario re è già creatura del mondo feudale e cortese e proprio per questo presenta caratteri oscillanti, una volta forte e risoluto, un'altra volta debole e indeciso o umiliato o abbandonato.

¹ Erich Kohler, *L'avventura cavalleresca*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1985.

² F.Lanzoni, *Genesi, svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma, Poliglotta Vaticana, 1925, p.116

All'interno della narrazione romanzesca, gli ideali etici di re Artù sembrano svuotati di un effettivo contenuto etico, secondo un preciso intento politico, vale a dire l'affermazione di un mondo feudale e cortese attraverso un vertice monarchico che più che imporsi, obbedisce alle sue leggi, a tutto un complesso di costumes e usages inerenti al diritto consuetudinario, che diviene base del diritto medievale³. In questa prospettiva, la libertà d'azione del re risulta molto limitata, in quanto l'ordine legale è inviolabile e la trasgressione da parte dell'autorità centrale delle sue consuetudini offre a chi sta sotto di lui la possibilità di esercitare un diritto di resistenza, per ripristinare l'ordine turbato, secondo un costume già noto negli ordines di incoronazione carolingi.

Il regno di Artù è un mondo in cui la cavalleria pone sullo stesso piano le proprie rivendicazioni e i più profondi principi dell'etica, compresenza possibile appunto solo nel mondo dell'ideale e della leggenda, ove i concetti giuridici subiscono una continua moralizzazione: chevalerie, largesce, leauté, costumes, usage, justise, honor, foi, don sono tutti doveri del re, ma in realtà sono norme giuridiche molto concrete nel diritto medievale.

In un quadro simile, la nozione di vincolo sembra condizionare tutta l'etica cortese: il re deve essere legato indissolubilmente alla nobiltà, piccola o grande che sia, a tutto quel ceto sociale legato alle armi e alla corte. Le chansons mostrano l'immagine di una monarchia debole, asservita al miope interesse contingente del re, ma protetta dalla nobiltà, garante dell'ordine interno; in opposizione a questa dicotomia, compare l'associazione tra la monarchia e funzionari statali borghesi, non appartenenti alla nobiltà e per questo ciecamente devoti alla corona, in quanto devono a quest'ultima il loro innalzamento sociale. La funzione del villano (il termine può indicare anche gli appartenenti al mondo urbano) all'interno dei romanzi e delle canzoni è un chiaro segnale di questa opposizione e gli autori invitano a diffidare di chi vive

³ R.W.Carlyle e A.J.Carlyle, *A history of mediaeval Political Theory in the West*, Edinburgh and London, W.Blackwood, 1950,

nelle città o è fellone o è villano, parole usate per definire chiunque non fosse né chierico né cavaliere. L'alleanza tra monarchia e borghesia fu nel XII secolo uno dei più potenti mezzi usati dall'autorità centrale per contrastare il sistema delle particolarità feudali; tutta quella schiera di giuristi messa al servizio della monarchia con la rinascita del diritto romano proveniva essenzialmente dalla borghesia e per ricompensare questi fedeli servitori si procedette al loro innalzamento al grado nobile, cosa che li sottraeva a ogni giurisdizione locale feudale in quanto "suddito del re", status tanto desiderabile per il cittadino quanto era esecrabile il concetto di "comune" per il nobile.

Riferimenti a questo stato di cose possono essere riscontrati a livello letterario in alcune parole pronunciate dagli stessi personaggi dei romanzi, come nel *Perceval*, o all'interno dei *Lais* di Maria di Francia: il fellone, il nano, lo scortese sono continuamente osteggiati come nemici di quelle virtù cavalleresche tanto decantate, a favore dei rappresentanti della nobiltà, piccola o grande che sia.

Nonostante questi ammonimenti, tuttavia mancano esplicite dichiarazioni programmatiche direttamente rivolte a Re Artù: in quanto sovrano ideale e appartenente a un mondo ideale, la corte di Artù è composta solo da cavalieri e non ha bisogno di essere messo in guardia contro i villani; al contrario viene incoraggiato nell'esercizio della *Largescè*, virtù eminentemente cortese. Il Re lega i propri vassalli tramite il *Don*⁴ a cui non può sottrarsi, seppur non vi può essere obbligato: il merito deriva dalla spontaneità del *Don*, nonché nell'accordo di Honor, della dignità di vassallo, non più identificabili con la semplice assegnazione di terre e titoli. In questo senso, la poesia cortese presenta numerose esortazioni verso il re ad essere generoso nei confronti dei vassalli, protettori solitamente di questi poeti che rappresentavano le loro

vol.III, pag. 45.

⁴ Si pensi all'episodio descritto nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes ove Keu pretende di essere lui a rispondere alla sfida di Meleagant, come esempio di una richiesta di *Don* a cui re Artù non può sottrarsi.

rivendicazioni sociali. Anche Maria di Francia esorta alla generosità, in modo da legare i “poveri cavalieri” alla corona. Bernart de Born, trovatore descrittosi in numerose occasioni come perennemente in miseria, esorta alla guerra, in quanto unica fonte di sostentamento per tutta quella schiatta di cavalieri senza feudo, nobili privati di eredità per diritto di nascita, piccoli rappresentanti di un ceto svuotato di possedimenti, che altrimenti non avrebbe altro modo di vivere se non dandosi alla macchia e alla fellonia.

Questo particolare quadro difficilmente può fare a meno di ricordare la situazione di quegli uomini-bestia delle origini, poi identificati con i *Friedloose* della tradizione anglosassone, il cui unico scopo all'interno della società atto a legittimarne l'esistenza era proprio la guerra, mentre la pace portava a considerare queste sette indipendenti di guerrieri con sospetto, in quanto inclini al saccheggio e alla rapina.

L'analisi di Kohler esclude a priori una spiegazione semplicemente “celtica” dei motivi narrativi inseriti nel romanzo cortese; il ragionamento è volto a rendere palese un'originalità e un'autonomia degli autori medievali, non più visti solo come rielaboratori di una tradizione, quanto fondatori di una propria, i cui caratteri attingono direttamente alla realtà per come viene vissuta. In realtà entrambe le linee di pensiero possono essere egualmente giuste: il ricorso a materiali variamente presi da un contesto storico diverso non esclude motivazioni legate alla realtà contingente per il loro utilizzo: Artù come sovrano ideale, ritratto mentre sconfigge un drago o un caprone (animale eminentemente terrestre e simbolo di un probabile assoggettamento di popoli ctoni da parte del sovrano⁵) poteva risultare comprensibile e vicino a rappresentare le aspirazioni di una corte in lotta con un ceto borghese, né guerriero né clericale, riflessi di quelle tre funzioni descritte per codificare i miti di matrice indoeuropea.

⁵ Philippe Walter, *Artù e l'Orso*, Roma, Edizioni Arkeios, 2005, pag. 123

Lo scopo non è porsi in un'ottica di continuità tra quelle narrazioni mitiche e i romanzi, riproponendo per i secondi gli stessi schemi dei primi, ma riconoscere una sorta di clima culturale, politico e sociale che richiami le medesime situazioni: il ricorso a fonti di un determinato si spiega non solo per la bellezza dell'avventura o per i suoi elementi fantastici, ma soprattutto perché sentiti come adatti a descrivere una realtà che viene quotidianamente vissuta, ricercando negli antichi valori atti a rappresentarla o idealizzarla, come nel caso delle saghe arturiane.

La corte di Artù diviene un luogo ideale ove si manifesta un rapporto idealizzato tra re e baroni, espresso dai romanzi cortesi tramite la Tavola Rotonda, metafora di una curia regis che sebbene non rimandi ad alcuna realtà politica, pure presenta un complesso rapporto con questa: Artù, re orso e bestia, figlio di un re il cui nome è ricollegabile a Juppiter⁶, simbolo di una funzione guerriera che attraverso le imprese si ammanta di una funzione sacrale, divenendo portatore di una regalità riconosciuta non solo per lignaggio, ma anche per valore, diventa il rappresentante perfetto per definire un'autorità centrale al quale i nobili sono vincolati e a cui non è permesso ribellarsi, se non nella misura in cui gli appartenenti alla corte divengono emuli dello stesso re, riproponendo le sue gesta e le sue particolarità nei momenti di crisi.

Un rappresentante quindi di quella prima funzione sacrale già riconosciuta in Artù attraverso le fonti, non più immediatamente chiara ad autori come Chrétien e pur tuttavia percepibile nell'ambito della descrizione di una corte ideale, in cui il re è tuttavia vincolato. Il diretto antecedente a livello religioso e mitico di un Uther, quel Giove rappresentato nell'antica Roma, che secondo gli autori medievali è la fonte stessa della cavalleria, dal Flamen dialis a cui era proibito l'uso di anelli, se non spezzati o cavi, e di stare in luoghi recintati, si riflette nell'idea di sovranità che passa dalle fonti classiche arrivando a quelle celtiche e germaniche con le dovute

⁶ Ibidem, pag. 97

differenze, ripresentandosi negli autori medievali snaturato della sua natura mitica, ma non nell'idea fondamentale, vale a dire l'impossibilità di vincolare la regalità. Questo assunto nell'ambito della corte arturiana però subisce una decisa interruzione appunto in un'altra immagine circolare, che "recinta" l'autorità arturiana, che diviene metafora appunto del diritto consuetudinario medievale che lega il re ai vassalli: questa immagine è la Tavola Rotonda, di cui abbia notizia della prima menzione all'interno del *Roman de Brut* di Wace, ove si riconosce il fatto che i "Brettoni ne han raccontato tante favole", ma che in primis aveva una ragione pratica; siccome nessuno dei baroni era disposto a riconoscersi meno nobile di altri, la Tavola Rotonda divenne un simbolo di eguaglianza tra il re e i suoi cavalieri. Oggi non è possibile stabilire se sia di origine celtica⁷ o sia un'analogia religiosa ispirata ai dodici apostoli di Cristo oppure ancora al consiglio dei dodici pari delle gesta di Carlo Magno, come ritiene Hofer, per opera di Chrètien, ponendo i versi di Wace a tal proposito appartenenti a una mano diversa, più tarda, che avrebbe premesso ai romanzi cortesi il *Roman de Brut* a mo' di premessa. Sorvolando sulla difficoltà di considerare quest'ipotesi, in quanto l'idea stessa delle interpolazioni va presa con una certa cautela, si può comunque arrivare a pensare a una compenetrazione di diversi motivi: l'ispirazione celtica diviene legittimazione di un utilizzo nell'attualità, invenzione utile a rendere un ideale. L'identificazione del re come *primus inter pares* "recinta" la sua funzione regale, ricordandogli di continuo i suoi limiti e quindi la sua posizione suggerita dallo stesso diritto medievale. L'armonia tra un consiglio dei pari, di un gruppo di vassalli altolocati, e il re stesso doveva apparire illusoria in un periodo in cui la monarchia era costantemente minacciata dalle rivendicazioni della nobiltà, riconoscibili perfino dentro la finzione letteraria, ma per quanto fittizia impediva che queste si esprimessero direttamente al re. Questo concetto trova sua espressione nell'epopea arturiana solo indirettamente, in quanto sede di un ideale che nella

⁷ R.S. Loomis, *Arthurian tradition and Chrètien de Troyes*, New York, Columbia University press, 1964, pp.64 e seguenti per

realtà non può realizzarsi e che tuttavia anche nel romanzo ha delle cadute, identificabili appunto nelle gesta dei cavalieri, emuli del re, che ne ripercorrono le stesse tappe di sviluppo, con motivi direttamente richiamabili ai miti della regalità, rappresentati dalla simbologia dell'anello e dagli altri simboli collegati.

Il cavaliere in quanto rappresentante di forze che possono essere sia benefiche che maligne per l'autorità centrale è contemporaneamente attirato e allontanato dalla società: la corte di Artù diviene simbolo di un ordine, in quanto è pervasa dalla Joie, metafora per un'armonia interna che il cavaliere deve difendere e che contemporaneamente rompe, in quanto gli eventi lo portano verso l'avventure.

Il vincolo tra cavaliere e corte è dato proprio dalla battaglia: l'avventura è una prova che comporta un rischio, in cui intervengono quelle potenze maligne che turbano la tranquillità e a cui il guerriero deve far fronte, spesso usando gli stessi mezzi dei nemici che deve affrontare. In questo senso, come già detto, il cavaliere porta dentro di sé insita una colpa, che altro non è che l'idealizzazione di quella forza che può manifestare anche sotto forma di ribellione all'autorità centrale, in quanto possiede i mezzi egli stesso per rompere la Joie.

L'avventura diviene quindi uno dei vincoli del cavaliere: le sue peripezie sono le tappe di un cammino volto al perfezionamento etico, alla ricerca di valori sia personali, in quanto l'individuo deve dare prova di una propria crescita nell'economia del racconto, sia universali, in quanto l'eroe di norma viene scelto proprio come rappresentante della comunità stessa.

Dunque l'avventura è sì prova, ma anche ricerca di una felicità perduta e porta con sé il marchio della fatalità, di un destino avverso: l'uomo si lega come singolo al destino, decidendo della collettività stessa. E' sia una punizione che una ricompensa, contraddizione che si spiega a livello sociologico come una moralizzazione del mestiere delle armi, svuotato di concretezza in

tempo di pace, legittimando così l'etica del cavaliere errante, altresì di quell'esistenza miseranda ed errabonda che conduceva la piccola nobiltà.

L'impresa autonoma tuttavia è potenzialmente rottura dell'ordo, prospettiva condivisa solo in seconda stanza dalla grande nobiltà, che si assicura i servigi dei cavalieri "poveri"; la povertà è un'idea disgiunta dal valore e il cavaliere errante, alla ricerca dell'avventura, può rivendicare le medesime pretese, in quanto rappresentante della comunità, della sua controparte più ricca. Le contraddizioni oggettive dell'esistenza cavalleresca si trasformano all'interno del racconto in forze magiche e vengono trasposte in un mondo esterno demonizzato, secondo una prospettiva dualistica del bene contro il male: dunque il don per il cavaliere errante è l'anello magico dotato di una sua dynamis, donato da una fata, da cui ha tratto in qualche modo un insegnamento, una virtù che lo ha reso un prescelto e per suo valore potrà compiere ulteriori imprese, che tuttavia lo manterranno legato alla figura magica, una riproposizione in piccolo di quella funzione sacrale che ha autorità sul guerriero e che quest'ultimo può tradire o soddisfare in un cammino, iniziatico dal punto di vista mitologico, di perfezionamento secondo l'ottica del romanzo cavalleresco.

L'ambizione particolaristica del singolo cavaliere errante che si ritrova ad emulare nel racconto le imprese del re, divenendo suo pari nella logica della narrativa arturiana, facendosi carico del destino della collettività allo stesso modo in cui il re è simbolo stesso della terra a cui appartiene, come si legge nel *Perceval*, si tramuta in istanza universale, in quanto legittimato dal diritto consuetudinario, che prescrive in seguito il suo ritorno alla corte come suo membro, in seguito alla purificazione e al ristabilimento dell'ordine: tale cammino coinvolge qualunque appartenente dell'ordo, a prescindere dalla sua ricchezza, formando così un'idea sopranazionale di ceto, di cui i membri prendono coscienza proprio attraverso la spinta della monarchia e della corte, anche punto di partenza della purificazione del singolo.

Da questa economia dell'aventure il villano è escluso, in quanto non la può capire: il cittadino, il nano vicino alla terra, ritornando così a quell'idea di familiarità tra fatti attuali e rappresentazioni mitiche, di quello scontro tra seconda e terza funzione di fecondità e produttori. Il rischio, che nel romanzo cavalleresco è virtù suprema, non può essere riconosciuta dal villano che mira alla stabilità come "suddito del re". L'aventure è simbolo della piena realizzazione delle potenzialità dell'individuo, della sua aspirazione alla regalità e al cielo, che tuttavia va sempre controllata, vincolata all'autorità egemone che ha dato al cavaliere la possibilità di compiere le sue imprese: un anello con una forza magica utile a risolvere un evento all'interno dell'aventure, la Tavola Rotonda per Artù, la corte stessa come ideale simbolo di riunione e al contempo recinzione di un ceto, la sostanza di per sé non cambia.

La cavalleria diviene quindi mediazione tra un ordine comunitario sovraperonale e il nuovo mondo dell'individuo autonomo, che si esprime attraverso i concetti di mezure e cortesia nei romanzi cortesi. Gli autori insistono sull'applicazione didattica delle opere, come monito ai sovrani e ai nobili per comprendere quale sia il modo migliore di disciplinare e vincolare la propria forza a ideali etici. Tale tendenza già si ravvisa nell'opera di Isidoro di Siviglia, che descrive l'eroe secondo l'antitesi fortitudo/sapientia, identificati rispettivamente con la civiltà romana e quella greca, la prima adornata della seconda, divenendo così luogo di origine della cavalleria stessa, come si legge in *Prophilas e Attico*.

Nel Roman d'Alexandre notiamo questa medesima situazione, ove l'integrazione dell'antichità diviene scusa per fornire una visione in cui le figure presenti acquistano un valore di precorrimiento ideale, nonostante il loro carattere pagano. In questo clima, il romanzo successivo si distacca dall'epopea popolare della Chanson de Geste, subendo anche l'influsso di Ovidio, in cui l'antichità diviene autointerpretazione del nuovo. La commistione di antico e

nuovo, allo stesso modo del binomio tra forza e sapienza, diviene una doppia vocazione del cavaliere e di conseguenza unico modo per arrivare alla verità.

A queste, vanno aggiunte le aspirazioni mistiche della cavalleria, quella religiosità da cui non potrà scindersi e che inevitabilmente la porta ad allontanarsi dalle controparti classiche e pagane; Giovanni di Salisbury guardava con profonda diffidenza al carattere estetico della cultura cortese, ritenendola espressione della superbia della nobiltà, sentimento che andava attenuato nella stessa vocazione della cavalleria come militia christi, nonché ovviamente nella poesia, che esprimeva il sapere come ricerca della verità. Chrétien esemplifica questo stato di cose con il binomio chevalier/clergiè, presente nel *Cligès*. Tuttavia la Clergiè qui non va intesa meramente come sapienza: se il sapere mondano e terreno non è più sufficiente, compreso in quelle istanze religiose e mistiche, il concetto non ha più la sua accezione originaria, ma diviene conoscenza di un ideale umano complessivo che si identifica in tutte le virtù del cavaliere e, di riflesso, del sovrano.

Questo ideale umano deve quindi realizzarsi anche con l'aiuto della religione e del cristianesimo. Il cavaliere non è più quindi solo una forza guerriera e brutale, ma viene costantemente disciplinato attraverso la relazione tra l'avventure e la provvidenza religiosa, ponendo l'ordo equestris come una secolarizzazione della militia christi, proveniente direttamente da Dio. Vi è una stretta parentela tra le vite dei Santi e le avventure dei cavalieri come vengono descritte nei romanzi: il dualismo spinge alla ricerca della salvezza, appunto di quella Joie che riporta all'ordine della corte. L'integrazione dei due mondi è il limite stesso dell'individuo, esplorato attraverso i motivi mitologici, magici e fantastici, come spiegazione di ciò che è impenetrabile, allo stesso modo delle contraddizioni interne della società cortese: l'avventure è la rottura dell'irretimento diabolico, per questo è straordinaria, e la cavalleria la identifica come una missione collettiva, in cui va a riconoscersi lo stesso ceto. L'evento magico

diviene un miracolo, il legame con il mondo dei morti una riproposizione della discesa negli Inferi ad opera di Cristo, il male una realtà che richiede il suo superamento.

In quest'ottica dunque di commistione tra sapienza classica, evento mitologico e provvidenza divina, l'anello tenuto dalle fate, simbolo di potere e vincolo del guerriero, risulta ben inserito nel contesto, simbolo immediatamente chiaro, appunto perché frutto di reminiscenze antiche e per sua natura di immediata associazione al contesto magico.

A questo mosaico composito di ambiti a cui è possibile ricollegare la simbologia del vincolo, deve ovviamente essere aggiunta un'ultima forza, probabilmente la più importante all'interno dell'economia cortese: l'amore.

L'amore cortese in quanto forza istintiva è propria dell'individualità del singolo, ma al contempo è ricondotto all'interno di un sistema di regole codificate all'interno della corte stessa, che lo armonizzano all'idea sociale di ceto precedentemente espressa. La domina a cui è vincolato il cavaliere, solitamente di lignaggio più elevato e capace di ispirare valore nel cavaliere, spingendolo all'avventura, diviene ella stessa rappresentante di una funzione sacrale e al contempo di stabilità e perpetuazione di un sistema, disciplinando così il carattere violento della seconda funzione guerriera. L'amore cortese diviene fonte di tutte le energie spirituali, concretizzate nel modello della cortuaise e di converso la cavalleria, che è diretta fonte di ogni cortesia, proviene da Dio, come ricorda la Dama del Lago. Il cavaliere è per amore che si muove e ricerca l'avventure, che diviene in seguito metafora della sua missione redentrice. Tale stato di cose però contiene una sua contraddizione interna, che mostra la nozione di vincolo in qualche modo fallace: l'amore, in quanto forza istintiva e individuale, come già riconosciuto dai trovatori provenzali, non può identificarsi in una regola predefinita, nello specifico identificata con il matrimonio, consacrato all'interno della società e quindi benedetto in senso religioso. La missione del cavaliere quindi è adombrata dalla presenza di un amore profano, non sacro,

ingiusto, che lo porta altresì a muoversi e a difendere la collettività; questa contraddizione interna sarà la causa del fallimento di ricondurre tutta la simbologia vincolante del cavaliere e sua disciplinazione all'interno della società all'amore cortese, nonché suoi ideali etici. Questo fallimento trova sua particolare espressione nella leggenda di Tristano e Isotta, ove l'integrità e il potere di autodeterminazione dell'individuo sono messi in dubbio proprio dal sentimento del singolo, anche in questo caso simboleggiato da due anelli.

3.2:L'ANELLO E L'AMORE:

Tra le forze spirituali che nell'etica cavalleresca disciplinano la forza del guerriero, l'amore costituisce sicuramente un valore principe all'interno delle narrazioni cortesi. Secondo G. Paris, l'amore cortese così come viene presentato può essere analizzato secondo quattro punti cardine:

1. La paura costante di perdere la donna amata.
2. L'inaccessibilità della domina, solitamente di rango superiore e già legata ufficialmente.
3. L'amore diviene motore e ispirazione dell'avventure cavalleresca
4. L'amore diventa un'arte, una scienza dotata di sue leggi e regole.

Se andiamo a considerare il modo di vivere del cavaliere come un ideale, inevitabilmente l'amore diventa occasione di approfondimento tra ciò che è ideale e ciò che è reale. Se l'amore rettamente inteso nel romanzo cavalleresco diviene forza che armonizza istinto e ragione, ha come conseguenza portare quei valori cavallereschi sul piano dell'oggettività reale, dato che esaurisce tutte le perfettibilità della natura umana, anzi, le supera, dando spazio a tutta la problematica della vita. L'amore diviene così un aspetto sociale, disciplinato e spiritualizzato: il vincolo tra la donna amata e il cavaliere è scusa per il perfezionamento di quest'ultimo, legando così la sua forza a un ideale etico a cui aspirare, elevando così la sua condizione.

L'anello come simbolo di vincolo coniugale è una simbologia trasparente e nota nel mondo medievale, su cui appare quasi superfluo soffermarsi troppo; più interessante è notare

l'insistenza con cui nei testi è presentato il dono di quest'anello da parte di una donna all'uomo come emblema di una promessa di fedeltà, oltre che ricordo e veicolo per un riconoscimento. Ricordiamo tra i precetti dati dalla madre di Perceval al figlio prima che partisse, il riferimento all'anello come don da parte di un'amica da tenere con cura; in questo romanzo, questo motivo si intreccia strettamente all'anello come dono da parte di una fata, quindi occasione di meraviglioso, ove il portatore riceve un aiuto da parte dell'essere soprannaturale, che probabilmente lo designa come individuo eccezionale, protetto o da una fata madrina, come nel caso di Lancillotto, o da una fata ancella che collabora affinché il cavaliere possa congiungersi con una fata di più nobile lignaggio, sua signora, come nel caso di Yvain. Altri esseri che regalano anelli per vincolare in qualche modo il cavaliere o l'amata a una promessa e solitamente a un destino eccezionale, sono già stati analizzati negli intrecci narrativi dei Lais.

I due aspetti della simbologia, amore e vincolo, non vanno necessariamente scissi, come possiamo intuire dalla stessa analisi del motivo dell'amore cortese, che si riallaccia ai miti della regalità. Difatti il potere nel medioevo, con il conseguente innalzamento sociale, poteva essere ottenuto in due modi: in guerra o contraendo un matrimonio con appartenenti a lignaggi più elevati. Identificare la donna come obiettivo irraggiungibile e veicolo per l'innalzamento e il perfezionamento etico dell'individuo altro non è che un modo per rendere metaforicamente le aspirazioni e le rivendicazioni di un ceto costretto alla povertà e all'inattività in tempo di pace, ma sempre teso a valori non direttamente associabili alla ricchezza, quali sono appunto quelli dell'etica cavalleresca.

All'interno di questo quadro tuttavia è possibile ravvisare una contraddizione di termini: difatti nel romanzo cortese e prima ancora nella poesia trobadorica, non era l'amore coniugale ad essere esaltato, ma quello adulterino, una relazione con una donna già impegnata: questa particolare condizione contiene in sé il germe di un'opinabilità morale, oltre che di un aspetto

marcatamente sensuale, che mal si accostava alle aspirazioni etiche del ceto, nonché al suo legame con la religiosità e l'integrità che teoricamente avrebbe dovuto caratterizzare l'individuo cortese.

I trovatori non apprezzavano l'idea dell'amore coniugale, in quanto si esauriva sostanzialmente nella sfera privata, senza alimentare il complesso di cerchie nella corte, regolamentabili attraverso i precetti dell'amore cortese. Il matrimonio era più l'ideale, un fine elevato da raggiungere in seguito a un lungo percorso fatto di tappe, considerazione che tutto sommato non sembra distaccarsi troppo dall'idea della purificazione del cavaliere dalla colpa originaria, attraverso il sentiero delle prove iniziatiche nell'avventure che deve vivere. La colpa sessuale, allo stesso modo di quella nei confronti della regalità o dei propri pari, è un aspetto tipico del cammino di redenzione del guerriero e lo pone in diretto conflitto con un potere superiore o centrale, inserito nei miti della regalità: ricordiamo qui il mito dell'Anello di Gige, dove è sì l'anello il simbolo della sua elevazione sopra gli uomini, ma contemporaneamente è la possibilità di conquistare la moglie del re che eleva lo status del protagonista; anello ancora una volta come tramite quindi più che come effettiva causa che realizza il destino dell'eroe, come lo sono un po' tutti gli oggetti magici presenti nell'ampio repertorio dei motivi fantastici medievali.

Tuttavia è necessario tener conto di un'altra contraddizione dell'amore all'interno dell'economia narrativa dei romanzi cortesi; il vincolo coniugale difatti diviene ostacolo alla guerra e al mestiere delle armi, che comunque ricordiamo essere l'occupazione precipua del cavaliere. In parole povere, il motivo che diviene forza di vincolo per il cavaliere, indirizzando le sue forze verso un fine alto e non distruttivo, diviene al contempo anche ostacolo alla realizzazione di questo fine. Il vincolo dell'anello non è più solo una metafora dell'addomesticamento di forze bestiali attraverso un potere alternativo, altresì l'amore, ma

diviene simile a ceppi che costringono il cavaliere a esulare dalla sua occupazione principale, come difesa della comunità. Questo tratto si ravvisa in particolar modo nell'*Yvain*, ove è Galvano a consigliare a Ivano di allontanarsi dalla moglie Laudine per dedicarsi a giostre e tornei, occupazioni giuste per un cavaliere, che tuttavia, nell'esatto istante in cui porteranno alla dissoluzione del vincolo coniugale, porteranno il cavaliere a estraniarsi dal mondo, cadendo nella sua follia.

La condizione in cui il sentimento porta allo straniamento del guerriero rispetto alla società doveva essere problematica particolarmente vicina alla sensibilità degli autori medievali, specie dopo la diffusione di una delle più famose leggende aventi questo motivo come cardine narrativo: la storia di Tristano e Isotta.

Chrétien de Troyes in particolar modo, attento difensore di quell'ideale cortese che rappresenta nei suoi romanzi, sempre attento alle contraddizioni interne dei suoi personaggi e di ciò che muove le loro azioni, doveva essere davvero ossessionato dalla storia di Tristano, tanto che sappiamo di una sua versione della leggenda, a tutt'oggi perduta, che però l'autore definisce "Dell'amore tra Isotta e Re Marco", titolo che di sicuro spinge a una riflessione su come doveva considerare il personaggio di Tristano, troppo distante dall'ideale cavalleresco e dal superamento delle tensioni interne che cercava di rendere nei suoi intrecci narrativi.

La leggenda di Tristano e Isotta è antica, di matrice celtica, probabilmente diffusa presso i Pitti: le vicende dei due protagonisti si svolgono a cavallo dell'Irlanda e della Cornovaglia. Richiami della leggenda possono essere facilmente riscontrati nella mitologia indoeuropea, come ad esempio nel folklore iranico, nella storia di Wis e Ramin, o in quello irlandese, nel racconto di Grainne e Diarmaid. La storia presenta il motivo del triangolo amoroso tra due giovani e un vecchio, frequente in molti miti.

Tuttavia le prime forme artisticamente compiute appartengono al XII secolo, opera di Beroul e di Thomas; entrambe le versioni ci sono pervenute frammentarie, della prima restano circa 4500 versi in normanno, della seconda 3000 in anglonormanno, dialetto in uso presso la corte plantageneta di Eleonora d'Aquitania, ove il chierico inglese doveva essere attivo.

Thomas afferma di essersi ispirato in qualche modo alla versione di Beroul, che possiamo considerare sua fonte, precisando tuttavia un particolare ricorso alle fonti orali, sottolineando il contributo delle narrazioni di Bleheri, bardo citato in molti lavori, perfino dallo stesso Chrétien, di cui tuttavia non conosciamo alcun lavoro e di cui si afferma tuttavia la grande conoscenza delle storie di tutti i cavalieri bretoni. Tale affermazione lascia intuire che la poesia di Bleheri dovesse essere probabilmente epica, di cui resta qualche traccia nella versione di Beroul, dallo stile sicuramente più ruvido, ove l'amore non occupa un posto univoco, accanto a imprese cavalleresche di vario tipo, assemblee di nobili e rapporto tra questi e i cavalieri. Possiamo ipotizzare quindi che l'archetipo della storia di Tristano doveva essere almeno all'inizio una storia cavalleresca come tante, dotata dei tratti peculiari della poesia epica con i motivi mitici del folklore celtico; con le successive reinterpretazioni, la tematica erotica doveva aver preso sempre più un posto rilevante, processo che nella versione di Thomas e in quella di Goffredo di Strasburgo risulterà particolarmente evidente.

Date le tante versioni, è difficile fornire l'idea di un intreccio narrativo unitario, ma solo fissarne i suoi caratteri costitutivi: la storia di Tristano prende le mosse dalla relazione di Rivalin, cortese cavaliere, e Biancofiore, sorella di Re Marco. Rapporto ovviamente illegittimo, che porta alla nascita di un figlio, Tristano appunto, affidato a un tutore, dal quale apprende le lingue e le virtù cortesi. In seguito a un incontro con dei mercanti, viene rapito e portato in Cornovaglia, arrivando fino alla corte di Re Marco, ove le sue qualità cortesi gli permettono di farsi notare e di guadagnare l'affetto del sovrano, il quale riconoscerà poi la parentela. Alla corte di Marco,

Tristano diviene cavaliere in un momento in cui la Cornovaglia è soggetta al pagamento di un pesante tributo di giovinette e giovinetti da un gigante d'Irlanda, Moroldo, figlio del re nemico. Tristano sconfigge il gigante, ma viene ferito da un'arma avvelenata; nascostosi e spacciandosi per un bardo errante sotto il nome di Tantris, viene curato da Isotta, figlia del re d'Irlanda, abile taumaturga. Il giovane rimane colpito dalla grazia e dalla cortesia della dama e, ritornando in patria, ne decanta i pregi a Marco, che incredulo chiede di poterla vedere e di sposarla (o, secondo altre versioni, avendo preso un capello d'oro portato dal vento, accetterà di sposare solo colei a cui appartiene.) Tristano si reca quindi di nuovo in Irlanda, dove uccide un drago e convince Isotta a seguirlo, accompagnato dall'ancella Brangania. Sulla nave, quest'ultima appronterà un filtro magico per Isotta e Marco, ma verrà erroneamente bevuto da Tristano: i due giovani verranno quindi presi da un amore ossessivo, impossibile da controllare, che li porterà a numerosissimi sotterfugi pur di non farsi scoprire in questa passione clandestina, nonché a vivere angosce e crudeli tormenti che culmineranno nella morte di entrambi i personaggi.

Ciò che caratterizza la versione di Thomas rispetto a quella di Beroul è infatti la trattazione psicologica finissima dei suoi personaggi: Tristano è un individuo malinconico, teso in se stesso e nelle sue contraddizioni, che ama in un modo quasi adolescenziale. La celebre scena della sala delle statue, in cui il personaggio fa costruire delle effigi di tutti coloro che hanno preso parte alla storia, altro non è che una metafora dello sdoppiamento dell'individuo e dei suoi tormenti interiori.

In precedenza, Tristano viene sorpreso con Isotta nel verziere, ove giacevano abbracciati; traditi da un nano (ritorna ancora il tema dell'individuo fellone, mal parliere, già analizzato in precedenza e costante personaggio negativo nei romanzi cortesi), i due amanti sono costretti a separarsi. Come pegno d'amore, Isotta dona a Tristano un anello adorno di uno smeraldo. Ancora una volta l'anello vincola il cavaliere a un personaggio femminile; sommariamente

riscontriamo elementi già incontrati in tante occasioni simili: un ambiente naturale, una fanciulla dotata di facoltà in qualche modo straordinarie, come la taumaturgia, imparentata con un gigante-orco legato a una costume negativa e alla simbologia del mondo dei morti⁸. Sono tutti motivi che pongono Tristano in relazione con i personaggi arturiani, emuli del re-orso che combatte contro creature fantastiche per impossessarsi della loro forza e che si lega a un appartenente del mondo soprannaturale o altro mondo.

Tuttavia il vincolo di Tristano alla donna amata sarà per lui tutt'altro che fonte di elevazione, quell'anello che riproporrà altri motivi propri della materia di Bretagna, tra cui lo scambio di messaggi o il riconoscimento, quando Cardin arriva vestito da mercante da Isotta, per portarla da Tristano ferito, e le mostra l'anello per farle capire da chi è stato mandato, oppure quando lo stesso Tristano, travestito da mendicante, mostra l'anello per permettere a Isotta di riconoscerlo. Tristano comincia il proprio cammino da eroe già formato a livello di virtù cortesi, già pronto a distinguersi presso Re Marco; le sue imprese, come la sconfitta del gigante o del drago, fanno di lui un eroe dai tratti celti, un giustiziere e un rivoluzionario, al pari di re Artù e Lancillotto. Tuttavia, forse proprio per questo carattere già formato, l'amore per lui diviene lacerazione interna e sdoppiamento: per amore sviene dietro delle scale, ove viene soccorso dal portinaio e da sua moglie, secondo un motivo già ravvisabile nella "Vie de Saint Alexis"; sempre per amore, si traveste, si sdoppia in numerosi ruoli, dal mendicante al musico, è sempre in fuga, sempre in incognito, rivelando un tratto quasi diabolico per gli standard medievali.

All'interno della narrazione di Thomas, la partenogenesi dei personaggi, che sembrano quasi tra di loro somigliarsi o essere reincarnazioni dei lati dei protagonisti, è una spia di questi continui stravolgimenti interiori: l'autore tuttavia sottolinea sempre la propria estraneità alla vicenda, non essendo mai stato colpito dall'amore. La vicenda descritta dal chierico inglese ha un valore

⁸ Philippe Walter, *Artù e l'Orso*, Roma, Edizioni Arkeios, 2005, pag. 98 e seguenti.

di exemplum, quindi semplicemente presenta un fenomeno già inserito e conosciuto all'interno di una società, di cui si cerca la cura e la consolazione, sapendo che affligge molti. Ha il valore di un avvertimento, continuamente sottolineato all'interno della narrazione, insieme a quel senso straniante, pericoloso per il cavaliere, la cui tensione individuale come già sottolineato deve risolversi all'interno della società di cui fa parte, che nella leggenda di Tristano e Isotta diviene unica colpevole della tragica vicenda e della morte dei protagonisti, unica risoluzione per questo conflitto interiore.

Questo amore che si traduce nella quieta pazzia di Tristano è divenuto un mito che ha sconvolto generazioni di lettori appassionati e irrequieti, tanto da spingere l'analisi dei suoi motivi narrativi quasi solo in direzione della problematica erotica, tralasciando altre considerazioni che collegano la storia alla mitologia.

In questo senso, può essere utile considerare un altro episodio della vicenda: costretti a fuggire in seguito alla scoperta di Re Marco, i due amanti vivono alla macchia. Raggiunti nella loro oasi, nel tentativo di una riappacificazione, venuti a sapere della venuta del re, Tristano e Isotta si sdraiano come due uomini, dandosi le spalle, separati dalla spada snudata di Tristano. Vedendoli così, il Re si pente delle crudeli persecuzioni a cui li ha sottoposti e lascia in quel luogo, una spada e un anello come segno della sua compassione.

Questo anello, posto al dito di Isotta, viene spesso identificato come un'ulteriore conferma del legame nuziale; tuttavia la consegna assieme a una spada lascia intuire che forse tale interpretazione risulta parziale: è noto che il dono di una spada e di un anello, insieme ad altri oggetti, è una parte del cerimoniale di investitura medievale, al pari del rituale di congiunzione delle mani o del bacio, diffuso a partire dal IX secolo. Tenendo conto che l'affetto per Tristano nel romanzo precede l'amore o pseudo tale che Marco ha per Isotta, la scena di riconciliazione, più che una conferma del vincolo coniugale, lascia pensare invece a un'esaltazione del rapporto

vassallatico tra Marco e Tristano, ovvero quel vincolo del cavaliere che proprio come prova di fedeltà aveva condotto Isotta dal Re, alla sua autorità, a quella funzione primaria a cui inevitabilmente si deve piegare. Tristano ha compiuto imprese per Marco, non per Isotta: la sconfitta del gigante serviva a liberare il paese di Marco, quella del drago a portare a lui Isotta. In parole povere, è l'amore stesso ad aver portato a una tensione nel legame che caratterizza il cavaliere con la società, straniandolo dalla corte e dal re; Tristano è un cavaliere emulo di personaggi del passato come re Artù, sovrani mitici che conquistano la regalità con le proprie imprese, ma nel suo ruolo di vassallo deve piegarsi e rimanere vincolato alla società, nonostante le sue aspirazioni, reincarnate in questo caso dalla donna e dall'amore.

Fuori dalla tematica erotica quindi, possiamo supporre che la leggenda di Tristano e Isotta altro non sia che un altro mito dell'integrità dell'eroe, rispetto alle prove a cui viene sottoposto, per conquistare il regno e la moglie del potente antagonista, trasferendo su di sé i suoi poteri, in un intreccio che ricorda sia la conquista della figlia del gigante-orco, sia il mito di regalità di Gige. La narrazione amorosa diviene pretesto per uno scontro ancora una volta sociale, traslato nello scontro tra i sessi, come nella poesia trobadorica: abbiamo quindi un transfert sessuale dal politico al personale, simboleggiato dall'anello, ancora una volta simbolo produttivo per rendere un'idea di vincolo del cavaliere rispetto alla società, ove la domina, prima fata, poi razionalizzata come donna aristocratica, ma con i tratti ricevuti dai racconti presi come fonte, viene esaltata come forza che attualizza le leggi fondamentali della natura, universali, poste da quest'ultima alla nobiltà stessa, in quell'ideale ricercato di ceto già descritto.

Tuttavia ricondurre tutta la rivendicazione cavalleresca all'amore, rendendola unica forza disciplinatrice e vincolante, non sembra funzionare e la storia di Tristano e Isotta ne è la testimonianza: non è all'interno della società che può risolversi il conflitto. Il passaggio di poteri non è facile e univoco e può risolversi solo con la morte dei due personaggi: questo a un autore

come Chrétien de Troyes doveva apparire inaccettabile e la lunga parabola dei suoi romanzi dà l'idea di questo percorso.

Con *l'Erec et Enide*, primo romanzo, l'autore tenta di fornire un quadro equilibrato tra i doveri dell'amore e il mestiere delle armi; con il *Cligès*, esaltazione dell'amore coniugale, si pone in diretto contrasto con il Tristano, senza però fornirne una sua nemesi, ma semplicemente mostrando un eroe già formato, che supera le contraddizioni interne di cui Tristano è preda; nell'*Yvain* la follia viene contrastata dalle imprese dell'eroe e dalla successiva riappacificazione con l'amata; il *Lancelot* sarà l'ultimo tentativo di Chrétien di conciliare etica cavalleresca e amore cortese, senza tuttavia risolvere del tutto la contraddizione.

L'ultimo passo sarà costituito dal *Perceval*, ove l'iniziazione del cavaliere poco a poco prende le distanze dall'amore cortese e in cui il misticismo religioso giocherà un ruolo di primo piano; Perceval fin dal principio non comprende l'amore o il meraviglioso a questo connesso e ne rifiuta i tratti uno a uno: prende l'anello adorno di uno smeraldo, come quello di Isotta, in un modo assai poco cavalleresco, motivato tuttavia da una sua ingenuità di fondo, e il sentimento per Biancofiore è totalmente scevro dai tratti sensuali che caratterizzano altri amori adulterini, collegandosi a un'idea di purezza e ricordato da tre gocce di sangue sulla neve, immagine potente che idealmente connette l'amore al mestiere delle armi e del sangue. E' la tappa di un'evoluzione direttamente legata alla cristianizzazione della cavalleria, in cui l'aspetto religioso sarà sempre più importante e in cui la domina sarà la Vergine Maria, donna e dama per eccellenza. L'anello come simbolo di vincolo seguirà questo sviluppo, come pure tutti i simboli di matrice mitologica e pagana, secondo un percorso esemplificabile in una nota e molto rimaneggiata leggenda.

3.3: L'anello sconfitto

A conclusione di questo percorso, è interessante esaminare un ultimo testo, di cui noi conosciamo approfonditamente soltanto le versioni più tarde, le cui fonti sono direttamente tuttavia ascrivibili al XII secolo, in quanto ad elaborazione, nonché a un folklore decisamente più antico: la canzone di Uggeri il Danese.

Questo personaggio è celebre soprattutto per la ribellione contro Carlo Magno e poi per i servizi resi all'imperatore; nel secolo X i monaci di Saint Fairon de Meaux gli attribuiscono un fine edificante nella loro abbazia.

Personaggio quindi cavalleresco, ma anche impregnato di religiosità, legame già più volte esplorato, figura che si presta quindi perfettamente a una successiva rielaborazione in chiave meravigliosa, ove Uggeri diviene beneficiario di un particolare rapporto con il mondo fatato⁹.

Tra il 1192 e il 1200, Raimbert di Parigi compone una *Chevaliere Ogier*, ispirandosi a un poema più antico, oggi perduto. Verso il 1282 Adenet le Roi comincia con *Les enfances Ogier* una nuova versione delle sue gesta, ma entrambi i testi non contengono ancora un riferimento al suo soggiorno nell'aldilà, tratto che comparirà solo dal 1314 con un rimaneggiamento in decasillabi, seguito poi tra il 1332 e il 1336 da una versione in alessandrini, che costituirà la base per tutte le successive versioni in prosa: nonostante queste versioni in nostro possesso siano decisamente recenti, gli elementi narrativi sono straordinariamente simili a quelli finora presi in esame, forse per un utilizzo di fonti antiche o semplicemente per acclimatazione culturale di certe figure, ormai radicate in un immaginario collettivo, e al contempo documenta una precisa evoluzione del motivo simbolico.

Uggeri fin dalla nascita è descritto come un prescelto delle fate, in quanto alla sua nascita presenziano ben sei di questi spiriti, tra cui la fata Morgana: le prime cinque donano all'eroe

⁹ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina, la nascita delle fate nel medioevo*, Einaudi, Torino, 1989, pagg.327 e seguenti.

tutta una serie di qualità cavalleresche (ardimento, una carriera cavalleresca piena e ricca, la certezza della vittoria) e cortesi (favore delle dame, grazia e bellezza.), la sesta, Morgana appunto, il proprio amore, scegliendolo come amante una volta che sarà divenuto adulto.

Ritorna quindi il tema della fata che designa il proprio amante fin dalla nascita, questa volta senza allevarlo direttamente, ma usando le altre fate come modo per conferirgli fin dalla nascita tutte le virtù necessarie al compimento del suo destino, normalmente apprese appunto nel suo soggiorno nel mondo ferico.

Secondo le predizioni, Uggeri cresce in grazia e bellezza, amato da tutti, valoroso e ardito; all'età di cento anni, rimane vittima di un naufragio presso il castello di Magnete, detto anche Castello di Avalon, di cui "non se ne conosce pari nemmeno nel Paradiso Terrestre, là dove furono rapiti in un raggio di fuoco Enoch ed Elia, là dove c'era Morgana, la fata che alla sua nascita lo aveva dotato di grandi doni."¹⁰ La nave è attirata dalla roccia di Magnete, dove tutti gli uomini di Uggeri muoiono di fame. Una voce misteriosa lo avverte di attendere la notte per entrare ad Avalon, invisibile di giorno: una prova lo attende, dovrà affrontare due leoni, per poi sedersi a una tavola imbandita. Dopo il desinare, un cavallo magico, Papillon, umano condannato a mantenere la forma animale per trecento anni, dovrà essere cavalcato dall'eroe.

In questa cornice, si ripresenta quella compenetrazione di elemento sacro e profano che già si è osservata: ritroviamo l'animale-guida psicopompo per eccellenza, il cavallo, e lo stesso naufragio, al pari delle scene di caccia, costituisce quell'immagine di confine tra il mondo umano e il mondo dell'aldilà; non bisogna dimenticare difatti che la nave, secondo una kenning antica, è definita anche "cavallo delle onde" e che nella mitologia celtica, nonché in successive rielaborazioni cortesi della leggenda arturiana, la barca è vista come mezzo di trasporto per i

¹⁰ *Ogier le Dannoy*s, ed. Verard, facsimile p.267

morti, secondo una tradizione dagli echi decisamente classicheggianti.¹¹, senza dimenticare che abbiamo ancora un'occasione della "cena" inserita in un contesto meraviglioso.

Quest'idea di mescolanza tra richiami mistico-religiosi e meraviglioso di matrice mitologica ritorna nella scena del verziere meraviglioso, scenario che farà da cornice alla comparsa della fata, ove Uggeri si ritroverà irresistibilmente attratto dai frutti d'oro di un melo, come nel *Lai di Guingamor*. Mangiarne uno comporterà per l'eroe cadere ammalato e privo di ogni virtù: Morgana gli restituirà la salute, apparendo in una visione di luce e candore che Uggeri scambierà per la Vergine Maria.

E' inevitabile notare quindi che il carattere salvifico del mondo fatato e dei suoi rappresentanti viene ormai irrimediabilmente mutuato secondo il linguaggio della religiosità cristiana, valore a cui ormai il cavaliere è improntato, in quanto la cavalleria viene detta "diretta discendente da Dio", espressione già usata dalla Dama del Lago. Ulteriore conferma di questo carattere ora insito nel cavaliere si ha nel fatto che alla vita di delizie prospettata da Morgana in seguito alla guarigione, l'eroe si oppone, dimostrandosi insensibile: allora la fata gli dona un anello magico capace di donargli la salute e la giovinezza.

Di nuovo un anello quindi, di nuovo un don che funge da vincolo per il protagonista della vicenda, in cui la dynamis dell'oggetto ha a che fare con una percezione della realtà falsata. Entrano in gioco due temi contrapposti: la fontana della Giovinezza, simboleggiata dall'anello, e l'opposizione temporale dei due mondi, quello terreno e quello di Avalon. L'anello modifica la percezione di questi due aspetti, ma senza modificare sostanzialmente la realtà, in quanto solo mantenendo l'anello al dito è possibile tenere attiva la dynamis, visto che Uggeri rimane comunque vecchio.

¹¹ Philippe Walter, *Artù e l'Orso*, Roma, Edizioni Arkeios, 2005, pagg. 178 e seguenti.

Ad Avalon soggiorna la corte di Feerie capeggiata da Re Artù, ora sovrano del mondo fatato, immerso nella gioia e nella spensieratezza, confermando il carattere di questo sovrano come ideale, sempre a difesa tuttavia della religiosità che già abbiamo analizzato: molto interessante è notare quando Artù chiede aiuto a Uggeri contro Capalu, re dei folletti che tuttavia, una volta sconfitto, viene battezzato.

Modesto riferimento se confrontato al più poderoso sviluppo successivo: passa il tempo e Ugo Capeto è sul trono di Francia, minacciato dai pagani. E' la stessa Morgana a inviare Uggeri in aiuto della Cristianità, restituendogli la memoria. Preso da nostalgia, l'eroe decide di tornare nel mondo terreno, ma la fata, secondo il tipico schema del genere, lo sottopone a tre divieti: gli consegna un tizzone, simbolo della sua vita, imponendogli di non dargli mai fuoco, per mantenersi in buona salute; deve mantenere il segreto del suo soggiorno nel mondo fatato; non deve mai perdere l'anello.

L'oggetto diviene quindi simbolo del divieto stesso, vincolo con l'altro mondo, segno della sua appartenenza ormai ad Avalon: tuttavia i divieti vengono infranti numerose volte, o per negligenza di Uggeri o per le subdole azioni altrui, in modi spesso anche piuttosto ingenui, quasi come se il protagonista avesse tutto sommato poca cura del suo dono. L'infrazione del divieto, in tutti questi casi, comporta un'immediata vecchiaia o debolezza, ma non la morte o la frattura definitiva con il mondo fatato. Questo atteggiamento, tutto sommato anche da vedere come tradimento verso quegli ideali di amore cortese che comportano il pieno rispetto della volontà della domina, può essere considerato come frutto di quell'evoluzione descritta da Kohler, in cui il cavaliere non necessita più di una totale sottomissione all'amore o dell'utilizzo del meraviglioso come strumento per disciplinare la sua forza, secondo una tendenza razionalizzatrice in chiave cristiana che permea tutta la successiva formazione del cavaliere e al

contempo rispetto a un'autorità centrale, visto che la prima infrazione al divieto avviene proprio con il re di Francia, verso cui Uggeri non riesce a celare o mistificare.

Il pericolo di morte viene spesso scongiurato da Morgana che sembra propensa al perdono più facilmente delle sue controparti più antiche, quasi come se il vincolo tra lei e l'eroe potesse essere sempre messo in secondo piano rispetto al suo compito, vale a dire la difesa e la sconfitta dei pagani che minacciano il regno.

Ulteriore evoluzione di questo rapporto si ha quando il re muore e Uggeri chiede consiglio all'abate di Faron, in quanto la regina vuole sposarlo: nella versione in alessandrini, l'eroe rifiuta queste offerte, scegliendo di bruciare il ceppo, stanco del mondo terreno. Nella versione in prosa invece cede alle profferte della regina, venendo in seguito rapito da Morgana la Fata, che lo riporta ad Avalon, tuttavia con la specifica che l'eroe può tornare in qualunque momento per difendere la cristianità: ritroviamo il tema prettamente arturiano dell'eterno ritorno, concretizzato nel motivo del re addormentato sotto la montagna, per curare le proprie piaghe o riportare un regno di pace e giustizia, in questo caso tuttavia totalmente addomesticato all'ideale cristiano, in quanto è detto di Uggeri che rimane in vita non tanto per i doni magici, quanto perché essendo sempre stato un difensore appassionato, è volere di Dio.

Nella Cronaca di Jean D'Outremouse, vi è un'altra versione della leggenda, piuttosto simile alla precedente, ove Uggeri arriva in Avalon, dimenticando il suo passato, ma quando nel 1214 il re Filippo deve combattere contro i Saraceni, Morgana riceve la visita dall'angelo san Michele per ordinarle di liberare il Danese e rendergli la memoria. Lei dona a Uggeri un anello magico, un bastone e il cavallo Papillon, oltre la possibilità di chiamare a sé tutta l'armata di Feerie in caso di difficoltà, che ha tra i suoi membri Artù e Galvano. In seguito, infrange i tre divieti di Morgana: risponde alle domande del re, infrangendo il voto di segretezza, cosa che comporterà la scomparsa del cavallo Papillon; gli viene sfilato l'anello dal dito per un inganno della regina,

cosa che comporterà la sua vecchiaia; dopo essersi fatto monaco, stanco di vivere, getta il bastone di cedro nel fuoco, desideroso di morire.

Niente più quindi lega il Danese all'altro mondo, il vincolo dovrebbe essere rotto; questa però non è la volontà di Dio, perché il protagonista può ancora salvare la cristianità e Morgana viene incaricata di tenerlo presso di sé ad Avalon, al castello Gioioso.

Questo percorso tra le diverse versioni della leggenda, seguendo un criterio cronologico, è emblematico del percorso fatto dall'anello nelle sue apparizioni nella narrativa: da simbolo di vincolo, testimonianza del legame tra le belve e gli uomini, collegamento fondamentale tra il cavaliere e il suo obbligo feudale, diviene in seguito oggetto magico volto a rappresentare quel necessario addomesticamento della forza guerriera a un'autorità superiore, simboleggiata di volta in volta da una fata, da una donna amata e in seguito dalla stessa religiosità cristiana, arrivando a sbarazzarsi del tutto di questa connotazione di legame nell'ultima versione della leggenda di Uggeri, ove la stessa idea di ritorno è ricondotta nei binari del misticismo.

Ormai non è più un'autorità pagana o temporale a rendere attivo un legame, ma le necessità stesse della cristianità, di cui il cavaliere è massima espressione: la dicotomia individuale/universale si risolve non più nel ritorno a una corte vista come ideale feudale, ma nella stessa impresa del cavaliere, che diviene tramite tra Dio e il mondo e al contempo concretizza la sua individualità, messa al servizio di quell'universale da cui è andato progressivamente staccandosi, finché era rappresentato solo da un'autorità temporale, soggetta ai vincoli del diritto consuetudinario, non certo libera nella sua capacità d'azione e a cui non è certo dovuta la stessa ubbidienza volta al Sovrano Celeste, lo stesso che decreta o meno un ritorno dal regno dei morti.

CONCLUSIONI:

Nell'opera di Plinio il Vecchio, leggiamo che i Romani e i Greci chiamarono l'anello "Symbolum", indicando con questo termine la funzione dei monili a castone di sigillo per "chiudere" i documenti.

Evitando azzardate e semplicistiche analogie, l'utilizzo pratico di un oggetto, unitamente alle sue caratteristiche materiali, diviene la base per i successivi aspetti simbolici: dal firmare un contratto o chiudere una lettera al rappresentare un oggetto magico con proprie caratteristiche simboliche, sottintendenti una funzione più ampia nell'economia generale dei motivi mitici e narrativi, quanto può essere breve il passo? Si è cercato di rispondere a questa domanda facendo ricorso a un confronto diretto con i testi, tramite un approccio metodologico di tipo comparatista.

La letteratura basata sulla materia di Bretagna può essere a buon diritto definita la prima grande materia narrativa della storia letteraria europea, data la grandissima diffusione e la presenza di testi in numerose lingue: latino, francese, spagnolo, gallese, tedesco, italiano, ispanico. Studiare i motivi simbolici e narrativi inseriti in testi così diffusi è un modo per esplorare le strutture fondamentali dell'immaginario, ricercandone le motivazioni.

L'anello è un oggetto che compare spesso in molte di queste narrazioni, con diverse funzioni e modalità di utilizzo; si è cercato di comprendere se in queste differenti apparizioni vi fosse un filo conduttore. Per far ciò, si è partiti da un campione di testi rappresentativi, in quanto già compiuti e formati grazie a un utilizzo disinvolto delle fonti, cercando poi di esplorare queste stesse fonti. Da qui si è proceduto tramite l'analisi con i mezzi della mitologia comparatistica; seppur si sia già considerato quanto possa essere azzardato ritenere del tutto i romanzi cortesi come una creazione non originale del XII secolo, semplicemente alimentata dalla cosiddetta moda celtica, è impossibile non riconoscere l'apporto fondamentale dato dalla mitologia dei

Celti, popolo appartenente al mondo Indoeuropeo. Indagando le connessioni tra questi racconti e altre mitologie, nonché sottoponendo il tutto al filtro cristiano dato dall'influenza dell'agiografia e delle vite dei santi, siamo arrivati a riconoscere la funzione sociale del simbolo, il perché un particolare motivo letterario e simbolico potesse attrarre e suggestionare la personalità di un autore e la spiegazione si può riscontrare solo analizzando il contesto storico e sociale dei lettori di queste vicende.

Sarebbe sbagliato considerare un autore come un semplice imitatore di una materia passata, come pure vedere la storia di un simbolo in termini di un'evoluzione lineare; il rapporto tra le fonti è dialettico e il simbolo diviene tale solo dopo numerose attestazioni, da cui si ramificano una pluralità di significati, tanti quanti sono i lettori probabilmente, che vanno poi nuovamente a fondersi in un successivo racconto, perdendo la loro originale interpretazione quasi del tutto, di cui restano solo le tracce.

Si è cercato di ricostruire questo cammino, lavorando su più livelli contemporanei, stabilendo una connessione tra diversi significati, legati anche ad altri simboli, propri in questo particolare della classe dei guerrieri, quella seconda funzione degli Indoeuropei che con il procedere della storia dei popoli europei ha certamente perso il suo originale significato, diluito con il tempo e l'evoluzione delle istituzioni, ma di cui resta tuttavia il carattere originario: colui che porta le armi, in quanto libero e in forze, solitamente giovane, reincarna in sé sia lo spirito individuale che la collettività stessa. Ha i mezzi sia per rappresentare e difendere la comunità che per danneggiarla o infangarla; è una forza benefica e malefica al tempo stesso e come tale dev'essere disciplinata e controllata nelle sue aspirazioni, che la portano verso la regalità, in quanto le armi permettono la difesa del proprio popolo.

Di volta in volta questo addomesticamento della forza del guerriero si è espresso in numerose modalità, arrivando nel medioevo a contare anche la sapienza, la conoscenza di un ideale etico,

la religione e l'amore. Queste forze possono essere ricondotte a diversi simboli, tra cui l'anello. In un momento in cui la tensione tra individuo e universale diveniva sempre più marcata fino a costituire una contraddizione interna, da risolvere e superare, in cui il mondo veniva sempre più descritto secondo modalità dualistiche, semplicemente doveva risultare un simbolo utile a rappresentare un vincolo per chi era chiamato a porsi alla difesa di quell'integrità universale costantemente minacciata, senza esserne a sua volta minacciata, ma indirizzando le sue forze verso un fine più elevato.

Come tutti i simboli ha avuto una sua giovinezza, come oggetto magico diretto discendente dalle saghe mitologiche, subendo una sempre maggiore razionalizzazione, fino ad arrivare alla sua morte, ovvero alla sua presenza in narrazioni in cui è solo occasione per un folklore interno al racconto, ma privato ormai di qualunque funzione pratica.

Interessarsi a un simbolo, così come al mito, è un pretesto per studiare l'immaginario umano, da cui provengono i testi; il medioevo risulta particolarmente produttivo in tal senso, perché molte delle strutture fondamentali arrivate fino a noi sono nate in questo periodo, inserendosi all'interno di funzioni tramandate dal passato e rimodellate. Gilbert Durand affermava che il mito è un "Modulo della storia"; nell'ottica di questo studio, tale affermazione calza anche per il concetto di simbolo.

Bibliografia:

Fonti e testi:

- Anonimo, *Cantare delle gesta di Igor*, ed.R.Poggioli, Torino 1954
- Aulo Gellio, *Le notti attiche*, traduzione e note di Luigi Rusca, Milano, Rizzoli, 1997
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, trad. Francesca Gambino, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2011
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere della carretta*, trad. P.Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004
- Chrétien de Troyes, *Perceval*, in "I romanzi cortesi", a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Mondadori, 1983.
- Chrétien de Troyes. *Le Conte du Graal (Perceval)* ed. Pierre Kunstmann. Laboratoire de français ancien Ottawa : Université d'Ottawa, 1999, modalità d'accesso World Wide Web <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/perceval/cgrpres.htm>
- Dante, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti, 1992
- Grimes E. Margaret, *The Lays of Desiré, Graelent and Melion: Edition of the Texts*, New York, Institute of French Studies, 1928
- Larminie William, *West Irish Folk Tales and Romances*, Kelly, University of Toronto, 1893
- Maria de France, *Le Lais*, p.p.J.Rychner, Paris, 1966
- Maria di Francia, *Lais*, Roma, Carocci Editore, 1992
- Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, 7 voll., Napoli, Bibliopolis 1998-2007
- Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, Torino, ed.Einaudi, 1984
- Tacito, *Germania*, a cura di Manuela Serrao, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1995
- Thomas, Tristano e Isotta, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, Garzanti, 1996
- Tobin Prudence Mary O'Hara, *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles: édition critique de quelques lais bretons*, Publications romanes et françaises, 143, Geneva: Droz, 1976

Letteratura critica:

- Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki , The Finnish Academy of Science and Letters, 1961
- Barbieri Alvaro, *Lo specchio liquido e il passaggio paradossale: l'avventura della sorgente meravigliosa nell'Yvain di Chrétien de Troyes*, In AnticoModerno 4 (I numeri), Roma, Viella, 1999
- Carasso-Bulow Lucienne, *The merveilleux in Chrétien de Troyes Romances*, Geneve, Libraire Droz, 1976
- Cardini Franco, *Alle radici della cavalleria medievale*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1981
- Carlyle Alexander James, Carlyle Robert Warrant, *A History of Mediaeval Political Theory in the West*, Edinburgh and London, W. Blackwood, 1950
- Daremberg Charles, Saglio Edmond, *Dictionnaire des Antiquites Grecques et Romains*, Paris, Hachette Livres, 1919
- Duggan Joseph J., *The romances of Chrétien de Troyes*, Yale University press, New Haven and London, 2001
- Dumézil Georges, *Idee romane*, Genova, il Melangolo, 1977
- Dumézil Georges *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli, 1977
- Dumézil Georges, *Le problème des centaures*, Paris, P. Geuthner, 1929
- Dumézil Georges, *Le sorti del guerriero: aspetti della seconda funzione*, Parigi, Presse Universitaire de France, 1969, Trad. Milano, Adelphi, 1990

- Duggan Joseph J. *The romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, New Haven and London, 2001
- Eliade Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, trad.it. Torino, Einaudi, 1972
- Guyonvarc'h Christian-Joseph, *Textes Mythologiques Irlandais*, in "Ogam-celticum", Rennes, t.I/1, 1980
- Haidu Peter, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cliges e Perceval*, Geneve, Libraire Droz, 1965
- Harf-Lancner Laurence, *Morgana e Melusina: la Nascita delle Fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989
- Hoggan David G., *Le peché de Perceval*, in *Romania*, 93, 1972
- Hopkins Amanda, *Melion and Biclarel, two old French Werewolf Lais*, The University of Liverpool, Department of French Modern Languages Building Liverpool L69 3BX, 2005
- Kittredge George Lyman, *Arthur and Gorlagon*, Boston, Ginn & Company publisher, 1903
- Kohler Erich, *L'avventura cavalleresca*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1985
- Lanzoni Francesco, *Genesi, Svolgimento e Tramonto delle Leggende Storiche*, Roma, Poliglotta Vaticana, 1925
- Loomis Roger Sherman, *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University press, 1964
- Loomis Roger Sherman, *Morgain la feè and the Celtic Goddesses*, in *Wales and the Arthurian Legend*, Cardiff, 1956
- Maninchedda Paola, *I nemici Immemori: Perceval e Gauvain nel Conte du Graal*, Cagliari, Cucc Editrice, 1995
- Micha Alexander, *Il Perceval*, in *Deux etudes sur le Graal*, *Romania*, 73, 1952
- Panvini Bruno, *Matiere e sen*, il calamo, Roma, 1992
- Paton Lucy Allen, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian romance*, Boston, Ginn & Co. 1903
- Scovazzi Marco, *Le Origini del Diritto Germanico*, Milano, Giuffrè, 1975
- Stith Thompson's, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958
- Walter Philippe, *Artù, l'orso e il re*, Roma, Edizioni Arkeios, 2005
- Wathelet-Willem Jeanne, *Le Mystere chez Marie de France*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 39, 1961

INDICE:

-Introduzione:

0.1: Premessa

0.2: L'oggetto dell'indagine

0.3: Metodo di indagine

-Capitolo 1: Una fata, una dama e un furto:

1.1: Considerazioni preliminari: il campione di indagine

1.2: L'anello del riconoscimento: Lancillotto ou le chevalier de la charrete

1.3: L'anello della dissimulazione: Yvain ou le chevalier oi lion:

1.4: L'anello rubato: Perceval ou le conte du Graal

-CAPITOLO 2: IL CAVALIERE E L'ANELLO

2.1: L'anello e il riconoscimento:

2.2: L'anello e la bestia

2.3: L'anello e il guerriero:

-CAPITOLO 3: L'ANELLO E LA SOCIETA'

3.1: L'anello e la tavola rotonda

3.2: L'anello e l'amore

3.3: L'anello sconfitto

Conclusioni

Bibliografia