

 MIMESIS / ETEROTOPIE

N. 886

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*) Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

LA MEMORIA DEGLI OGGETTI

A cura di
Matteo Giancotti, Luigi Marfè, Patrizia Violi

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova.

In copertina: W.H.F. Talbot, “Articles of China”, in Id., *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, plate III.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: Eterotopie, n. 886
Isbn: 9788857598536

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREMESSA	7
----------	---

UNO SGUARDO D'INSIEME

OGGETTI NONOSTANTE TUTTO. GLI OGGETTI TESTIMONIALI TRA MEMORIA E TRAUMA <i>Patrizia Violi</i>	11
GLI OGGETTI IN LETTERATURA. NOTE PER UN'APPROSSIMAZIONE AL TEMA <i>Emanuele Zinato</i>	21
L'AQUILONE DI MR. DICK <i>Cathy Caruth</i>	41

TAGLI E GIUNTURE. ATTRAVERSO LA GUERRA

DI CORPI GUASTI E D'ARMI SPEZZATE: DIORAMI DEL TRAUMA NELLA LETTERATURA CAVALLERESCA D'OÏL <i>Alvaro Barbieri, Elena Muzzolon</i>	73
TORNARE, RICUCIRE, RECUPERARE. L'ANNO DELLA VITTORIA DI MARIO RIGONI STERN <i>Fabio Magro</i>	135
LA CULTURA MATERIALE DEL LAGER, SECONDO PRIMO LEVI <i>Uri S. Cohen</i>	149
1945 (IL RITORNO) E LA RIMOZIONE DELLA "QUESTIONE EBRAICA" IN UNGHERIA <i>Cinzia Franchi</i>	177



DISPOSITIVI, CORPI, ARCHIVI

MEMORIE DELLA LANTERNA MAGICA. *FANNY E ALEXANDER*
E L'INFANZIA RIEVOCATA DI INGMAR BERGMAN
Denis Brotto 195

L'ARCHIVIO ROVESCIATO SUL SUOLO TEDESCO.
MEMORIA DEL CORPO E MEMORIA DEL TESTO IN CAMILLE DE
TOLEDO
Marika Piva 209

I TACCUINI DI VITALIANO TREVISAN
Matteo Giancotti 225

CALCHI



VOLTI DEL COLONIALISMO. I CALCHI FACCIALI DELL'ANTROPOLOGIA
FISICA DI INIZIO NOVECENTO COME CORPI E COME OGGETTI
DELLA MEMORIA
Francesco Mazzucchelli 245



L'*INCONNUE DE LA SEINE*. UNA MASCHERA MORTUARIA
E L'IMMAGINE DEL TRAUMA
Luigi Marfè 271

BIBLIOGRAFIA GENERALE 289

ALVARO BARBIERI, ELENA MUZZOLON^{*1}

DI CORPI GUASTI E D'ARMI SPEZZATE: DIORAMI DEL TRAUMA NELLA LETTERATURA CAVALLERESCA D'OÏL

Conosce la strana tristezza del vittorioso e la melanconia che invade il soldato vincitore seduto sopra un cassone, là, e sul pendio di dove contempla il campo di battaglia. Tristezza che segue l'amore, melanconia di dopo l'amplesso quando giacciono, sul grande letto della pianura gli avversari morti in pose scomposte di innamorate sazie. [...]

Vi sono sempre un Greco e un Persiano, un Romano e un Gallo, un Francese e un Austriaco che giacciono ventre contro ventre, viso contro viso sul loro letto di sangue sparso. *Eccoli i veri vincitori. Quella coppia sospetta è andata sino in fondo all'amore.*

Jean Cau, *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*

1. *L'euforia del trauma: gioiose mattanze, allegri massacri*

Questo breve contributo ha la pretesa forse spericolata di trattare in poche pagine un argomento per tanti versi scabroso, rovesciando la prospettiva abituale degli studi letterari sul trauma e assumendo il compito di illustrare, alla luce dell'ideologia marziale della Francia bassomedievale e non senza riferimenti a più larghi orizzonti antropologici (ed etologici) di *longue durée*, quel sentimento di grandiosità ammirata e di scandalosa euforia che accompagna il gesto dissolvente e contundente dei cavalieri nelle narrazioni epico-romanzesche in lingua d'oïl, ovvero in testi che provvedono anzitutto alla celebrazione dei prestigî e della meravigliosa capacità distruttiva della nobil-

* Alvaro Barbieri è responsabile dei §§ 1-4 e ad Elena Muzzolon si devono i §§ 5-7, ma l'intero contributo scaturisce da una riflessione congiunta, da un serrato confronto metodologico e da un *Mitdenken*, che rendono difficile distinguere gli apporti individuali. Per economia di spazio, le citazioni sono ridotte all'osso, ma l'esemplificazione si potrebbe facilmente moltiplicare. In assenza di diversa indicazione, la versione italiana delle estrapolazioni testuali in lingua d'oïl è opera degli autori.

tà guerriera dell'età feudale, dei grandi baroni e delle loro bellicose clientele d'armi. Entro il quadro assiologico prevalente nelle società polemocentriche¹, la feroce mattanza del combattimento non viene percepita negativamente come una nefasta carneficina, che porta lutti e dolore, ma come lo spazio performativo dei grandi campioni militari, le cui prestazioni sul campo consistono in cacce all'uomo e in gioiosi massacri. Troppo spesso si tende a dimenticare che la poesia eroica condensa e mette in scena una sensibilità e una cultura militariste per le quali le stragi di guerra – anche su larga scala – non si condensano in un grumo emozionale di sofferenze e di memorie

- 1 La Francia bassomedievale offre indubbiamente il quadro di una società polemica e polemocentrica (cfr. Cardini 2014, p. 22): non soltanto i gruppi laici egemonici e il ceto “dirigente” aristocratico trovano nella pratica delle armi la loro principale attività, ma la guerra occupa il centro della vita sociale, dell'immaginario e dei processi di valorizzazione simbolica al punto da apparire – entro la cornice e i quadri di riferimento della cultura dominante – più come un fine che come un mezzo. Al cuore dell'etica e della *Weltanschauung* nobiliari e cavalleresche si accampano i selvaggi ideali della vita marziale, con i suoi principi legati all'esercizio brutale della forza, al senso dell'onore, ai vincoli di fedeltà vassallatica e ai rapporti di fraterno *compagnonnage* tra i membri di una stessa masnada. Unici *bellatores* in una società di inermi, portatori d'armi e possessori di cavalli, i *milites* che compongono le comitive e le bande private di castellani e feudatari sono non di rado gioiosi predoni e temibili grassatori, banditi di strada che si dedicano al taglieggiamento e alle ruberie, al brigantaggio e ai massacri, rapinando a mani basse, incendiando e devastando a più non posso. Più che tutori dell'ordine pubblico e garanti della pace, questi signori della guerra sono angeli della morte e agenti del caos, e il loro stile di vita – aggressivo e rapace – crea, specie tra IX e XI secolo, un clima generalizzato di insicurezza, di paura e di endemica violenza, trasformando boschi, campagne e crocicchi in un grande territorio di caccia – e talora persino in una sanguinosa *Killing Zone* – dove i *rustici* e i mercanti sono esposti alla ferocia predatoria di una classe militare avida e senza freni. A dispetto dei raffinamenti seriori e dell'opera di civilizzazione moralizzatrice intrapresa dalla Chiesa, la cavalleria mantiene nella condotta e nelle mentalità un fondo inestinguibile di arroganza predace e di allegra, manesca barbarie, un nucleo incompressibile di rissosità e irruenza battagliera che costituisce d'altra parte la necessaria premessa della sua efficienza professionale: cfr. Settia (2006, pp. 3-75). Lo spirito bellicoso e il combattentismo sono tratti qualificanti dell'ideologia cavalleresca, e il furore marziale, con i suoi slanci desideranti e le sue accensioni, è un motivo ricorrente nella narrativa eroica in lingua d'oïl. Anche dietro le cerimonie mondane e le galanterie amorose dei romanzi più imbevuti di gusto cortese e di sensibilità ovidiana si coglie la presenza di una civiltà militarizzata e militarista, interamente plasmata sui valori marziali e votata a un *Life Style* errabondo e a mano armata.

dolorose, ma si espandono in sentimenti di esaltazione trionfante ed esultante. D'altra parte, il fuoriclasse dell'epica universale è in prima istanza un formidabile uccisore di uomini, un assassino nato, un omicida seriale, uno sgozzatore di prima classe, un provetto sterminatore e un virtuoso dell'eccidio². Nella narrativa cavalleresca antico-francese³, che riflette i valori di una cultura di guerra, l'eroe è un'iperbole di potenza e la sua ultra-violenza si dispiega come un'onda di forza che impatta contro l'esistente.

Per il solito, gli studi letterari sul trauma mirano all'esame e all'approfondimento critico degli schemi espressivi, delle forme di rappresentazione, delle modalità di mediazione simbolica e dei dispositivi di *fiction* o di scrittura documentaria che permettono di mettere a fuoco le conseguenze psicologiche e sociali dei traumi di massa, della sofferenza sociale e delle grandi ferite collettive – guerre, persecuzioni religiose, massacri, pratiche genocidarie e concentrazionarie –⁴,

2 Al netto delle forme cavalleresche e degli ingentilimenti cortesi, l'orgoglio più autentico del guerriero appare collegato alla coscienza della propria letifera distruttività, al potere tremendo di spappolare i corpi recidendo il filo della vita, alla prerogativa di lasciarsi alle spalle solo cose morte, come per un sinistro incantesimo. Questa crudele fiera di fiera derivante dalla consapevolezza di saper uccidere rimbalza di epoca in epoca e si ritrova in tutte le culture di guerra. Spigolo a mo' d'esempio una sola testimonianza desunta dal cuore di ferro e di fuoco della guerra civile italiana. Alceste Brogioni, inquadrato in un reparto specializzato in azioni di contro-insurrezione, vanta in questi termini la micidiale efficacia della sua unità: "La Controbanda non faceva, non dava benedizioni. Non è che era un istituto di beneficenza. Le cose che trovava sulla sua strada, erano cose morte o, se non erano morte, le facevamo morire" (Tau 2018, p. 144). In una narrazione-reportage sul Vietnam che è senza ombra di dubbio una delle più radicali riflessioni sulla guerra prodotte dal Novecento maturo, Michael Herr torna a ricordarci questa feroce verità, così difficile da digerire per noi irenici civilizzati: i migliori combattenti, i soldati d'élite dei reparti di punta, gli uomini super-addestrati che formano le truppe scelte e i corpi speciali, sono "mutilatori insaziabili, stupratori scatenati, sparatori a bruciapelo, creatori di vedove altrui e bestemmiatori" (Herr 1977; tr. it. 2010, pp. 50-51).

3 Con questa definizione larga o con altre analoghe (letteratura cavalleresca antico-francese, narrativa eroica del Medioevo di Francia, ecc.) si intende abbracciare l'insieme del *corpus* epico e di quello romanzesco, che costituiscono generi indubbiamente differenziati, ma prossimi e interconnessi nelle descrizioni di combattimento, nelle ideologie e deontologie marziali, nella *way of life* equestre e nel modo di interpretare modi di condotta e mentalità riconducibili alla cultura della guerra nel mondo feudale.

4 Sullo sfondo di queste ricerche letterarie si profila un quadro di riferimento sociologico tendente a valorizzare i modi in cui il dolore comune e le

ma anche le ricadute invalidanti di esperienze dolorose di emarginazione riferibili alla pressione disciplinante e repressiva che il pensiero e il discorso dominante – coloniale sessista eurocentrico – esercitano su minoranze oppresse, “razzializzate” o variamente conculcate, interessate da forme di discriminazione che attraversano in modo intersezionale vari aspetti e categorie riportabili alla costituzione del profilo identitario. Nel presente lavoro si assumerà, invece, il punto di vista di un ceto egemone – sopraffattore prevaricatore brutale –, ricostruendo alcuni aspetti distintivi dell’*ethos* e della *Weltanschauung* marziale che formano i sistemi valoriali della cavalleria e della nobiltà guerriera della Francia feudale. Le mentalità e le proiezioni dell’immaginario proprie alla cultura militare cavalleresca verranno indagate attraverso un’analisi condotta su quei formidabili “rivelatori ideologici”⁵ che sono i testi della narrativa eroica d’*oïl*, tanto sul versante epico delle canzoni di gesta come su quello della produzione romanzesca in versi e in prosa.

Nella narrativa cavalleresca del Medioevo di Francia, il campo di battaglia è uno spazio entro il quale la brutalità dilaga incontrastata, un luogo di messa in scena e di interrogazione della violenza. Eppure, a dispetto del sangue effuso e dei tanti segnali di morte, dal crudele parapiglia degli scontri cavallereschi si innalza un sentimento di fe-

sofferenze collettive, coi loro contenuti emozionali, vengono percepiti e rappresentati nelle narrazioni pubbliche e nei copioni condivisi del discorso comunitario, con vistose conseguenze sul modellamento e sulla ridefinizione delle identità, dei plessi morali e delle ideologie. Su questi processi culturali di afflizione condivisa e sui potenti dispositivi simbolico-affettivi che concorrono a negoziare, ritualizzare e canalizzare i grandi traumi sociali, cfr. Alexander (2012; tr. it. 2018).

- 5 Mutuo la nozione di “rivelatore ideologico” da Flori (1998; tr. it. 1999, pp. 98-100). Le canzoni di gesta e i romanzi arturiani non fotografano in modo documentario e mimetico la vita quotidiana dei *milites* storici dei secoli XI-XIII, ma ne offrono una rappresentazione idealizzata ed estetizzata, spesso esaltante e celebrativa, survoltata dai toni elativi e dagli effetti di rincaro e amplificazione dell’iperbole eroica, talora venata di intenzioni pedagogiche e modellizzanti. Nella poesia eroica in lingua d’*oïl*, la *routine* e il mestiere cavallereschi si sono trasvalutati in eventi qualificanti di portata paradigmatica. Ma proprio questa alterazione nobilitante dei dati di realtà fa dei testi epici e romanzeschi una fonte preziosa e insostituibile, che ci informa sull’*ethos*, le aspirazioni e i sogni della cavalleria. Più che raggiungerci sul modo in cui si comportavano effettivamente i cavalieri, questi testi ci mostrano come essi volessero apparire, in che modo desiderassero essere percepiti e raffigurati, quali fossero i loro riferimenti ideali, le loro fantasie di potenza, le loro paure.

licità marziale, una sorta di *libido* bellicosa per la quale si possono ipotizzare, anche in combinazione multifattoriale, diverse cause scatenanti: un improvviso rilascio di endorfine derivante dall'agitazione e dalla motricità accelerata dell'azione bellica⁶; un'ebbrezza marziale di struttura dionisiaca che libera prodigiose riserve di energie, affermando con abissali rapimenti i guerrieri invasati; una selvaggia frenesia omicida (*Battle Frenzy*) di ragazzi crudeli⁷, esaltati dal *furor militaris* e dal parossismo della mischia; un brivido sacro squassante, legato ai riti cruenti di Ares; una pulsione aggressiva riportabile a un complesso sadistico-distruttivo⁸ e rinviante all'immaginario della frammentazione e dello sventramento⁹. Nel rimbombo cupo e stri-

6 Questa euforia motoria e ipercinetica, che si comunica da un soldato all'altro con una climax emozionale di aggressività contagiosa, si sfoga soprattutto in assalti arrembanti condotti in gruppo e a passo di carica, in un crescendo di slancio esaltante, di corse ansanti, di grida selvagge, di eccitazione gioiosa. Ed è una sorta di universale etologico, una costante delle condotte di guerra, come dimostra il contrattacco indiolato sferrato dagli alpini in uno dei tanti scontri a fuoco che costellano la lunga e angosciata ritirata di Russia, nell'ostinato e disperato sforzo di uscire dalla "sacca": "Dalle slitte sparavano feriti e congelati, sparavano correndo avanti gli autisti appiedati, gli scritturali, quelli del genio, colonnelli e generali, tutti. Volavamo. Proprio come in una immagine di Epinal, tutti quanti eroi, diciamo. Eravamo pieni di una strana euforia" (Corradi 2019, pp. 92-93).

7 L'espansione – euforica e furente – del giubilo militare, abbondantemente attestata sotto tutti i cieli e ad ogni latitudine, è un tratto che innerva in profondità tutte le società a dominante marziale e si trova ben radicata nella cultura e nell'ideologia dei feudali, ma certo i sentimenti esultanti di bellicosità spumeggiante e gli scoppi violenti del piacere voluttuoso delle armi caratterizzano in modo più specifico piccoli gruppi di super-combattenti, amanti della contesa e della vita avventurosa, giovani scavezzacollo invariabilmente alla ricerca di occasioni di scontro, sempre al seguito di signori guerrafondai e di falchi indomabili che interpretano nel modo più radicale uno stile di vita militarista ispirato a un combattentismo fanatizzato, al gusto giocoso di battersi e al godimento erotizzato della lotta per la lotta. Sul tipo del *philopolemos*, l'uomo per il quale la guerra non è soltanto infinitamente seduttiva, ma piacevole e persino estasiante, il mastino della guerra drogato d'azione, il fegataccio sconsiderato e temerario, sempre pronto a cacciarsi nei guai e a menar le mani, irresistibilmente attirato dalle imprese più spericolate, si legga – a proposito del Clearco ritratto da Senofonte come un convinto bellicista, quasi un precursore del generale Patton – il profilo-identikit di Bettalli (2016, pp. 22-23).

8 Cfr. Fromm (1973; tr. it. 1975, pp. 278-408).

9 La poetica dell'urto cavalleresco si traduce in un vocabolario e in una costellazione di schemi che esprimono la tremenda forza percussiva – lacerante squassante perforante – del colpo eroico: il fendente assoluto, capace di sfa-

dente delle armi risuona il canto allegro del massacro, che associa la dirompente esplosività cavalleresca a un'effervescenza emozionale di massima *jouissance*. In un saggio per tanti versi magistrale, che offre una delle più persuasive riflessioni sul giubilo guerriero circolante nei testi di argomento cavalleresco, Andrea Fassò ricorda come *Raoul de Cambrai* – una canzone di gesta ignara d'amore e traboccante di perturbanti efferatezze – esibisca un verso incipitario che pone l'intera opera sotto il segno di una sconcertante euforia: "Udite una canzone di gioia e di baldanza!" ("Oieç chançon de joie et de baudor!")¹⁰. Le turpi lusinghe della guerra si appoggiano sulle seduzioni festose che incidono il tempo ordinario, aprendo su registri parossistici di esperienza aumentata e accelerata nei quali vibrano momenti di *Erlebnis* e stati di grazia di struttura mistica. La letizia bellicosa è esaltazione furente, squassante risveglio dei sensi sovreccitati: un soprassalto di "vissutezza" che spinge l'esistenza verso i gradi estremi, al diapason dell'entusiasmo combattivo, nelle zone di massima intensità entro le quali il guerriero invasato sperimenta la pienezza della forza e la slantizzazione di tutte le energie potenziali.

La stordente voluttà guerriera che si innalza imperiosa da tante lasse epiche, ma che si ritrova ben attestata anche nel *roman*, va senza dubbio riconnessa in termini archetipici a quel plesso di sconvolgenti attrattive e di strane seduzioni che promanano dai campi di battaglia e che sembrano costellarsi come un vero e proprio universale della psiche umana. Sulle manifestazioni sorprendenti di questo fascino osceno – ossia dello scandalo della guerra come piacere,

sciare e mandare in pezzi ogni cosa. L'algoritmo epico trova le sue manifestazioni essenziali e le sue dilatazioni spettacolari – fondate sui valori visivi della messinscena – in una retorica della frantumazione che s'incarica di illustrare minutamente il lavoro di smembramento e disarticolazione mediante il quale il gesto armato del campione piega e schianta la resistenza "provocatoria" delle cose inerti e dure. Portatori di pesanti equipaggiamenti metallici, i combattenti agiscono come fabbri ferrai nella fucina: lavorano con accanimento, l'uno sul corpo corazzato dell'altro, facendo sprizzare dall'acciaio nuvole di faville. L'azione costruttiva di Efesto e quella distruttiva di Ares presentano evidenti omologie e mantengono – entro le strutture fondamentali dell'immaginario – un'evidente continuità di natura operativa, simbolica e rituale. Il fabbro e il guerriero hanno in comune una totale confidenza con il ferro, una capacità "artigianale" di plasmare la materia e una perfetta competenza nell'arte dello *shock*. Per questi sfondi mitico-archetipici della forza impattante dei *milites*, cfr. Chandès (1986, pp. 207-214).

10 Cfr. Fassò (2005, p. 241), da integrarsi con Fassò (2012, p. 126).

scoppio vitale, entusiasmo, desiderio¹¹ – e sul modo in cui le sconce seduzioni della guerra coagulano nei testi letterari si è solidificata, specie a partire dal tardo Novecento, una formidabile produzione scientifica¹², dalla quale sono emerse con radicali messe in causa e vertiginose rivelazioni le profonde connessioni che intrecciano *Arma e Amor*, Ares ed Eros¹³, pulsione aggressiva e pulsione sessuale, empito marziale e trasporto erotico¹⁴.

11 L'impasto sconcertante e dionisiaco di paura e piacere indotto dalle situazioni di combattimento non è una prerogativa di antiche civiltà guerriere, ma un'esperienza ben nota ai soldati dell'evo contemporaneo impegnati in un conflitto a fuoco. Lo scroscio dei colpi, i boati, i corpi maciullati dai proiettili e dalle esplosioni producono un effetto psico-fisico squassante. Immersi nelle tempeste d'acciaio, i soldati collassano per il terrore, provano nausea e tremori, rilasciano lo sfintere, si lasciano andare e soccombono al terrore, ma spesso, nel bel mezzo di queste crisi di crollo nervoso e di panico, arriva improvvisa la "scarica" di adrenalina, la ventata di eccitazione orgasmica dell'ebrietà marziale: un senso di abbandono a quel meraviglioso e distruttivo disordine che scuote e rapisce, che ti fa rabbrivire di un fremito sacro e ti manda in orbita, in una vertiginosa gozzoviglia dei sensi: *great balls of fire* (cfr. Herr 1977; tr. it. 2010, p. 82).

12 Sono numerosi i lavori di raccolta documentaria e di analisi nei quali si affronta la paradossale convivenza di un odio profondo e di un grande, irresistibile amore per la guerra. Per esigenze di sintesi, mi restringo a segnalare quelli che mi paiono i picchi della riflessione – etologica antropologica psicologica – sugli incanti del combattimento e della violenza: Bourke (1999, tr. it. 2003) e Hillman (2004, tr. it. 2005). Sullo *charme* della guerra nelle letterature e nel cinema si vedano gli importanti contributi radunati in Rosso (2006).

13 I rapporti sentimentali si nutrono di conflittualità e di "schermaglie" che incoraggiano la metafora bellica e agonale, mentre le tenzioni singolari, specie nel confronto corpo a corpo, fanno nascere tra i duellanti relazioni intense e profondamente erotizzate. L'amore è del tutto affine a uno stato di guerra e la guerra – specularmente – è un violento trabocco di passione: nella narrativa oitonica uno stesso vocabolario, riportabile ai campi semantici della gioia feroce e del movimento scattante, serve a esprimere i soprassalti dell'impeto guerriero e i fantasmi della sessualità divorante. L'intreccio inestricabile di Ares ed Eros è dimostrato *ad abundantiam* da un'infinità di argomenti, documenti e testimonianze, sia come universale della psiche, sia come tema ricorrente nella letteratura cavalleresca: cfr. Barbieri (2017, pp. 159-181). La scontrosa attrazione che stringe in un legame tensivo Marte amoroso e Amore guerresco si grammaticalizza e coagula, entro il *corpus* narrativo antico-francese, nella *devise* "armes & amours", binomio sul quale si può vedere Stanesco (2002, pp. 325-347); ma sull'atteggiarsi della dittologia erotico-guerresca nella tradizione testuale oitonica è ora insostituibile l'articolata ricognizione di Morato (2021).

14 Il piacere adrenalino dello scontro, lo scuotimento intimo dell'ebbrezza militare e la perversa bellezza della guerra vengono comunemente espressi

2. *L'arte occidentale della guerra e la feroce fierezza dei grandi distruttori*

A far data dall'uscita di una seminale monografia di Victor Davis Hanson (1989; tr. it. 2001), la bibliografia storico-militare si avvale, tra mille polemiche e infiniti distinguo, di un'etichetta per certi versi discutibile ma in fondo preziosa e remunerativa: l'arte occidentale della guerra¹⁵. All'originaria intuizione di Hanson e a successive messe a punto e correzioni di tiro, si deve l'idea che la cultura bellica euroamericana, pur nell'estrema varietà delle sue pratiche e delle sue espressioni storiche, si rifaccia tendenzialmente a un modello astratto di condotta militare fondato sulla ricerca di confronti diretti e brutali, oltre che sull'impatto reciproco – simmetrico e speculare – di forze avverse che si scontrano frontalmente in campo aperto, con il massimo dispiego di energie, perseguendo un obiettivo di vittoria totale. La *Western Way of War* non va intesa come una costante di comportamenti e di opzioni concretamente applicate sul terreno, ma come un dispositivo culturale e un paradigma prestigioso: un'ideale di guerra ispirato al *face to face*, a un combattimento di estrema prossimità fatto di collisioni pesanti, sanguinose, di affrontamenti durissimi e di esperienze militari *full contact* fondate su un'avanzata lineare *en masse*. D'altronde, basta leggere un reportage dal fronte russo-ucraino o un articolo di approfondimento di un analista strategico per imbattersi in espressioni rinvianti all'idea di un impatto repentino e squassante, di una spinta particolarmente robusta e condensata che investe l'obiettivo con violenza devastante, coniugando velocità e potenza: spallata, *strike*, martello, colpo di maglio, bordata, onda d'urto, mazzata, fiandata. L'arte militare dell'Occidente cerca la concentrazione delle forze,

dai combattenti e dai reduci attraverso un dispositivo metaforico di sessualizzazione, che assimila l'entusiasmo marziale all'eccitazione orgasmica. "C'erano stati pesanti attacchi aerei contro i bunker durante la notte, e ora due minuscoli elicotteri, dei Loach, volavano a punto fisso poco più in alto delle feritoie, sputandoci dentro un diluvio di fuoco. [...] Era incredibile, quei piccoli velivoli erano gli oggetti volanti più belli di tutto il Vietnam [...], capaci di starsene sospesi lassù sopra quei bunker come vespe fuori dal nido. 'Questo è sesso' disse il capitano. 'Questo è puro sesso'" (cfr. Herr 1977; tr. it. 2010, p. 186).

- 15 Per una illustrazione meno ellittica del concetto e delle sue applicazioni si può vedere Barbieri (2021a).

aspira a una geometrica moltiplicazione di potenza, persegue un infernale e sostenutissimo incremento d'intensità orientato a massimizzare il risultato, a stroncare una volta per tutte ogni forma di resistenza, a farla finita col nemico, investendolo e annientandolo con un unico, devastante urto frontale. Per questo bisogna aumentare i ritmi, avanzare il baricentro, darci dentro, arrempare e incalzare a tutta forza per evitare situazioni di ristagno e di stallo. L'essenziale di questo *Warfare* energico e massivo è la sua vocazione ad accorciare le distanze, ad avvicinarsi e serrare sotto: da ogni manovra emerge il bisogno di venire alle strette, la volontà impaziente di cercare il contatto, senza astuzie né diversivi. Si tratta di chiudere l'avversario, di costringerlo ad accettare lo scontro per poi piombargli addosso con tutto il potenziale a disposizione.

Una delle realizzazioni storiche più aderenti a questo schema esemplare – basato sulla pressione, la percussione e la spinta – è la carica a fondo attuata dalle formazioni di cavalleria pesante dell'età feudale¹⁶. Il modo di battersi di queste unità tattiche di lancieri corazzati – veri specialisti della collisione frontale – si regge sul cosiddetto metodo d'urto frontale, ovvero sull'assalto d'impeto portato da schiere di cavalieri che avanzano compatti, con l'arma spianata tenuta sotto l'ascella in posizione orizzontale fissa¹⁷.

16 Volumi potenti, energia cinesica, armamento completo e tecnicamente evoluto, preferenza per forme di combattimento frontale, violento e sanguinoso, fondate sull'empito di un solo slancio risolutivo: la scherma con l'asta dei corazzieri si accampa come una delle attualizzazioni più rotonde e compiute dell'arte occidentale della guerra. La cavalleria feudale è un formidabile apparato intimidatorio e, insieme, una macchina poderosa, capace di sferrare assalti travolgenti. Come un rullo compressore, la carica a fondo scompagina, spezza e frange con una forza massiccia e schiacciante, con gli effetti di una impetuosa burrasca. La "botta" della pesante serve ad aprire varchi: penetra e spacca, scava e dirada. L'offensiva demolitrice dei lancieri a cavallo serve a vibrare la mazzata che sgretola e disgiunge, spezzando la schiena delle formazioni avversarie e rendendole incapaci di contro-manovrare. Liberando una straripante riserva di energia, il loro attacco frontale canalizza una smisuratezza di potenza e pone in atto una forma di combattimento di massima intensità. Dopo aver assestato il primo colpo, le unità di cavalleria si ricompattano e si riorganizzano, quindi fanno dietrofront e la loro spinta riacquisisce *momentum*, sprigionando lo slancio potente di una nuova "passata".

17 L'elevato rendimento e la terribile efficacia del colpo non dipendevano dal solo vigore del braccio, ma dalla forza d'urto sviluppata dall'insieme solidale di lancia, cavallo e cavaliere. L'energia combinata del cavaliere corazzato scagliato al galoppo e dell'asta impugnata "sotto braccio" sviluppa un enor-

L'impugnatura sotto braccio dell'asta, l'impiego delle staffe e il ricorso alla sella profonda, provvista di arcioni rialzati, facevano del complesso cavaliere-destriero-lancia un solo e compatto sistema d'arma di straordinaria efficienza percussiva. Grazie a questa tecnica di affondo, la cavalleria divenne "la principale forza d'urto degli eserciti medievali, l'elemento di manovra che poteva decidere una battaglia" (McNab 2011; tr. it. 2013, p. 115). Nella prassi delle guerre feudali si sarà certo registrata una varietà di posture tattiche, ma nelle rappresentazioni poetizzate e idealizzate della poesia eroica lo stile di combattimento della cavalleria pesante è votato a una forte assertività, a una ricerca incessante del cozzo frontale, a un concetto offensivista della guerra che spinge a tenere costantemente l'iniziativa, a cercare sempre il contatto, a fare l'*en plein* aggiudicandosi la partita e schiantando l'avversario una volta per tutte¹⁸. Nello spirito e nell'azione della cavalleria si riscontra un'ansia di battersi e un'impazienza di lotta che si traducono nel bisogno di ingaggiare al più presto lo scontro. I cavalieri super-equipaggiati che formano le unità d'élite dell'oste feudale e la crema delle masnade signorili concepiscono lo scontro come un dovere frontale e uno slancio d'offesa: si sentono più lancia che scudo. Gli affondi a valanga dei *milites* procedono in linea retta, sviluppando un alto potenziale di penetrazione e sfondamento, secondo uno slancio lineare di piena frontalità che nelle canzoni di gesta può contrapporsi – anche ideologicamente e moralmente – alla sinuosità contorta e curvilinea dei saraceni, volteggianti, sfuggenti e inclini a sfruttare le finte fughe, le astuzie di guerra e le armi da getto. Allo *swing* ondeggiante e tortuoso – diabolico – delle torme di Paganía si oppone il *sound* tellurico e fragorosamente rettilineo dei cavalieri cristiani.

me potenziale d'impatto, un fiotto di corrente devastante (*sprint* e *stamina*). La lancia dei cavalieri feudali è un'asta d'urto, un'arma inastata da affondo che può provocare terribili lesioni. Una squadra di cavalieri pesantemente armati e lanciati all'assalto con lo spiedo proteso era come una valanga di carne e di ferro capace di travolgere ogni ostacolo con una spinta massiccia, coordinata e concentrata: cfr. Barbieri (2021b).

- 18 Lo stile dinamico e battagliero della cavalleria pesante si impenna sull'accumulo e il caricamento di energie cinetiche che vengono liberate nell'esplosività dell'urto frontale. Il senso tattico della carica a fondo risiede nel concentramento di forze e nella loro dirompente proiezione in profondità. I lancieri blindati sono il "braccio" lungo e potente degli eserciti feudali.

Tecnici della scherma ippica con l'asta e virtuosi dell'impatto, i cavalieri sono i maestri indiscussi dello *shock*, gli esperti di un turbo-combattimento di eccezionale rendimento percussivo: la loro fama di irresistibilità e il loro prestigio di super-guerrieri si fondano sulla straordinaria qualità "traumatica" delle loro prestazioni militari. La botta contundente, lo *strike* imperioso e squassante, l'azione lacerante e perforante, l'affondo penetrante sono prerogative dello stile marziale cavalleresco, che costellano un immaginario della lesione.

Nelle descrizioni dei danni prodotti dall'urto frontale a lancia tesa il *focus* emotivo non si fissa sull'oggetto spaccato, sulle armi frante, sul corpo "paziente" e offeso, che subisce violenza e suscita empatia, risvegliando un intenso riverbero patematico e un sentimento disforico di luttuosa sofferenza. Tutt'al contrario, l'affettività risuona euforicamente dalla parte della "forza"¹⁹, come celebrazione esaltata della *performance* marziale che guasta e frantuma, rompe e smaglia, spezza e lacerava, rivelando nello schianto dell'impatto frontale la sua tremenda e prestigiosa distruttività. Nella descrizione spettacolare degli effetti prodotti dalla carica a fondo si coglie l'orgoglio professionale di un ceto guerriero che possiede l'attrezzatura, la tecnica, le competenze e la forza fisica necessarie a praticare un metodo di combattimento di straordinaria efficacia²⁰. Catafratti nelle loro splendide armature

19 Assumo qui il termine nell'accezione omerica fissata da Simone Weil, che ha riconosciuto nella "forza" annichilante e devastatrice dei combattenti il vero grande tema e il motore dell'*Iliade* e quindi, in termini assoluti, il centro – ideologico simbolico mitico pragmatico – della guerra: una potenza che nullifica e reifica, trasformando in oggetti inerti le creature viventi che vengono investite e sottomesse dalla sua tremenda energia annientatrice. "La forza è ciò che trasforma in cosa chiunque le sia sottomesso. Quando viene esercitata fino in fondo, tramuta l'uomo in una cosa nel senso letterale del termine, perché ne fa un cadavere. Un attimo prima c'era qualcuno e quello dopo nessuno più" (Weil 2017, pp. 3-4).

20 La narrativa eroica in lingua d'*oïl* opera una promozione estetizzante della terribile bellezza della guerra, mettendo in primo piano lo *charme* – visivo e acustico, rumoroso e colorato – della cavalleria. Al netto delle sue valenze aggressive e intimidatorie, la sgroppata di uno squadrone di corazzieri inscena sempre un'allegria gazzarra, interpretando al meglio il lato festoso delle pratiche belliche. Ma nella celebrazione epica dello splendore cavalleresco non manca mai una cospicua componente di riconoscimento professionale: l'apprezzamento per i bei destrieri e per le virtù equestri dei *militēs*, l'am-

e alonati da un nimbo glorificante di riflessi metallici, issati su forti destrieri, i cavalieri sono fieri di una modalità di combattimento che li rende irresistibili negli scontri *acie aperta*, costituendo di fatto il fondamento del loro *status* elevato e la conferma del loro prestigio. La scherma equestre ad asta tesa è un'esclusiva della cavalleria feudale, quasi il marchio di fabbrica di un ceto guerriero che tende, almeno in parte, a coincidere con la classe egemonica. Portatori di armi tecnologicamente avanzate e possessori di cavalli vigorosi, i *milites* dell'età feudale vengono rappresentati nelle canzoni di gesta e nei romanzi come micidiali *strikers*, combattenti di punta e di prima linea che hanno il monopolio dell'impatto. Sia l'epica che il romanzo non fanno che mostrarci cosa accade quando un cavaliere investe a tutta forza il suo bersaglio: la lancia va a segno con formidabile energia dirompente e nell'estrema violenza della collisione tutto si disfa e si polverizza in un tremendo sconvulso. Dove passa la cavalleria pesante non resta nulla di intero o di vivo. Perciò, nelle (frequenti) sequenze d'azione, la letteratura cavalleresca loda la mirabolante distruttività dei lancieri blindati mostrando gli effetti devastanti dei loro colpi. La celebrazione della micidiale efficienza della cavalleria si trova tanto nella forma canonica – duellistica – della *monomachia*, che mette l'uno contro l'altro due figure di rango appartenenti a parti avverse, quanto nello schema della *androktasia*, in cui un super-guerriero prepotente, dotato di una vigoria atomica e di un'energia fuori scala, scorrazza per il campo e falcia come un tosaerba una moltitudine di nemici, dapprima vibrando fulminanti colpi di lancia, poi – estratta la spada – trebbiando arti e teste a fasci e mazzi, in una barbarica e convulsa mattanza²¹. L'eroe è un

mirazione per la qualità e il livello tecnologicamente sofisticato degli equipaggiamenti, il gusto e il senso del lavoro ben fatto. I guerrieri sono belli da vedere quando stanno in sella con elegante sprezzatura, quando portano le armi con naturalezza, quando dimostrano di sapersi muovere con disinvoltata efficienza e di conoscere alla perfezione il mestiere delle armi: cfr. Barbero (2016, pp. 86-87).

- 21 Un motivo ricorrente dell'epica universale è quello dell'eroe impegnato a sterminare masse di avversari anonimi e inconsistenti, che vengono abbattuti a grappoli e rovesciati al suolo senza vita. Inebriato e fuori di sé, posseduto dalla feroce euforia della carneficina, il grande campione macella intere folle di nemici, che sembrano inermi di fronte alla sua furia. È come un cruento lavoro di sfalcio, che tronca armi e corpi con micidiale efficienza: una messe

tritacarne, un distruttore di schiere, uno straziatore di uomini: il confuso accalcarsi sul terreno di turbe senza nome è un'esca che risveglia l'istinto omicida dei grandi mietitori. Ecco come Orlando si aggira per il campo di Roncisvalle, ammucciando morti e facendo spicciare il sangue a fiotti²²:

Li quens Rollant par mi le champ chevalchet;
Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet.
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.
Ki lui veïst l'un geter mort su«r» l'autre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!
Sanglant en ad e l'osberc e «la» brace,
Sun bon cheval le col e «es» espalles.

[Il conte Orlando per il campo cavalca:
tien Durendala che bene fende e taglia.
Dei Saracini va facendo massacro:
l'aveste visto i morti ammonticchiare!
e il sangue chiaro tutto a terra stagnare!
Egli ha l'usbergo sanguinoso e le braccia
e il buon destriero nel petto e nelle spalle]

Anche *Cligès*, che è senz'altro il più epico dei romanzi di Chrétien de Troyes, mette in scena una cavalcata di morte nel pieno della mischia. Dopo i primi tre colpi, descritti analiticamente e scanditi in successione incalzante, a riquadri staccati e giustapposti, l'azione travolgente dell'eroe viene presentata in modo scorciato, con una sorta di compendioso *raccourci*. In questo "sommario", che restituisce in pochi versi l'impatto di Alessandro sullo scontro, non vediamo più gli affondi e i fendenti del protagonista con i loro effetti esplosivi, ma una scarica folgorante di energia: una scossa di elettricità ad alta tensione capace di annientare tutto ciò che tocca. Il protagonista in campo è pura sostanza combattiva a voltaggio elevato, una sorgente di forza che balena e squassa come una corrente di potenza folgorante (Walter 1994, vv. 1760-1783):

sanguinosa che pesa in modo decisivo sulle sorti della battaglia, ma non porta la gloria e il prestigio delle vittorie conseguite in singolar tenzone.

22 Testo oitanico e traduzione italiana sono dedotti da Segre 1996, vv. 1338-1344 (ma sequenze analoghe si leggono anche ai vv. 1965-1972 e 3369-3372).

N'Alixandres pas ne s'oblie,
 Car de bien ferir se travaille.
 El plus espés de la bataille
 Vet ensi ferir un gloton
 Que ne li valut un boton;
 Ne li escuz ne li haubers
 Ne li valut un cendal pers.
 Quant a celui ot trives prise,
 A un autre offre son servise,
 Ou pas ne le pert ne ne gaste:
 Si cruelmant le fiert an haste
 Que l'ame de son cors li oste,
 Et li ostex remest sanz oste.
 Après ces deus au tierz s'acointe;
 Un chevalier molt noble et cointe
 Fiert si par anbedeus les flans
 Que d'autre part an saut li sans,
 Et l'ame prant congié au cors,
 Que cil l'a espiree fors.
 Molt en ocit, molt en afole,
 Car, ausi con foudre qui vole,
 Envaïst toz ces qu'il requiert;
 De lance et de l'espee fiert,
 Nes garantist broigne ne targe.

[Alessandro non si risparmiava, ma si sforza di assestare buoni colpi. Nel folto della mischia va a colpire un briccone, che contro di lui non ha difesa: scudo e usbergo gli valgono quanto un drappo di seta blu. E quando ha finito con quello, offre i suoi servigi a un altro, senza che niente vada perso o sciupato, e lo colpisce in gran velocità, con tanta violenza che gli cava l'anima dal corpo, e la dimora ne rimane sfitta. Dopo quei due, va a fare conoscenza con un terzo: coglie nei fianchi un cavaliere di nobile prestantza, con tanto impeto che il sangue ne sprizza fuori da parte a parte e l'anima, esalata in un soffio, prende congedo dal corpo. Molti ne uccide, molti ne storpia, perché si abbatte come fulmine dal cielo su tutti quelli che assale. Li investe con tale energia a lancia e spada che né l'usbergo né lo scudo possono salvarli]

Ricorrendo a una torsione semantico-ideologica che potrà apparire provocatoria, perché opera uno scabroso ribaltamento prospettico e contraddice i modi più convenzionali dei *Trauma Studies*, possiamo affermare che la narrativa eroica antico-francese è una letteratura del trauma in senso militare e medico-clinico, visto che i testi riporta-

bili al *corpus* epico e a quello romanzesco attribuiscono un rilievo speciale allo *shock* frontale e alle lesioni provocate dalla violenza impattante e perforante delle lance d'urto (ma non si dovranno trascurare le piaghe aperte dai fendenti delle lucenti e affilatissime spade cavalleresche). Un'enfasi speciale e un'esuberante amplificazione effettistica, che vira non di rado verso un gusto *gore*, si trovano nella descrizione dei "colpi maestri", ovvero di quei *coups d'éclat* che tranciano armature e corpi come fossero fatti di neve o di burro. Si tratta di affondi spettacolari – definitivi assoluti ultimativi – con cui l'eroe sventra i malcapitati rivali, infilzandoli o trapassandoli da parte a parte, oppure di grandi botte verticali, che spaccano nel mezzo un intero cavaliere, affettandolo dalla sommità del capo fino all'inforcatura, talvolta col dettaglio macabro-fantastico delle due porzioni anatomiche che cadono a terra, da una parte e dall'altra²³. Ma non sarà inutile rammentare che, nelle espansioni più incontrollate dell'iperbole epica, il taglio della spada prosegue la sua corsa tranciando a metà anche la sella e tutto quanto il cavallo, fino a conficcarsi profondamente nel terreno. La rappresentazione *pulp* di questi gesti maiuscoli, nei quali si esprime quel formidabile extra di *mana* e di potenza annientatrice in cui consiste la "forza" degli eroi²⁴, si risolve spesso

23 Talvolta, nell'amplificazione epica, si parla di colpi folgoranti che spaccano in due uomo e cavallo, facendo cadere sul terreno "quattro metà": cfr. Fassò (1995, vv. 1845-1851).

24 Nell'epopea oitanica il meraviglioso della guerra si realizza nei modi della trasformazione iperbolica: tutto quanto riguarda i rudi baroni epici, a partire dalla complessione e dal vigore fisico, appare dilatato, intensificato e ingrandito; la loro potenza è una mareggiata che travolge e subissa, un'energia che ha qualcosa di soprannaturale e si spinge al di là del possibile, ben oltre i limiti della comune umanità. La poetica delle canzoni di gesta si fonda su un'estetica della forza posta sotto il segno del gigantismo, della dismisura e dell'eccesso, che sono i contrasegni dell'eccezione eroica (cfr. Poirion 1982; tr. it. 1988, pp. 19-21). Come i campionissimi dello sport, i fuoriclasse della cavalleria che animano la *fiction* antico-francese sono combattenti capaci di portare sul campo una differenza decisiva: a tutta prima possono sembrare uomini comuni, ma hanno in serbo la sventola assassina, il fendente alla dinamite, la sgasata improvvisa che dà lo scossone e sposta l'inerzia dello scontro: i loro *coups d'éclat* spaccano in due armi, corpi e corazze, rompendo con un atto di categorica incisività l'*impasse* di un incontro equilibrato. Quando un confronto è in bilico, bloccato in una logorante contesa d'attrito, bisogna fare appello alla diversità degli uomini superlativi, che liberano sul campo la carica trasgressiva di una potenza ultra-umana. L'ipertrofia delle proporzioni, l'esagerazione degli atti e l'enfasi dei gesti fanno del grande

in un vero e proprio referto radiografico e *traumatologico*, che mostra analiticamente e quasi in *slow motion* il percorso delle lame, dando risalto agli spaventosi risultati prodotti dal lavoro del ferro sulla carne e sulle ossa²⁵. Tali dilatazioni sesquipedali, improntate a una formidabile esagerazione e a un'immaginazione davvero surreale nei suoi eccessi, possono sembrare infantili e fracassone al lettore moderno, quasi fossero relitti di un'estetica popolare – grossolana e anticlassica –, ma questa poetica sovraccitata del colpo dirompente, con la sua inverosimiglianza *naïve* da *cartoon* o da teatro dei pupi, trattiene l'energia meravigliosa e l'arcaica grandiosità dei campioni militari dei tempi remoti, dei quali celebra la dismisura mitica. Negli allunghi di lancia e nelle spadate delle canzoni di gesta si esprime lo strapotere di uomini eccezionali, di grado superlativo, di individui fuori scala che affermano la loro superiorità e la loro fisicità titanica di *giant-sized warriors* tramite l'esercizio della forza pura. Tremenda e detonante nei *raptus* furibondi dell'azione marziale, la grande potenza degli eroi straborda ed esplode in un parossismo di colpi spaccatutto²⁶.

eroe militare, col suo fondo ineliminabile di ferocia, un guerriero “empio” e un peccatore, nel senso precisato da Dumézil (1985; ed. it. 1990). E si noti che l'esuberanza aggressiva e l'oltranzismo della condotta marziale si combinano in questi personaggi con una permalosità ipersensibile e un'irritabilità fumantina che li rende facili alle esplosioni colleriche, specie quando siano in gioco il prestigio personale e l'onore della stirpe.

- 25 Per la rappresentazione truculenta di questi colpi risolutivi e per lo schema iperbolico del taglio verticale, che scende dall'alto al basso mozzando ogni cosa – corpi cavalli armi – in due pezzi, si può vedere Gigliucci (1994, pp. 43-45). Non di rado questi fendenti frontali, che calano giù implacabili e fanno a fette il disgraziato avversario, sono il sigillo grandioso che l'eroe trionfatore appone su uno scontro di proporzioni titaniche. Si veda, nel *Gormund e Isembart*, il colpo eclatante con cui re Ludovico, impegnato in una sorta di “duello dei capi”, squarcia in due il diabolico e mastodontico pagano Gormund, spaccandolo fino all'inguine e facendone ruzzolare sul prato le due metà, da un lato e dall'altro: cfr. Ghidoni (2013, vv. 391-395).
- 26 Un giorno o l'altro si dovrà scrivere una monografia di sintesi sui corpi eroici nella letteratura del Medioevo di Francia. Requisito di per sé ammirevole e indispensabile strumento del gesto marziale, l'atletismo cavalleresco è un dato comune ai grandi campioni dell'epopea e del romanzo, anche se nelle canzoni di gesta la sagomatura del protagonista tende ad assumere forme anatomicamente debordanti, provviste di una complessione ciclopica e di una carnalità esplosa (si pensi soprattutto alla membruta esuberanza e all'iperbole di forza che si esprimono nelle posture e negli atti di Guglielmo d'Orange, nelle sue mani pesanti e nei pugni assassini, persino nelle sue tremende risate), mentre gli erranti che vagano per le foreste del mondo arturiano tendono

Impegnata nella celebrazione encomiastica della gran virtù baronale e nell'esaltazione del valore degli erranti, la narrativa epico-romanzesca del Medioevo di Francia tende a dilatare il rilievo dei momenti duellistici, mettendo enfasi sulle imprese degli eroi in singolar tenzone o negli scontri collettivi in campo aperto. La valorizzazione estetica e ideologica degli aspetti gloriosi e nobilmente atteggiati delle prestazioni armate lascia in ombra quella guerra "sporca" – brutta dura cattiva – che costituisce la parte preponderante del "lavoro" dei cavalieri, la cui attività consiste soprattutto in veloci colpi di mano banditeschi, incursioni a cavallo, saccheggi e razzie²⁷. All'arrivo della buona stagione colonne volanti e agili squadre di esploratori e foraggieri penetrano in profondità e a largo raggio in territorio nemico, facendo man bassa di beni, dando il guasto alle campagne e distruggendo le risorse che non si possono prelevare. Nel corso del *raid* si arraffa a più non posso, si incendiano messi e raccolti, si calpestano i coltivi con gli zoccoli dei corsieri, si colmano i pozzi di pietre e si appicca il fuoco ai mulini e ai borghi rurali, terrorizzando e passando a fil di spada i *rustici*. Le cavalcate di primavera sono spedizioni distruttive e raccolte periodiche di bottino, operazioni di brigantaggio e di coscienziosa depredazione che spopolano le terre e fanno deserto, demoralizzando il nemico e soprattutto privandolo delle sue basi economiche e dei suoi sistemi

a incarnare una fisicità meno colossale, ingentilita dal *bon ton* cortese. Ma questa polarizzazione non va radicalizzata: dietro la loro aggraziata amabilità di raffinati conversatori e oltre la delicatezza della loro condotta in società, i cavalieri romanzeschi nascondono una gagliardia e un vigore di spaventosa distruttività; d'altra parte, il personale guerriero delle canzoni di gesta è composto per lo più da agili e pimpanti baccellieri, ragazzi sfrontati e feroci, pieni di giovanili insofferenze, adolescenti crudeli di cui i testi epici non celebrano la possanza membruta, ma la sveltezza di mani, l'istintiva baldanza, il dinamismo e l'irrequietezza aggressiva.

- 27 Rispetto agli affrontamenti di massa delle grandi battaglie campali, rare e ultimative come un'ordalia, queste incursioni stagionali – saccheggi bardane ruberie – appartengono al registro della "piccola guerra" di frontiera e sono affidate a distaccamenti veloci, armati alla leggera, composti da scorridori, foraggieri, esploratori e guastatori-ricognitori votati alla scorribanda fulminea, al blitz, pronti tutt'al più a scaramucciare per sganciarsi e compiere rapide manovre di ripiegamento: cfr. Breccia (2013, pp. 19-21, 31, 230). Sulle cavalcate di primavera – vero e proprio standard endemico e ciclico delle attività militari nel mondo feudale –, si legga la magnifica sintesi di Duby (1973; tr. it. 1977, pp. 129-149).

di produzione. Dove passano le compagnie di masnadieri si stende una lunga scia di carriaggi rovesciati, ammassi di misere cose sventrate, casali diroccati, assiti e tavolacci sfondati, palizzate abbattute e incenerite, tetti implasi da cui sporgono mestamente gli spuntoni delle travi carbonizzate e ancora in fiamme: tutta una desolazione di rovine in un'aria che sa di bruciato, solcata da sfilacci di fumo nero. La *werra* di rapina e devastazione è tenuta un po' ai margini della letteratura cavalleresca d'*oil*, ma ogni tanto i testi ci lasciano vedere qualcosa, offrendo sequenze di aspro realismo che restituiscono l'estrema violenza delle bardane, delle faide e di tutta questa endemica aggressività predatoria del mondo feudale²⁸:

En Vermendois d'autre part ce sont mis;
prenent les proies – mains hom en fu chatis;
ardent la terre – li maisnil sont espris

[Penetrarono nel Vermendois: si diedero al saccheggio – molti uomini ne furono dolenti – e appiccarono il fuoco alle campagne – le fattorie erano in fiamme]

L'azione militare è essenzialmente omicida e devastatrice. Nella sua natura intimamente distruttiva, la guerra lavora per la reificazione annientante dei corpi e per la nullificazione degli oggetti. Al netto dei drappaggi che ornamentano e ingentiliscono la raffigurazione dell'eroismo militare, l'annientamento è la logica assoluta – cioè oltranzisticamente declinata – dell'azione marziale.

Nell'impossibilità di possedere e controllare tutte le cose e tutti i corpi, il guerriero li disfà e li rompe, li manda in pezzi consegnandoli al nulla. Il combattente annienta ciò di cui non può appropriarsi. La negazione della pulsione desiderante viene compensata dall'esplosione libidica del gesto distruttore. Non potendo disporre di ogni oggetto e di ogni persona, l'eroe investe il mondo circostante con la corrente della sua forza tremenda e fracassa tutto ciò che gli capita a tiro in un selvaggio impulso di furente pantoclastia²⁹.

28 Kibler (1996, vv. 1045-1047). Cfr. inoltre Fassò (1995, vv. 12-18); Combarieu du Grès, Gouiran (1993, vv. 1466-1467, 4449-4453).

29 Sull'estetica eroica del bel ferire nella cultura cavalleresca dell'età feudale, cfr. Gigliucci (1994, pp. 41-47), che indaga le narrazioni eroiche del Medioevo di Francia cercandovi il senso energetico e gaudioso della distruttività

Quando sulla splendente figura di un guerriero si abbatte la “forza”, altro non rimane che un povero caduto senza vita, una povera cosa umiliata e disfatta, irriconoscibile e spezzata, infranta nella sua integrità e scomposta nel suo ordine, irrimediabilmente disgregata³⁰. La raffigurazione ravvicinata degli effetti dei colpi si risolve in un catalogo granguignolesco e *splatter* che dovrebbe turbare o disgustare con i suoi fotogrammi orrifici di arti mutilati, di teste spaccate come meloni o spiccate di netto dal busto, di ferite profonde e slabbrate, di cervella e cuore sparsi sull'erba, persino di intestini e budella che fuoriescono e spenzolano da larghi squarci addominali³¹. Ma questo micidiale *car-nage*, lungi dal suscitare raccapriccio e avversione, sembra promuovere sentimenti euforici di piacere e di tripudio marziale. Dove si sente battere più forte l'ala della morte, dove ogni cosa sembra annientata dalla furia demolitrice della guerra, là si afferma con maggiore intensità uno spasmodico giubilo desiderante, il trabocco impetuoso della vita che sa essere viva ai limiti estremi della pienezza.

Dapprima c'è il *largo* della panoramica e del campo lungo: gli squadroni di cavalleria variopinti e luminosi, osservati in maestoso moto di avvicinamento o fermi in attesa della battaglia. È il respiro lento – epico – della storia grande, che prepara e precede l'accelerazione precipitosa degli eventi. Poi viene il *presto con brio* della carica a fondo, con la progressione in crescendo delle schiere e lo schianto dell'impatto frontale. Infine, dopo che le formazioni contrapposte sono franate l'una contro l'altra, si arriva al *pianissimo* delle inquadrature sulla piana desolata, con l'indugio sul terreno coperto di cose disfatte e di corpi fatti a pezzi. Tappezzato di corpi inerti e spezzati, disseminato di oggetti sfasciati, il campo di battaglia prende l'aspetto di una fotografia di *Still Life*, una natura morta di cose ferme e sparpagliate.

guerriera, il gusto del macabro nell'immaginario della scissura violenta e il piacere esultante indotto dalla distruzione delle armi e dei corpi.

30 Dove passa la grande potenza distruttrice della guerra, i corpi giovani e belli dei guerrieri diventano amorfe, anonime carcasse, povere cose straziate e abbandonate sul terreno: schiantato dai colpi dissolutori della “forza”, persino l'immenso Ettore è ridotto a “una cosa, attaccata dietro a un carro e trascinata nella polvere” (cfr. Weil 2017, p. 4).

31 L'epica abbonda di cavalieri sventrati e sbudellati, di corpi sparati che lasciano uscire le interiora e di eroi che seguitano a battersi reggendo le minugia penzolanti da vaste ferite all'addome. Per un esempio di vigorosa e drammatica intensità pittorica, cfr. Fassò (1995, vv. 529-535).

Ma come agisce, sui corpi e sugli oggetti, il lavoro deflagrante della violenza? Il potere delle armi impatta con tremenda energia percussiva sulla carne e sulle vesti di ferro dei cavalieri, producendo effetti di devastazione e di annichilamento che si possono ricondurre analiticamente a quattro tipi di operazione: (a) disintegrazione, (b) sparpagliamento, (c) immobilizzazione, (d) abbassamento. Tutti i segnali euforici dell'esistente e dell'animatezza vivace (integrità fisica, organicità armoniosa e ben compaginata, agilità motoria, spinta innalzante) si annullano nel loro contrario in conseguenza dei colpi. Il grande rito sacrificale del combattimento inghiotte e disperde enormi capitali e riserve di vita.

(a) *Disintegrazione: dall'intero al franto*

Monconi di aste, lacerti di scudi infranti e bucati, lembi di usberghi sbrindellati, lembi di gualdrappa stracciata. L'azione dei fendenti attenta all'integrità e alla totalità, smembrando e sgretolando l'intero. Il gesto eroico non è solo plateale, ma possiede quell'energia vulnerante e divoratrice che disgrega e smantella l'identità formale, seziona la completezza, demolisce l'organicità di entità distinte e ben ravvisabili, facendone un cumulo di frammenti inconditi. I colpi di lancia e il filo tagliente delle spade spezzano gli oggetti, ne scindono la completezza mandandoli in schegge e frantumi³². E uguale destino è riservato ai corpi, che vengono lacerati, amputati, storpiati, snaturati e mutilati dal ferro acuminato. Ispirata all'immaginario dell'impatto, la descrizione delle conseguenze dell'urto frontale allinea lemmi riportabili al campo semantico della trafittura e dello squarcio, della perforazione e della frattura. Nello schianto dello *shock* diretto, attuato da unità tattiche che cozzano l'una contro l'altra a velocità sostenuta e a tutta forza, le armi perdono la loro funzionalità, diventano inutili, inservibili. Allo stesso modo, le membra si dissolvono nel frazionamento violento, sono fratturate, lussate, scomposte, dilaniate e ridotte a brani in un angosciante processo di nullificazione. Perdendo la loro unità formale,

32 Il motivo delle grosse lance di frassino che si sbriciolano in un polverio di schegge e frammenti volanti è tipico nelle descrizioni della scherma equestre. Bastino qui alcuni esempi, tutti dedotti dal *Cligès* di Chrétien de Troyes: cfr. Walter (1994, vv. 1900-1902, 3570, 3753, 4048, 4918-4921).

la completezza armoniosa delle loro fattezze e la loro riconoscibile interezza, i corpi si trovano ridotti allo stato di cosa, degradati al rango di oggetti inerti, reificati e annientati, precipitati nell'amorfo e spinti verso i territori del nulla. Investiti dall'efficienza contundente della lancia d'urto, la carne si spappola e i corredi d'acciaio vengono messi fuori uso.

(b) *Sparpagliamento: dalla coesione ordinata alla disseminazione caotica*

Per effetto dello *strike* equestre, ciò che era ordinato, coeso e coerentemente composto viene disarticolato e scaraventato qua e là, in modo disordinato e confuso. L'energia contundente che si sprigiona nel cozzo frontale mette ogni cosa sottosopra: non soltanto scompagina e disorganizza l'organicità delle formazioni chiuse di cavalleria³³, ma spezzetta corpi e armi proiettandoli per il campo. La carica a fondo, con la sua *performance* percussiva e penetrante, produce scompiglio, mette a soqquadro e manda tutto all'aria, in una sanguinosa e movimentata baraonda. Quando le selve di lance abbassate in posizione orizzontale fissa vanno all'impatto, ogni cosa sembra sfasciarsi in una deflagrazione di risonanza bombastica, che fa volare in frantumi le aste sbriciolate, buttando tutto a catafascio in una formidabile buriana di corpi rovesciati, capitombolanti nel polverone della *mêlée*. L'energia tremenda dell'impatto costringe i

33 Con i suoi fondamentali contributi di storia militare, Jan Frans Verbruggen ha sgombrato definitivamente il campo dal vieto stereotipo della battaglia bassomedievale come disordinato rodeo, mischia confusa e caotico bailamme sfarinato in un polverio di duelli ingaggiati da "cacciatori di gloria" che, in barba ad ogni principio tattico e ad ogni senso della disciplina, cercano la singolar tenzone, la prodezza e il *beau geste*, facendo di tutto per mettersi in luce e sfoggiare le loro qualità individuali. In realtà, lo stile di combattimento dei *milites* è fondato sul lavoro di squadra, sull'organizzazione e sullo spirito di corpo. Lo scopo principe della formazione di cavalleria pesante consiste nel preservare la granitica solidità delle schiere, sfaldando e sgretolando la coerenza delle linee nemiche. Nell'esecuzione della carica a fondo il mantenimento della compattezza costituisce un vero e proprio imperativo: nell'imminenza del contatto i lancieri catafratti devono serrare le fila, accorciare gli spazi e creare densità davanti alle file nemiche. Mantenendo una stretta coesione e creando una fitta selva di aste, gli squadroni di corazzieri possono martellare i ranghi avversari con devastante efficacia e con la massima forza di penetrazione. Cfr. Verbruggen (1947; 1953-1955).

cavalieri a vuotare gli arcioni e li scaglia brutalmente al suolo, precipitandoli a mucchi sulla superficie motosa del terreno assieme ai frammenti del loro *hardware* ferrigno. I giochi di specchi e i riflessi galleggianti del *power dressing* cavalleresco, splendido nello sflogorio e nei catadiottri delle sue blindature, si spengono nell'opacità polverosa del terreno, dove il corredo d'armi si scurisce e perde smalto. Grovigli di catenacci e lamiere contorte, pezzi sbrindellati di corazza e resti organici vengono sparsi ai quattro venti, gettati alla rinfusa nel circolo del tutto-nulla³⁴.

(c) *Immobilizzazione: dalla mobilità alla fissità*

Il fatto di spostarsi autonomamente nello spazio, specie con movimenti irregolari – con accelerazioni, balzi, svolte – è un tratto qualificante delle creature biologiche. La semovenza è forse il più evidente tra i sintomi rivelatori di animatezza (*animacy detectors*)³⁵: ciò che si muove è vivo! La non-funzionalità degli animali deceduti si esprime nella loro immobilità, al punto che fingersi morti è un'astuzia molto comune per sfuggire ai predatori. Ora, quello che fa la violenza guerriera è trasformare giovani agili e svelti in cada-

34 La violenza della guerra impatta con indicibile forza lacerante sull'anatomia, che viene slogata e stracciata, fino a divenire residuo, avanzo, lacerto ancora riconoscibile nella sua origine umana ma perturbante e scioccante proprio perché scisso dall'intero, sconsigliatamente amputato o deformato. La guerra industriale dei materiali aggiunge alle risorse distruttive tradizionali l'effetto dirompente delle armi automatiche a tiro rapido e soprattutto il devastante potenziale delle moderne bocche da fuoco, che deturpano la figura umana e maciullano orrendamente i corpi. I cannoni da campagna, gli obici e i mortai di grosso calibro producono esiti macroscopici: martellano, sgretolano, polverizzano, dilanano il paesaggio, troncano e schiantano la vegetazione, alterano in modo radicale la morfologia del territorio e mettono tutto sottosopra, scavando buche e crateri. Ma in questo sconvolgimento immane, in questa manomissione distorsiva degli spazi naturali e antropizzati colpisce soprattutto l'immagine macabra dei corpi squartati e spappolati, i cui brandelli vengono sparsi qua e là in un lugubre spettacolo di caotica disseminazione. Le descrizioni dei campi di battaglia del Primo Conflitto Mondiale sono piene di cadaveri mutilati, appesi ai reticolati e ai rami degli alberi in pose innaturali e disarticolate: il tritacarne dell'artiglieria smembra i soldati, li scompone e ne proietta i pezzi sulle fronde e sui cespugli, da cui spenzolano come ripulsivi addobbi. Per la proiezione e la rappresentazione dell'angoscia traumatica sul paesaggio bellico della Grande Guerra si legga Giancotti (2017, pp. 23-42).

35 Cfr. Monsó (2021; tr. it. 2022).

veri inerti, fissati nell'arresto del *rigor mortis* come vecchi oggetti dismessi. Sul campo restano povere salme inerti, spoglie ammon-ticchiate, carne da cui la vita si è ritirata per sempre. Abbandonato dalle virtù attive, deprivato della dinamica motoria, il corpo è an-nientato, ridotto a meno di nulla. Della figura elastica e vigorosa del guerriero, mossa da fremiti nervosi e scatti potenti, non resta che una scorza vuota, un'effigie immota, un fantoccio di ferro irrigidito per sempre, un mucchio di materia organica inanimata.

(d) *Abbassamento: dall'elevato all'imo*

Nel metodo d'urto frontale i colpi da k.o. sono quelli con cui si sbalza di sella l'avversario, mandandolo gambe all'aria e scaraventandolo a terra. Il cavaliere disarcionato perde anzitutto la sua mobilità, insieme alla possibilità di praticare la tecnica di guerra che fa di lui un temuto professionista delle armi: la scherma con la lancia. Ma c'è di più. Orbato del suo destriero³⁶, il *miles* non soltanto vede drasticamente ridotte – se non del tutto compromesse – le sue capacità operative e prestazionali di combattente, ma si ritrova simbolicamente declassato, deprivato di quella nobile postura equestre che lo qualifica sul piano sociale in quanto membro del ceto militare dominante. Il cavaliere senza cavalcatura, mortificato dal tonfo disonorante e degradato al rango di pedone, cade in uno stato di abbattimento e di prostrazione depressiva, perché subisce un depotenziamento funzionale che coincide con una privazione di rango sociale e persino di aura. Impacciato dal gravame del suo pesante corredo, il nobiluomo appiedato è un soggetto dimidiato, cui sono stati revocati i prestigi solari e sveltanti dell'*allure* centaurica, che si fonda sugli schemi ascensionali dell'*angelismo*

36 I destrieri galoppanti e vaganti in lungo e in largo senza più cavalieri sono un motivo ricorrente nella letteratura eroica d'*oïl*: cfr. Combarieu du Grès, Gouiran (1993, vv. 2466-2477). Il cavallo scosso, rappresentato nella furia di una corsa sfrenata e fuori controllo, è una potente immagine disforica di disordine e di catastrofe, un'icona che trattiene le connotazioni funebri della caduta. La spezzatura dell'unità centaurica si esprime attraverso la figura dimidiata del quadrupede privo di cavaliere, che si aggira senza meta per il campo di battaglia, pazzo di eccitazione e di paura. E questa visualizzazione del centauro amputato si riconnette ad altri schemi negativi di agitazione e di animazione animale che simboleggiano il caos brulicante e l'erosione aggressiva del tempo.

eroico e sulle figurazioni glorificanti della perpendicolarità torreggiante³⁷. Ridotto in una condizione avvilita e afflittiva, umiliato anche nel senso più letterale – ossia atterrato e abbassato, compromesso con la dimensione pericolosamente amorfa dell'indeterminatezza ctonia –, il guerriero scavalcato subisce un'incrinatura nel suo *status* e nella sua immagine pubblica, trovandosi in pari tempo minacciato dal caos del preformale. Tanto sul piano della mera efficienza militare quanto a livello di prossemica e di rappresentazioni emblematiche, l'antitesi SU vs GIÙ struttura il rapporto tra i contendenti nei termini di un netto contrasto assiologico³⁸, opponendo onore e vergogna, fama e anonimato, successo e sconfitta, verticalità e orizzontalità: IN ALTO si erge con profilatura smaltata la *silhouette* del vincitore, lanciato in corsa, super-armato e saldamente incollato agli arcioni; IN BASSO, nella polvere e tra i detriti, se ne sta disteso e malconcio il soccombente (cfr. Lagomarsini 2012, p. 119). La sopraelevazione, il dinamismo e la maestà della postura centaurica potenziano e spettacolarizzano la magnificenza del guerriero montato, che sovrasta con un gesto di monumentale dominanza la povera figura dello sconfitto, prostrato e riverso al suolo³⁹. Nella spazializzazione e nelle geometrie simboliche della

37 Sfolgorante e maestoso, saettante d'armi puntute e vulneranti, eretto in sella e monumentale nella sua magnificenza equestre, il cavaliere pesantemente equipaggiato compone un'immagine di strapotere militare e di dominanza sociale modellata su schemi ascensionali. Imponente ma slanciato, il lanciere montato è un corpo felice di stare in arcione e la naturalezza con cui torreggia in groppa al destriero realizza una concezione radicalmente verticale.

38 Restare su, in sella, non significa solo preservare un'efficienza performativa di ordine tecnico-militare o continuare a incarnare un concetto di predominio gerarchico. Nella sua accezione cavalleresca, l'ideologia eroica esprime una vera e propria ossessione verticalizzante che costruisce un'immagine – trionfante metafisica solare – di trascendenza armata. La rappresentazione della tenzone equestre è interamente modellata sull'asse verticale, secondo una logica simbolica che contrappone l'alto al basso, la sublimazione ascensionale alla caduta nella pesantezza ctonia. D'altra parte, nelle scenografie di struttura sciamanistica del viaggio oltremondano, la cavalcata mistica rappresenta il trasumanare, la conquista di uno stato di grazia che abolisce il sistema di condizionamenti della vita ordinaria. Cfr. Chandès (1986, pp. 215-223).

39 Un tipo ricorrente di scultura funebre è, per gli *equites* romani, la classica posa del cavaliere trionfante: il defunto viene rappresentato in sella a un quadrupede possente e impennato, che incombe con gli zoccoli protesi sui corpi seminudi di uno o più barbari sconfitti. Salda in groppa all'animale rampante, la figura equestre esprime con la sua verticalità i valori ascensio-

contesa cavalleresca, i corpi giacenti e storpiati di cui è tappezzato il terreno sono surclassati da incombenti sagome centauriche che scorrazzano per il campo catafratte e armate fino ai denti, fulgide e terribili come angeli sterminatori. Sull'immobilità orizzontale dei guerrieri abbattuti si staglia la verticalità ipercinetica degli uomini in sella. I sopravvissuti – gloriosamente sagomati in arcione, dinamicamente atteggiati nel movimento trascinate della cavalcata, arrembanti nello slancio rapinoso della loro figura impennata – si muovono con selvaggia felicità marziale su distese di miseri resti spezzati, calpestando ciò che era e non è più. E, certo, nella selvaggia e trascinate gioia militare che possiede i cavalieri in battaglia avrà qualche parte il complesso del sopravvissuto. *The Last Warrior Riding*, colto in rapinoso galoppo e in posa bellicosa mentre scorrazza per il campo, si staglia vivo e potente sui mucchi di caduti e sul ciarpame sottostante, sullo sfasciume misero delle cose che non vivono più e sono già preda della terra, consegnate al ciclo biologico della decomposizione⁴⁰.

Forse, fra tutti i testi antico-francesi nei quali si sciorinano lunghe sequenze di scherma equestre, *La Mort le roi Artu* è l'opera in cui si rinviene nel modo più ossessivo l'ansia della caduta, al punto che il precipitare a terra dei cavalieri rovinosamente disarcionati sembra offrire un plastico correlativo del collasso del regno di Logres, cui si accompagna la morte degli eroi della Tavola Rotonda e la fine del tempo arturiano con i suoi valori e i suoi sogni. La battaglia cosmica di Salesbières ripropone con assillante insistenza lo schema disforico del combattente scavalcato, legando la depressiva spezzatura della giunzione centaurica al senso afflittivo di una *Götterdämmerung* che conduce all'inabissamento di un intero mondo. Come ha notato Alain Labbé (1995, pp. 16-19), sono par-

nali e glorificanti della vittoria sulla morte, mentre il nemico soccombente striscia per terra come un rettile, personificando forze malvagie e temibili, di natura ctonia (cfr. Guidi 2018, p. 174). Lo schema iconografico del dio-cavaliere – saettante sveltante soverchiante –, che calpesta e abbatte con armi solari un avversario ofidico o anguipede nel quale sono simbolizzate le potenze telluriche, è ampiamente documentato dall'Iran al bacino mediterraneo: cfr. Cardini (2014, pp. 114-116).

40 La gioia marziale è anzitutto il sentimento di chi è rimasto in sella e incombe sull'avversario abbattuto, la condizione emotiva esultante di chi continua a vivere e si erge dominante su un rivale morto, steso a terra e ridotto a puro nulla. Cfr. al riguardo Canetti (1960; tr. it. 2010, pp. 297-302).

ticolarmente frequenti gli scontri nei quali entrambi i contendenti ruzzolano a terra inferrati e feriti a morte, in una ineluttabile vicendevolezza di destino; e ancor più di quanto non avvenga nelle altre grandi carneficine della poesia eroica d'*oil*, il campo si copre di caduti e sembra attrarre irresistibilmente, nello sprofondo tellurico della piana polverosa, le armi e il corpo spezzato di chi crolla a capo all'ingiù, agonizzante o senza vita. Nessuno sembra poter rimanere integro e verticale entro l'universo arturiano che rovina nella violenza di un feroce e mitico crepuscolo: la figurazione drammatica dei guerrieri che capitombolano pesantemente giù dalle selle, in uno schianto fragoroso di ferraglia, è il vero *Leitmotiv* di questa contesa terminale. Tutti giù per terra! Nell'apocalittico girotondo di morte di Salesbières non c'è cavaliere che non finisca schiacciato sul terreno, greve e inerte, oppresso dal gravame della panoplia, sottoposto all'attrazione e all'abbraccio mortale delle forze ctonie della distruzione. Nessuno scampa a questa violenta spinta gravitazionale che trascina verso il basso: dopo aver vuotato gli arcioni, Yvain va lungo disteso e resta mezzo svenuto nella polvere, travolto e calpestato da torme di nemici galoppanti; lo stesso Artù, investito di traverso da un colpo di lancia, rotola giù in malo modo, sotto il ventre del suo cavallo, in una postura degradante che rovescia lo schema equestre della maestà regale, incrinando l'aura di carisma che circonda il sovrano (cfr. Hult 2009, pp. 840, 854, 856). Labbé ha colto con acutezza e finezza di notazioni questo timore tormentoso della caduta, evidenziando in pari tempo l'angoscia dei cavalieri zavorrati e trascinati verso terra dalla ponderosità della loro blindatura. Ma la pesantezza dei grandi corpi corazzati, insieme all'insidia tellurica del fango che attende i combattenti sbalzati di sella, è stata resa con magistrali, livide intuizioni figurative anche nel *Lancelot du lac* di Robert Bresson (Francia/Italia 1974), dove i *milites*, sferraglianti e fragorosi nel carapace delle loro armature brunito, sembrano quasi intrappolati nella terrestre pesantezza degli opprimenti costumi di guerra, mentre sul terriccio del sottobosco si affastellano tronconi di lancia, piastre spaccate, carcasse di destrieri e gentiluomini abbattuti che spicciano ruscelli di sangue dalle commessure e dagli squarci dei loro gusci metallici. Dopo le galoppate di sinistri cavalieri-robot, che attraversano la foresta in piccoli drappelli minacciosi, il ritmo ristagna nell'aria luttuosa del finale, che propone una meditazione sul nulla come essenza della

guerra⁴¹. Questo teatro di desolazione depressiva, costruito mediante l'indugio su oggetti fermi e movimenti decelerati – gesti stentati, penosamente strascinati di statue di ferro colpite a morte –, è rotto solo dalla corsa atterrita di un cavallo scosso – funesto segnacolo di rottura dell'unità centaurica –, che riceve una freccia sulla tempia e stramazza accanto all'eroe eponimo, il quale si rialza a fatica, si allontana barcollando e va a morire poco più in là, tra gli altri manichini di ferro riversi e irrigiditi per sempre nella paralisi dell'inesistenza⁴².

3. Paesaggi del trauma: diorami ferali, panorami orrifici, nature morte

Il campo di battaglia è un finimondo di bei corpi travolti e atterrati, un paesaggio di morte tappezzato di rottami e di cavalli abbattuti, di giovani uomini martoriati e sfigurati, distesi al suolo e rattorti in posture slogate, innaturali. Caterve di relitti, ruderi, macerie; cataste di panoplie spezzate e cadaveri a mucchi: tutto un rovinio di povere cose spezzate, crollate al suolo e disperse sul terreno. Brandelli, cocci, avanzi tristi e ammaccati di manufatti in abbandono, consumati dalla brutalità della guerra e lasciati alla deriva, come scarti e oggetti

41 La tensione drammatica di queste sequenze luttuose si fonda sull'ellissi, la sineddoche, l'iterazione ritualistica delle immagini, lo spezzettamento del montaggio e lo sviamento dal cuore dell'azione eroica verso i margini dei suoi esiti traumatici. La macchina da presa sposta e decentra l'attenzione dello spettatore focalizzandosi su singoli dettagli, scorci laterali e parziali, piccole scene staccate: la rappresentazione della guerra e delle sue brutalità non è mai diretta e la messa in scena degli scontri si nega alla frontalità ingenua dei campi aperti e dei "totali", deviando lo sguardo sulle sanguinose conseguenze della violenza cavalleresca e affidando un ruolo decisivo alle espansioni e ai sopracuti del sonoro (cfr. Ferrero 1976, pp. 101-102). Sono emblematiche in tal senso le inquadrature che limitano la visione alle zampe mulinanti dei cavalli, nervosamente impegnati dalla cinesica del combattimento. La tremenda distruttività del gesto guerriero non è dunque raffigurata come un intero, ma viene disseminata in una serie di particolari di forte stilizzazione emblematica, che conferiscono alle scelte antinaturalistiche di Bresson un effetto di potenziamento segnico e una vasta eco metaforica (cfr. Tinazzi 1976, pp. 129-130).

42 Cfr. Ferrero (1976, p. 97), ma sull'aria di morte del finale si veda anche Paradisi (1997, p. 345).

dismessi gettati sul bagnasciuga dalla risacca. Ecco ciò che rimane della grande bellezza guerriera dopo lo scontro e l'ipercinesi euforizzante delle ripetute cariche a fondo: miseri resti di un festino di morte (Combarieu du Grès, Gouiran 1993, vv. 2895-2900).

Vira(r)z terre porpreize d'escuz voutiz,
De blans aubers e d'elmes ab aur sartiz,
Dunt resplent li cristaus e l'aumatiz,
De gonfanons od lances taus plaisadiz!
Des mors vassaus qui jaçent per pras fluriz
Fu toz li cans cubers e roveziz.

[Avreste visto la terra cosparsa di scudi bombati, di usberghi bianchi, di elmi ornati d'oro su cui risplendevano cristalli e ametiste, e un tale groviglio di lance e gonfaloncini avviluppati! Il campo di battaglia era tutto coperto e arrossato dei guerrieri morti che giacevano per i prati fioriti]

I "frontali" tra cavalieri super-armati, "carrozzati" di acciaio rifrangente, produce collisioni di estrema violenza che ricordano il *crash* fragoroso e voluttuosamente eccitato dei tamponamenti⁴³: le lance finiscono polverizzate, le lastre metalliche si fessurano e i finimenti vanno in pezzi, mentre il *télescopage* dei centauri lascia sul terreno una distesa di corpi mal ridotti o spappolati, di armi piegate, di ferriveccchi e bandoni schiacciati. Tronconi di lance, corazze sfondate, caschi stritolati e cadaveri scomposti si ammassano in montarozi di rottami che fanno del campo di battaglia qualcosa di analogo a un recinto di sfasciacarrozze colmo di macchine di lusso incidentate – divelte piegate deformate. In fondo, i cavalieri sono

43 Per la sessualizzazione esaltata e l'eccitazione degli scontri frontali cavallereschi non è forse fuori luogo alludere di sguincio alle passioni feticistiche degli amanti "incidentati" di *Crash* (Canada 1996), importante pellicola che David Cronenberg dedusse dall'omonimo romanzo di James G. Ballard. Le ossessioni del film, che saldano il piacere carnale all'impatto vulnerante dei sinistri automobilistici, sembrano presentare non poche omologie di struttura con l'estasi del cozzo cavalleresco: il ruolo cinesico del mezzo (il veicolo a motore e il destriero), l'urto contundente di due corpi-macchina scagliati l'uno contro l'altro, la funzione mediatrice di una tecnologia (la carrozzeria e la meccanica delle vetture, il costume di guerra metallico) che si relaziona strettamente con i corpi, proiettandoli verso esperienze nelle quali eros e thánatos si congiungono e si potenziano, liberando violente energie libidiche.

bellissimi sistemi d'arma composti di ferro e di carne, rapidi e rutilanti di scie luminose, simili nella loro ammirevole velocità e nelle loro riflettenti cromature a splendide automobili sportive.

Eppure, da questi scenari funesti, depressivi e desolanti, da queste *maquettes* luttuose di rovine, frantumi e corpi fatti a brani sorge un paradossale sentimento di esaltata euforia⁴⁴: lo scandaloso erotismo della mattanza. Descritto con le risorse espressive dell'iperbole epica, il furore della violenza guerriera oltraggia la leggiadria dei giovani in armi, ne sconsia e ne guasta l'avvenenza, ne riduce in pezzi la gloriosa attrattiva. Dove c'era un bellissimo ragazzo a cavallo – desiderabile, eretto e saldamente piantato in arcioni, colorato a tinte sfacciate, fulgente nello scintillio del suo costume di guerra⁴⁵ – rimane solo una carcassa inerte frammista a maglie di ferro slabbrate e sfrangiate: metallo inservibile, carne offesa e cruenta impastata di polvere e fango. La selvaggia *jouissance* della carneficina, con i suoi feroci soprassalti di esultanza, nasce dalla profanazione della bellezza, dalla contemplazione del potere distruttivo della forza guerriera che disintegra l'intero, squassa e disfà l'armoniosa proporzione delle anatomie, ammacca e spacca l'equipaggiamento lucente dei guerrieri. La degradazione della bellezza fa sbocciare i fiori perversi della *libido* trasgressiva⁴⁶.

44 Il senso di pienezza esaltata di queste scene cruenti è costruito mediante una poetica della saturazione che si appoggia sui parallelismi, sull'intensificazione delle strutture iterative ribattute in eco, sul martellamento anaforico, sul ricorso alla deissi e a formule di attualizzazione riconducibili alle retoriche performative dello stile orale (*La veïssiez...*).

45 Il kit difensivo dei lancieri corazzati unisce l'efficienza protettiva di un equipaggiamento tecnologicamente progredito allo sfavillio fascinoso del metallo. Nella rifulgenza gatteggiante degli usberghi e degli elmi si compendiano le diverse attrattive della luce: lo sfavillio delle vesti di guerra trattiene un alone di sacralità radiante, ma la terribilità numinosa dei bagliori irraggianti dall'acciaio convive con uno *charme* più fatuo, leggero e mondano, impastato di brillantezza frivola e di vanità. La grande bellezza dei cavalieri è fatta anche di un'eleganza dorata e argentata, impennacchiata e scintillante, e per certi versi si può dire che le loro armature hanno la stessa seduzione di un abito in lurex, di una giubba in lamé o di una *mise* di alta sartoria intessuta di lustrini e di strass.

46 Sul crudele godimento derivante dalla violazione e dal vilipendio della bellezza si può leggere con profitto Fini (2020, pp. 17-18, 36, 42, 104, 107, 115-116), che sviluppa osservazioni e annotazioni formulate da Bataille (1957; tr. it. 2009, pp. 135-140).

4. Logiche sacrificali

La rivitalizzazione e la visione euforica delle cose morte e della carne inanimata passano attraverso la valorizzazione orgiastica della mischia. La logica dissipativa della distruzione totale riscatta la miseria della finitudine e l'angoscia dell'impermanenza, elaborandole e modellandole entro un processo di struttura sacrificale. Plasmata all'interno di un quadro altamente ritualizzato, la guerra si presenta come un'istituzione cerimoniale, una procedura interamente sacralizzata che riconosce al combattimento e ai gesti demolitori dell'azione militare uno statuto e un senso extra-profani⁴⁷, eccedenti la dimensione limitata della vita ordinaria. Le culture marziali delle società tradizionali conferiscono un significato di ordine superiore alla morte in battaglia, perché la distruzione di armi e di corpi viene intesa "come un sacrificio durante il quale il guerriero svolge il ruolo del sacrificatore o del sacrificato"⁴⁸. Concezioni siffatte rimangono presenti e attive come nuclei ispiratori o riferimenti ideali nelle pratiche e nelle rappresentazioni guerriere del mondo preindustriale, ma possono persistere in forme marginali, parziali e residuali anche nel cuore della modernità più radicalmente laicizzata (cfr. Fabietti 2014).

Le armi guaste – sbreccate rotte spezzate – che si ammucchiano sul terreno come nature morte di *militaria* sono *in primis* oggetti artigianali dotati di valore economico – venale – e pertanto segnaletici di una distinzione di censo e di un privilegio sociale, ma sono anche strumenti professionali e attributi distintivi dei

47 "Il vero guerriero – l'eroe – supera [...] la condizione umana, proprio come il sacerdote o l'asceta. Partendo per la battaglia, esce dallo stato profano, oltrepassa i valori della vita biologica, psicologica e sociale in cui si trovava fino a quel momento. L'eroe, come il sacerdote, è un individuo *che sacrifica*. Il mondo greco-romano attribuiva alla guerra un valore sacro; la identificava cioè con un *sacrificio* rituale. Vittoriosi erano gli uomini che *sacrificavano* le vite dei nemici" (Eliade 1994; tr. it. 2008, p. 62). Ma vittorioso è anche il combattente che cade in battaglia, perché si santifica nell'oblazione suprema, offrendo sé stesso in olocausto.

48 Ivi, p. 63. Nelle società arcaiche e nel mondo di antico regime la guerra esprime una coerente mentalità sacrificale. Il combattente professa il mestiere delle armi come si officia un rito di sangue. Se trionfa, egli consacra agli dei le vite dei suoi nemici; in caso di sconfitta, immola sé stesso. Per qualche considerazione meno ellittica sulla questione, cfr. Barbieri (2012, pp. 35-37).

gruppi guerrieri egemoni. Non si tratta cioè di semplici articoli di lusso – di merci desiderabili e costose per la preziosità dei materiali, la qualità della fattura, la finezza della lavorazione –, ma di veri e propri emblemi cetuali, di oggetti ad altissimo statuto simbolico⁴⁹. Accartocciate e schiacciate, incrinare e piegate come le lamiere dei veicoli dismessi nelle presse di un autodemolitore, le armi sono sottoposte a un rituale di rottamazione che non solo le frantuma e le sforma, ma le trasforma in oggetti non-funzionali, caricandole però di connotazioni segniche ed emblematiche. Il *crash* violentissimo dell'impatto frontale è una sarabanda di corpi blindati che si fracassano cozzando l'uno contro l'altro a velocità sostenuta e a tutta forza. Privato del suo valore d'uso e della sua efficienza pratico-operativa, il corredo cavalleresco viene sottratto alla sfera dell'utile e alla condizione profana – secolare – per essere consegnato alla dimensione del sacro e dell'eccezione. La qualità *hi-tech* del dispositivo, la preziosità materica e artigianale del manufatto metallurgico, la nuda e sfavillante bellezza dell'acciaio: tutti questi aspetti – strumentali, edonistici e socialmente qualificanti – della panoplia cavalleresca sono immolati e santificati in una cerimonia di sciupio distruttivo e di dissipazione votiva. Infrante e de-funzionalizzate, le armi sono sacrificate, offerte, consacrate al tremendo festino della guerra.

Prima che l'immane trambusto e il macello vorticante dello scontro abbiano inizio, i testi epici e romanzeschi ci offrono magnifiche descrizioni della cavalleria schierata, solenne e circonfusa di "numinoso", bellissima e impossibile nello sfarzo festoso dei suoi colori sgargianti, lampeggiante d'acciaio e aguzza di lame protese. Ben piantati in sella, la testa e il torso fasciati di ferro, le lance che tagliano l'aria in uno sventolio di pennoncelli dalle tinte sature: tutta una para-

49 Gli elementi che compongono il corredo offensivo e difensivo del cavaliere sono artefatti funzionali (utensili, attrezzi, ferri del mestiere), manufatti di pregio (beni di lusso esteticamente godibili, prodotti di lavorazione squisita, realizzati in materiali costosi con raffinate tecniche artigianali), indicatori e contrasegni esteriori di privilegio sociale (*status symbol*), temibili strumenti di morte, oggetti magici dotati di poteri protettivi e propiziatori (corazze incantate, talismani, amuleti), feticci caricati di potenti simbolismi (cimieri e stemmi con figurazioni zoomorfe, corna, zanne). In ogni modo, gli aspetti meramente strumentali, il principio di prestazione e tutti i valori pragmatici – operativi venali estetici – non esauriscono la funzione delle armi, che trattengono rilevanti investimenti simbolici.

ta in *technicolor* di centauri fascinosi e temibili. Ma quella splendida gioventù armata, con la pompa allegra della sua lussuosa attrezzatura, è destinata a una cruenta e brutale cerimonia di spreco sacrificale, a un selvaggio *potlatch* in cui le migliori risorse – corpi freschi e armi magnifiche – del mondo feudale vengono consumati in una feroce liturgia di violenza marziale⁵⁰. La maestosa e fulgida bellezza della materia, lo splendore dei metalli lavorati, i panneggi svolazzanti delle gualdrappe e le nobili, scattanti figure degli agili baccellieri: tutte queste risorse, queste ricchezze *vive* che rappresentano il meglio della società feudale vengono immolate alle fosche deità della guerra. Nel carnevale cruento della mischia tutto va in pezzi e rotola per terra, in una selvaggia festa di scialo sacrificale. Il putiferio della battaglia, con le sue distruzioni e i suoi immani spargimenti di sangue, è un esaltante rito di scialacquio e di sperpero.

5. Due dagherrotipi dai campi di Marte

I grandi terreni di scontro sono spazi assoluti, campi di forze suscitati e scatenati nelle supreme tensioni dell'ora decisiva, scenari di prove categoriche nel tumulto squassante dell'esistere. Il campo di battaglia è un'area di sofferenza e martirio, un teatro di morte e di brutalità distruttiva, ma è anche il punto d'incrocio delle sorti individuali e tribali, la zona ordalica deputata allo spiegamento di una violenza fondante, ovvero al compimento di gesti di struttura mitica capaci di creare tradizioni, riti, istituzioni sociali. I grandi eventi militari – le battaglie del destino – sono le occasioni che nessuno vuole mancare: l'arengo dello scontro fatale è un centro irresistibilmente attrattivo – *the place to be*. La pura topografia militare, che mette in scena i movimenti collettivi e fa da sfondo alle grandi imprese individuali, non esaurisce la ricchezza di questi spazi luttuosi e gioiosi, investiti da una forte carica simbolica, attraversati da violente correnti emozionali, proiettati su uno sfondo agitato e corrusco, potentemente *stürmisch*.

50 Questa lettura del combattimento come orgia e cerimonia di scialo sacrificale presuppone l'idea del "sacro di trasgressione" e il concetto di *dépense*: per le due nozioni cfr. Caillois (1950; tr. it. 2001, pp. 89-118); Bataille (1967; tr. it. 2003, pp. 101-123).

Per una sensibilità occidentale, moderna e ispirata ai valori pacifisti e ai caposaldi non violenti della correttezza politica, un campo di battaglia è un luogo di inutili e crudeli massacri, ma dove il civilizzato antimilitarista non riesce a scorgere altro che una strage insensata, la *Weltanschauung* guerrafondaia prodotta dall'*ethos* feudale sa vedere un eccitante confronto agonale, un'esibizione spumeggiante di energia giovanile, un'espansione desiderante di felicità marziale e una poderosa liturgia sacrificale. Il terreno dello scontro, che per l'irenista è uno spaventoso carnaio, può allora diventare un proscenio di *exploits* brillanti e, in pari tempo, un altare a cielo aperto per ecatombi e sacrifici votivi⁵¹.

Nelle schede che seguono si offrono i dagherrotipi di due campi di battaglia iconici del Medioevo letterario oitanico: da un lato la rocciosa, incisa verticalità di Roncisvalle⁵², strapiombante sulla storia grande di un evento glorioso ed epocale, innervato di memorie storiche e risonanze mitiche; dall'altro lato, lo spazio di conflittualità escatologica di Salesbières, dove la potenza – involuta incattivita tralignante – dell'universo arturiano trova il suo crepuscolo autodistruttivo in un sanguinoso *ragnarök* di struttura apocalittica (un conflitto totale da fine dei tempi, che inquadra entro una cornice di proporzioni cosmiche le postreme, tremende convulsioni di un mondo all'ocaso, che muore in una sussultante detonazione di violenza in cui sembrano convergere e deflagrare tutte le correnti di rivalità e di aggressività delle quali si alimenta il cuore feroce della cavalleria)⁵³. A questi due terreni di scontro,

51 Lo spazio della contesa è una zona sacra di spreco e di dispendio orgiastico. Entro il perimetro dello scontro la brutalità dei colpi genera sofferenza e piacere, godimento e dolore, in continua tensione tra *enueg* e *plazer*: un'oscillazione di sentimenti che fa della contesa cavalleresca una festosa e sguaiata cerimonia di sangue, un luogo della "sperdutezza" dove si celebra, nel parossismo e nella furia del corpo a corpo, una feroce liturgia di dissipazione sacrificale.

52 Poggi incombenti e slanciati verso l'alto, valli profondamente spaccate, alberi sveltanti e acque che vengono giù a precipizio (cfr. Segre 1996, vv. 1830-1831, 2271): come si vedrà più innanzi, gli scarni elementi paesistici che incidono il panorama epico di Roncisvalle rispondono tutti a una concezione di verticalità che sembra tradurre in termini di topografia simbolica l'ascetismo guerriero e le coordinate mitiche della *Canzone*.

53 Roncisvalle e Salesbières vengono assunti qui come terreni di scontro paradigmatici della narrativa cavalleresca d'*oïl*, ma l'epica e il romanzo (in versi e in prosa) del Medioevo di Francia non lesinano sull'evocazione di

geograficamente “inattendibili” ma simbolicamente potenti e per tanti versi “proverbiali”, sono dedicati i due paragrafi conclusivi del presente contributo.

6. Orizzontalità e trascendenza a Roncisvalle: traumi, oggetti, destini

“Qui n’a jamais été ému, en lisant la *Chanson de Roland*, par le simple hémistiche ‘Halt sunt li pui’, surtout dans sa première occurrence, accompagné par le second hémistiche, en chiasme: ‘e li val tenebrus?’”⁵⁴ si chiedeva più di quattro decenni fa Larry S. Crist (1981-1982, p. 271), proponendosi di provare a rispondere con un’analisi di matrice strutturalista a un mistero di fascinazione che ha attratto generazioni di studiosi, da Joseph Bédier (1929, p. 304) ai giorni nostri. Questo verso d’inaudita concentrazione segnica, che ritorna in forma variata nei luoghi salienti del testo⁵⁵,

grandi campi di battaglia, di cui i testi offrono rappresentazioni di esigua consistenza descrittiva, ma talvolta di scolpita icasticità simbolica. Si pensi solo alle *Badlands* drammaticamente riarse dell’Archamp con le loro bassure di metafisica aridità, dove gli eroi si muovono nella tremenda, martirizzante solitudine di un luogo dimenticato da Dio, tormentati dalla canicola, dalla fame e dalla sete: “nella piana desolata dell’Archamp (che l’etimo sia davvero *aridus campus*?), nella calura di ‘maggio in estate’, non si può bere che l’acqua salata del mare o quella di un rigagnolo intorbidata dai cavalli, dal sangue e dalle cervella dei morti” (Fassò 1995, p. 18).

54 “Halt sunt li pui e li val tenebrus, / Les roches bises, les destreiz merveillus” [Sono alti i poggi, le valli tenebrose, / scure le rocce, le strette paurose, vv. 814-815]. Qui e di séguito gli estratti testuali della *Chanson de Roland* sono ritagliati da Segre (1996).

55 A distanza di quasi mille versi, la formula torna con un movimento vertiginoso che sposta l’aggettivo e il suo magnetismo di tenebra dalle valli alle cime, per poi tornare verso il basso, nelle gole dalle acque profonde: “Halt sunt li pui e tenebrus e grant, / Li val parfunt e les ewes curant.” [Sono alti i poggi e tenebroso e grandi, / le valli fonde, l’acque precipitanti, vv. 1830-1831]. Poche decine di versi prima, proprio come una eco nelle lontananze, la stessa struttura aveva legato inscindibilmente le vette al suono dell’olifante: “Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, / Granz .xxx. liwes l’oïrent il respundre” [Son alti i poggi, e lunga è assai la voce: / a trenta leghe ne giungeva il rimbombo, vv. 1755-1756]. Infine, con un movimento d’ascesa e una zoomata perentoria, la formula raddoppia l’elemento verticale delle vette affiancandolo a quello degli alberi e proiettando la narrazione verso il luogo dove l’eroe spirerà: “Halt sunt li pui e mult <sunt> halt les arbres; / Quatre perruns i ad luisant de marbre” [Son alti i poggi, assai alti son gli alberi. Quattro pietroni

ha il potere di incidere la memoria come una cicatrice che viene da lontano, e di scolpire nella mente un immaginario fatto di pochi, minimali, ma eterni elementi: vette vertiginose, valli abissali, rocce scure, gole inaudite, acque rapinose. Sarebbe del tutto inutile tentare di rintracciare nei versi della *Chanson de Roland* le vestigia di una topografia storico-realistica⁵⁶, e sarebbe altrettanto vano cercare di ricomporre gli elementi di una descrizione paesaggistica in un quadro che trattenga una coerenza interna. Lo spazio-tempo di Roncisvalle è una scenografia simbolica e metafisica, sbazzata attraverso un'opposizione costante e assoluta di altezza e profondità, luce e oscurità (cfr. Kay 1977, p. 262). Il carattere apocalittico dello scontro è un aspetto che emerge non soltanto nei destini dell'eroe e nelle sue prestazioni oltreumane, ma anche nell'assolutezza di un tratteggio abissale, nel quale si dipinge non tanto un panorama, quanto l'*idea* di esso.

Roncisvalle è un luogo di soglia costellato di strette pericolose e acque acherontee. I monti e le valli sono "tenebrus": non propriamente "notturni", ma tenebrosi, umbratili, come ha sottolineato William Paden, utilizzando volutamente la definizione – seppur anacronistica – di "tenebrismo" (Paden 1989) per la *Chanson*. Un aspetto che riguarda anche le notazioni sulla luminosità⁵⁷: non si tratta quasi mai della luce forte e diretta di mezzogiorno, quando i contorni e le forme sono netti, ma più spesso del chiarore ambiguo e crepuscolare del sole sorgente o dell'imbrunire (Paden 1989, p. 343). È quasi come se si allungasse su quelle valli l'ombra di una dimensione sovratemporale e oltremondana: un'ombra che sovrasta i destini degli uomini; un'ombra che attende d'inghiottire la luce dell'eroe⁵⁸ e i riflessi scintillanti delle armi, a un passo dallo sciupio e dalla distruzione⁵⁹.

qui splendono di marmo, vv. 2271-2272]. La struttura formulare a distico con l'aggettivo in posizione incipitaria coinvolge sistematicamente tutto il testo: per lo spoglio, si rimanda a Crist (1981-1982, p. 272).

56 "on ne trouve dans le vieux poème aucune paysage naturel" (Menéndez Pidal 1960, p. 325).

57 Sulle declinazioni della luce nella *Chanson de Roland*, si rimanda a Frappier (1968).

58 L'aggettivo "tenebrus" è impiegato nella *Chanson* anche in riferimento agli occhi di Orlando, segni dell'avvenuto trapasso: "Turnez ses oils, mult li sunt tenebros" [gli occhi ha stravolti e tutti pieni d'ombra, v. 2896].

59 Sull'"angoscia escatologica" adombrata dalla stilizzazione epica nella *Chanson de Roland*, si può leggere Labbé (1993).

È uno spazio che irretisce e interroga, quello stilizzato dalle formule icastiche disseminate nel testo: “desur un pui” [su un’altura, v. 1028], “un lariz” [uno scabro picco, v. 1125], “sur l’erbe verte” [sull’erba verde, vv. 1665, 2236, 2269, 2273], “li val parfunt” [le valli fonde, v. 1831], “un’ewe curant” [un corso d’acqua, v. 2225], “un tere” [su un poggio, v. 2267], “desuz [.ii.] arbre[s] bel[s]” [all’ombra di due alberi belli, v. 2267], “desuz un pin” [sotto un pino, v. 2357], ecc. Sono notazioni di luogo dalla portata talmente universale da sembrare familiari; nondimeno questi fondali condensati nel *flash* di un verso o di un emistichio mantengono una profonda enigmaticità. Nel profilo dei Pirenei si scontorna un’impronta archetipica che non smette di affascinare il lettore moderno, trascinandolo nei codici di uno spazio simbolico che parla il linguaggio del verticale. Nel profilo delle catene montuose si conserva da sempre l’ombra lunga di un tempo mitico in cui “il pianeta, quasi posseduto da un demone interiore tenuto prigioniero nel suo interno, cominciò a vibrare, a tremare, a sussultare e a contorcersi” (Motti 2013, p. 17); come immense cicatrici dilavate dalle acque e limate dal vento, le vette e le forre trattengono lo sforzo spaventoso, violento e indicibile che le ha generate *illo tempore*, dotandole di un’aura sacrale e inviolabile e concedendo a chi le affronta poco più che “la breve illusione di essere al di sopra di tutte le cose mortali” (ivi, p. 22): memoria attiva di un’energia telurica perdurante, il tempo della montagna e della roccia sovrasta il tempo dell’uomo. Proprio come i lettori e gli uditori d’ogni era, anche i personaggi della *Chanson* paiono cercare senza sosta una risposta nello spazio metafisico che li racchiude. I pagani che cavalcano verso la retroguardia dell’imperatore “Puis si chevalchent par mult grant cuntençun, / La tere cer[cent] e les vals e les munz” [Dopo cavalcano con molto gran vigore, / la terra cercano, cercan le valli e i monti, vv. 855-856]; specularmente, oramai solo, Orlando vaga alla ricerca dei corpi dei suoi compagni cercando per monti e per valli, ma è una ricerca che abbraccia metaforicamente una Roncisvalle fatta di altezze e profondità impercorribili dall’uomo in un tempo ordinario: “Rol-lant s’en turnet, par le camp vait tut suls, / Cercet les vals e si cercet les munz” [Si volge Orlando, va per il campo solo, / cerca le valli e va cercando i monti, vv. 2184-2185]⁶⁰.

60 Già molti versi prima Orlando guarda “es munz e es lariz” [verso i monti ed i picchi, v. 1851] e vi scorge i corpi dei francesi uccisi.

Ma la geometria essenziale di questo mondo montagnoso non si limita a dissigliare l'eredità di lunga durata dei suoi profili abissali: essa partecipa attivamente al disastro subito dalla retroguardia (cfr. Vance 1967, pp. 608-609)⁶¹. Roncisvalle è definita in più luoghi del testo come un "campo" (*camp*), lasciando intendere che la battaglia si svolga in una zona pianeggiante⁶² la quale, va da sé, è attorniata da alture. Dietro questi dislivelli naturali si nascondono però balzi trascendenti, rapide ascese e discese velocissime⁶³. È proprio montando "desur un pui" (v. 1028) che Oliviero scorge a valle una moltitudine di Saraceni, intuendo la catastrofe approssimante. L'arcivescovo Turpino pronuncia un sermone di guerra su un "lariz" (v. 1125), sorta di pulpito naturale. Al momento di esalare l'ultimo respiro, Orlando si posiziona su un'altura ("un tertre", v. 2267; "en un pui agut", v. 2367).

La stessa orda di pagani sembra dilagare in ogni interstizio di uno spazio che poco ha a che fare con una topografia bellica, quanto piuttosto con una scenografia da fine del mondo. L'armata saracena, dice Oliviero, occupa "li val e les muntaignes / e li lariz e trestutes les plaines" [le valli e le montagne, / gli scabri picchi e tutte le campagne, vv. 1084-1085]: non solamente le vallate, ma ogni cima e ogni piana sono iperbolicamente e inverosimilmente ricoperte dal nemico che preme infinitamente (e indefinitamente) in ogni direzione, verticale e orizzontale, con un effetto di brulicante saturazione. In questo scenario paurosamente claustrofobico, dove il nemico "tracima" letteralmente da ogni angolo, la resistenza della retroguardia si configura come un gesto d'eroica solitudine, un'azione scomponibile in movimenti puntuali e scolpiti per contrasto rispetto al pericolo "disciolto" nello spazio: nemico dissimile, ep-

61 Che quello dell'altura sia un aspetto non circoscritto a mere esigenze di realismo topografico, ma piuttosto subordinato a una diegesi di natura *in primis* simbolica, lo si capisce dal fatto che non soltanto Roncisvalle è attorniata da rilievi; Saragozza – teatro della battaglia finale – sarà collocata su una posizione elevata.

62 Su questi aspetti si possono leggere le considerazioni di Suard (2006, p. 564); ma si veda già Paris (1908, p. 44).

63 È stato notato a più riprese dalla critica come gli spostamenti nella *Chanson de Roland* – con i cavalieri che coprono distanze inverosimili in tempi rapidissimi, mentre l'imperatore pare a tratti quasi catturato in un lentissimo fotogramma d'attesa – seguano logiche irrealistiche sul piano temporale, ma inquadabili in un cronotopo simbolico e funzionale alla narrazione.

pure simile, come vedremo, se non nella fede, almeno nella tecnica d'assalto. Il profilo dei luoghi di montagna è per sua natura insidioso, nel suo celare e nascondere alla vista ciò che la pianura rende virtualmente e immediatamente identificabile dal luogo in cui ci si trova sino all'orizzonte. L'idea che il nemico occupi ogni frammento di spazio visibile e invisibile è amplificata dalla conformazione delle alture, che costituiscono un ostacolo naturale al monitoraggio del territorio. In un contesto del genere, una posizione di rilievo è assunta dai valichi, non a caso menzionati a più riprese: Carlo lascia "as porz d'Espagne" [ai valichi di Spagna, v. 824] l'amato nipote Orlando; sempre "as porz" l'imperatore attende i Franchi (v. 1422); nell'imminenza dello scontro, i pagani giungono "as porz" (v. 1057). In termini di tattica militare, i passi e i valichi sono fondamentali postazioni di avvistamento e luoghi strategici nel possesso del territorio: il trattato militare bizantino noto come *Peri pradromé*, attribuito all'imperatore Niceforo II Foca (963-969), ma del quale questi fu più probabilmente soltanto il committente (Breccia 2009, p. 167), raccomanda di impadronirsi anzitutto delle cime⁶⁴, dei passi e delle gole⁶⁵. "Veez les porz e les destreiz passages" [vedete i valichi e gli stretti passaggi, v. 741], indica Carlo nella *Chan-*

64 "Per prima cosa bisogna occupare le cime dei monti" (Breccia 2009, p. 212). "Caso unico" nella tradizione del pensiero militare occidentale almeno fino al XVIII secolo" (ivi, p. 167), il *Peri paradromé* ("Della guerriglia condotta sulle vie secondarie") rappresenta la condensazione analitica di un metodo bellico basato sull'imboscata, sull'incursione e sulla rapidità di movimento, sviluppato "nel corso di circa due secoli e mezzo (dalla fine del VII alla prima metà del X) nella zona di frontiera tra Bisanzio e gli emirati arabi di Siria e Mesopotamia" (*ibidem*).

65 "Dal momento che la fanteria è più adatta a combattere in luoghi angusti e difficili, è necessario utilizzarla per occupare in anticipo i passi montani e difenderli, possibilmente su entrambi i versanti; in zone dove è possibile l'impiego di truppe a cavallo, è bene schierare invece anche le unità di cavalleria in appoggio ai fanti. Quando il nemico saprà dei nostri preparativi e di come abbiamo occupato i passi, dovrà rinunciare alla sua avanzata; altrimenti, con l'aiuto di Dio, verrà respinto" (ivi, p. 173). E ancora: "In quei tratti dei passi di montagna e delle gole dove lo *strategòs* si prepara a combattere, egli deve assicurarsi che ogni sorgente che scorre in quei pressi sia occupata dai propri uomini" (ivi, p. 175). Non è difficile rivedere in questi estratti lo scenario della *Chanson de Roland*, con i suoi *destreiz merveillus* e le sue *ewes curant*; così come non è inverosimile riconoscere nella strategia bellica del *Peri pradromé* i tratti dell'imboscata dei pagani ai danni dei francesi. A Roncisvalle, tuttavia, la verticalità non è solo una conformazione territoriale da sfruttare o

son, scegliendo di affidare all'eroe eponimo la guida della retroguardia; “si purpernez les des[trei]z e les tertres” [andate a prendere le colline e le strette, v. 805], ordina a sua volta Orlando a Gualtier dell'Ulmo. Ma i valichi non rappresentano soltanto i punti sensibili di una scacchiera bellica; passaggi difficili, varchi paradossali in quell'universo di picchi aguzzi e valli tenebrose che è Roncisvalle, i valichi sono soprattutto luoghi di soglia e rivelazione fra il *qui* e l'*altrove*, fra ciò che è conosciuto e ciò che è sconosciuto, fra due dimensioni dell'essere: l'attesa della battaglia e la battaglia stessa. Per questo, prima dell'assalto, Orlando giunge “as porz d'Espaigne” (v. 1152) sul destriero Vegliantivo, agitando lo spiedo contro il cielo; in maniera parallela, proprio “as porz passant” [mentre sta passando i valichi, v. 1766], Carlo viene raggiunto dal suono del corno di Orlando, segnale rivelativo del tradimento e della disfatta.

Il cuore della battaglia si dispiega in una serie di corpo a corpo all'insegna della frantumazione. Nel primo assalto contro le schiere nemiche, Orlando infrange scudo e usbergo ad Aelrotte, gli rompe il petto frantumandogli le ossa (“si li briset les os”, v. 1200) e separa financo le vertebre dal dorso (“tute l'eschine li desevert del dos”, v. 1201): tutte le membra del pagano sono scosse e spezzate, in una *climax* culminante nel momento in cui il corpo ridotto a cadavere, spezzato in due nel collo (“en dous meitez li ad briset le col”, v. 1205), viene sbriciolato giù dal cavallo con un ultimo colpo d'asta (“pleine sa hanste del cheval l'abat mort”, v. 1204). Nella prima fase del combattimento, in effetti, (lasse XCIII-CXI) l'azione è tutta concentrata nell'assalto con la lancia: “li premiers cols” [il primo colpo, v. 1211] inferto da Orlando stabilisce un modello per la gran parte delle lasse successive, che vedono susseguirsi gli *exploits* dei migliori cavalieri della retroguardia. La ripresa non riguarda soltanto la tipologia del duello singolare tra un guerriero dei Franchi e un avversario pagano, dove il primo infilza sempre il secondo con la lancia, rompendo lo scudo e dismagliando l'usbergo, ma anche la struttura formulare, il cui nucleo nevralgico è l'affondamento dell'asta nel corpo nemico: “pleine sa hanste del cheval l'abat mort” [con tutta l'asta giù lo scavalca morto, v. 1204]. La formula sintetizza in un unico verso l'essenza della tecnica d'urto frontale e

da temere, ma una dimensione che trascende l'uomo in tutta la sua abissale, soverchiante crudezza.

la violenza orizzontale del colpo: veri campioni della lancia, gli eroi di Roncisvalle hanno la folgore nelle loro stoccate equestri. Capace di micidiali allunghi, il cavaliere si aggira per il campo come una inesorabile macchina da guerra: non lascia alcuno in arcione (ma neppure vivo) dietro di sé, gettando implacabilmente a terra ogni avversario. Il *cliché* ritorna, variato, di lassa in lassa, come una litania: “pleine sa hanste l’abat mort des arçuns” [con tutta l’asta l’abbatte dall’arcione, v. 1229], “pleine sa hanste l’abat mort el chemin” [con tutta l’asta l’abbatte sul cammino, v. 1250], “pleine sa hanste, mort l’abat e[n la place]” [con tutta l’asta morto a terra l’abbatte, v. 1273], “pleine sa hanste el camp mort le tresturnet” [con tutta l’asta lo rovescia giù morto, v. 1287], “pleine sa hanste l’abat mort de la sele” [con tutta l’asta l’abbatte dalla sella, v. 1295]. La *variatio* occupa la seconda parte del verso, concentrando l’enfasi sul primo emistichio, come a moltiplicare la potenza dell’allungo orizzontale e “profondo” della lancia, nel quale si scarica tutta la forza dell’unità centaurica. La tecnica non è esclusiva dei Franchi, e difatti la formula ritorna identica ai vv. 1541 (“pleine sa hanste el camp mort le tresturnet”) e 1577 (“pleine sa hanste l’abat mort des arçuns”) per descrivere gli affondi dei cavalieri saraceni. Il movimento in questa prima fase della battaglia si caratterizza dunque per una dominante orizzontale, governata ed emblemizzata dalla lancia e dalla sua linea d’azione che corre parallelamente al suolo.

Se il moto della cavalcata disegna lo spazio iniziale della battaglia lungo l’asse dell’orizzonte, in una seconda fase – quella in cui la lancia è rotta e ormai inservibile – la gestualità dell’eroe si distingue con sempre maggiore intensità secondo un rituale che pare mimare l’asse verticale delle vette pirenaiche. Poco prima della battaglia, giunto ai valichi (“as porz d’Espaigne”, v. 1152), l’eroe aveva agitato il suo spiedo contro il cielo (“mais sun espiét vait li bers palmeiant, / cunter le ciel vait la mure turnant”, vv. 1155-1156). Ma è soprattutto il triplice, celebre fendente di spada di Orlando⁶⁶ a distinguersi, muovendosi in direzione perpendicolare rispetto all’orizzonte della battaglia. Quello del paladino è un “unico colpo verticale attraverso cavaliere, sella e cavallo, che va ben al di là dei limiti del possibile” (Kay 1977, p. 264): un fendente sovrumano, che solo il cavaliere predestinato, il guerriero abitato dalla *démes-*

66 Si vedano i vv. 1325-34, 1584-9, 1644-50.

ure, l'eroe eliminare ma senza limiti, dotato di un ultra-corpo e di un'arma d'eccezione – la spada Durendala – può assestare. Con un solo movimento la lama di Orlando scinde l'armatura e ciò che essa contiene, sfigura l'avversario, ne taglia a metà il corpo, la sella e il cavallo. Un unico gesto squarcia la massa compatta uomo-cavallo senza dividerla, senza disarcionare, senza dilazionare la morte⁶⁷. Dapprima vediamo Orlando colpire Chernublo infrangendogli l'elmo, dove i carbonchi lucono, fenderne il capo, cavarne gli occhi e tagliarne corpo e usbergo fino all'inforcatura, passando tutta la sella e il dorso del cavallo (vv. 1324-1334). Stesso copione e medesima procedura oltreumana nella sequenza in cui l'eroe apre con un solo fendente verticale il saraceno Valdabruno e il cavallo di questi Gramimondo (vv. 1582-1589). Identica la sorte che tocca al pagano Grandonio: quando si ritrova davanti Orlando, questi è trasfigurato oramai in un cavaliere apocalittico e spaventoso, animato da una potenza che lo trascende⁶⁸, di fronte al quale fuggire non serve⁶⁹ come non serve scappare di fronte alla morte. La sorte del pagano precipita rovinosamente, ed egli finisce spezzato in due dal consueto, letale colpo verticale che tronca assieme cavaliere e cavalcatura (“ambure ocist seinz nul recoevrement”, v. 1650).

Lo scontro non vede due blocchi compatti contrapporsi (come avverrà invece a Salesbières); al contrario, l'impatto si frammenta piuttosto in singoli assalti, duelli isolati che coinvolgono a turno un cavaliere francese e un altro della schiera avversaria. Roncisvalle è sin dall'inizio un terreno di trauma e frattura, dove ogni oggetto è destinato ad essere lacerato, dove l'intero è infranto e il cosmo sembra sbriciolarsi. La prima parte del combattimento, quella dell'assalto con la lancia, è dominata dalla lacerazione dei corpi e delle armature: si spaccano gli scudi, si smagliano gli usberghi (“l'escut li freint e l'osberc li desclo”, v. 1199; “l'escut li freint e l'osberc li derumt”, v. 1227; “l'escut li freinst, l'osberc li descumfist”, v.

67 Cfr. Kay (1977, p. 265). Kay sottolinea come i fendenti di spada siano più inverosimili e surreali rispetto agli assalti con la lancia. Si tratta non tanto della riproduzione letteraria di tecniche realistiche, quanto della funzione narrativa di colpi prodigiosi, *extra ordinem*.

68 “ne poet müer qu'il ne s'en espoënt” [non può evitare di prenderne spavento, v. 1642].

69 “fuür s'en voel<tr>, mais ne li valt nient” [vuole fuggire, ma non gli serve a niente, v. 1643].

1247; “l’osberc li rumpt entresquë a la charn”, v. 1265 e ss.), si separano le vertebre (v. 1201) e le clavicole (“si l fiert el piz entre les dous furceles”, v. 1294). Progressivamente, man mano che la battaglia si avvia verso la catastrofe finale, l’assalto non si limita alla ferita e alla separazione, ma diviene vera e propria atomizzazione dell’intero. Oliviero, ferito mortalmente, taglia ostinatamente “e piez e poinz e seles e costez” [selle, e piedi e pugni e fianchi, v. 1969]. Le membra non appartengono più a un corpo, a un individuo: al posto dell’essere umano rimane solo la frammentazione del cadavere, ridotto al suo stato oggettuale.

Dopo la morte di Oliviero, riverso a terra con tutto il corpo (“trestut le cors a la tere li justet”, v. 2020), uno a uno cadono come birilli gli ultimi Franchi. L’ultimo a raggiungere il suolo è l’arcivescovo Turpino: ferito a morte, la carne trafitta da quattro spiedi (v. 2080, 2084), egli è infine adagiato sull’erba con dolcezza da Orlando (v. 2175). Erba sulla quale la macchina da presa più volte e a cadenza regolare si sofferma, per inquadrare il sangue dei vinti raggrumato sul verzicare del campo inzuppato di morte. Spettacolare è la sequenza che vede Orlando ferito, appiedato e solo, vagare per il campo di battaglia, mentre cerca i cadaveri dei compagni per portarli a Turpino affinché questi dia loro l’estrema benedizione (vv. 2184-2192). In un solo piano sequenza, ecco riunite tutte le direttrici che compongono la scenografia di Roncisvalle. Da un lato la piana assoluta, resa infinita dall’annientamento di ogni punto di riferimento: tutto ciò che stava in piedi è ora riverso a terra e ineluttabilmente orizzontale. Dall’altro lo sfondamento dello spazio epico lungo l’asse verticale, altrettanto assoluto e stilizzato: la duplice profondità delle vette e delle valli ritorna sempre, nei momenti salienti della narrazione, a tagliare l’umano sul fondale di un panorama che lo sovrasta; ma è un paesaggio metafisico, implausibile se non nella sua valenza sacrale e numinosa. Nessun indugio descrittivo inquadra i passi postremi del paladino al crocevia della direttrice pianeggiante e delle vertigini verticali che ricoprono l’orizzonte rolandiano: l’ultima erranza di Orlando sulla terra viene collocata lungo il confine fra vita e morte. La riapparizione costante e cadenzata di quella che non è l’orografia fedele di uno scenario pirenaico, quanto piuttosto l’*idea* di uno spazio montano che obbedisce alle dimensioni della trascendenza, iscrive altresì la vicenda della battaglia di fine mondo e del sacrificio dell’eroe in un destino

vertiginoso, di profondità abissale, che delimita il fato individuale proprio come i monti e le gole stringono e circoscrivono il piano dell'azione: agli uomini appartiene solo l'orizzontale; la verticalità è del divino e dell'inconoscibile. Orlando avanza in questa carrellata apocalittica come *Last Man Standing*, l'ultimo uomo in piedi, in quella che Cesare Segre ha definito "la solitudine sinistra del campo di battaglia" (Segre 1996, p. 27). Il lettore segue la camminata solitaria dell'eroe vacillante⁷⁰ fra i cadaveri⁷¹: il terreno dello scontro è ormai sublimato in un diorama post-traumatico nel quale l'eroe è l'unico sopravvissuto tra i frantumi dell'esistente, l'unico punto focale nel confine fra questo e l'altro mondo.

Ogni essere e ogni oggetto, a Roncisvalle, cade e finisce in frantumi; chi era in piedi è riverso sull'erba, quel che era verticale diviene orizzontale. È un destino inesorabile, sfidato solo dall'eroe e soprattutto dai tre oggetti che scandiscono il suo sacrificio: l'olifante, la spada, il guanto. Di Orlando come *Last Man Standing*, ultimo uomo a restare in posizione verticale, si è già detto: passiamo agli oggetti. L'olifante (ovvero il corno d'avorio) è un elemento essenziale nello scolpire lo scenario, l'azione e i destini di Roncisvalle: in quella che è conosciuta come la prima scena del corno, Oliviero esorta più volte⁷² Orlando a suonare il corno per allertare le truppe di Carlo affinché l'imperatore torni indietro e difenda la retroguardia dall'assalto traditore. Ma Orlando orgoglioso rifiuta, scelta che provoca la morte di tutti i suoi compagni. Nella seconda scena del corno, speculare alla prima, Orlando si pente e nonostante il disaccordo – a questo turno – di Oliviero, si decide a dar di fiato all'olifante dapprima "par grant vertu" [con gran forza, v. 1754], poi "par grant dolor" [con gran dolore, v. 1762], infine, in un violento crescendo, "a dolor e a peine" [con grande pena, v. 1787]: mentre l'eco

70 Orlando ormai perde i sensi sempre più spesso: due volte è svenuto a cavallo assistendo alla morte di Oliviero (v. 1988, v. 2031); pallido ("desculerez", v. 2218) e dolorante cade a terra nuovamente fra i cadaveri dei suoi compagni, ormai incapace di reggersi in piedi.

71 Così come la traiettoria su e giù per monti e per valli, altrettanto iperbolica e smisurata è l'idea che l'eroe riesca ad ammassare ogni corpo e a trascinare la poltiglia di cadaveri al cospetto di Turpino. Più che un erculeo necroforo, Orlando è colui che trascina il mondo verso "la fin del secle", la fine del mondo (v. 1435), come recita il "coro" dei molti nell'assistere alle "tenebres granz" [grandi tenebre, v. 1431] che si allungano sulla terra a mezzogiorno.

72 Per la triplice esortazione, si vedano i vv. 1051, 1059, 1070.

traumatica del corno raggiunge le lontananze e viene udita da Carlo e dalle sue truppe, le tempie di Orlando si schiantano, il sangue sgorga dalla bocca e il cervello esce dal cranio⁷³. Il richiamo del corno non appartiene soltanto alla fonosfera della caccia e della guerra: la tradizione gli attribuisce il potere di risvegliare il giorno (Schaeffner 1968; tr. it. 1999, p. 292). Nelle “dimensioni gigantesche” di alcuni di questi strumenti, nella “rumorosa lacerazione dell’aria che vi si manifesta, sempre ritorna un’idea primitiva di orrore, di spavento” (ivi, p. 299). La loro forma e “il loro stesso timbro evocano ancora uno stato di tenebre, di lotta, una volontà di annientamento, una contro-magia che non è da meno della magia” (*ibidem*): incidono con forza la superficie dell’avventura per segnare un punto di non ritorno. Il suono dell’olifante è in grado di lacerare lo spazio dell’azione in maniera intensa e puntuale: è una voce che appartiene alla fonosfera della crisi, imprime alla narrazione uno squarcio violento⁷⁴, trascinando l’esperienza dell’uomo nella frattura dello spazio-tempo. L’interpretazione escatologica (Magnúsdóttir 1998, p. 11) accosta il suono del corno nella *Chanson de Roland* al potenziale distruttivo degli oricalchi apocalittici e dello strumento suonato da Heimdallr nella tradizione norrena – Gjallarhorn (“Corno risonante”, cfr. Lecouteux 2005; tr. it. 2007, p. 110)

73 “Par mi la buche en salt fors li cler sancs: / De sun cervel le temple en est rumpant” [Fuor della bocca gli sgorga il sangue chiaro, e al suo cervello la tempia ecco si schianta, vv. 1763-1764].

74 Il suono sembra essere il mezzo privilegiato per la manifestazione delle potenze soprannaturali: in esso vibra un potenziale di rottura e di rivelazione. L’onda d’urto, incorporea eppure palpabile, può inverare le forze inconoscibili che governano l’esistenza, non solo nell’universo oitânico: in uno dei *petits poèmes en prose* di Baudelaire l’irenico paesaggio di quello che sembrava un quieto crepuscolo viene squarciato quando dalla montagna, “à travers les nues transparentes du soir” [traversando le nuvole trasparenti della sera], giunge improvviso “un grand hurlement, composé d’une foule des cris discordants, que l’espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille” [un gran vocio, composto da una moltitudine di grida discordanti, che lo spazio trasforma in una lugubre armonia, come quella della marea che sale o d’una tempesta che si risveglia] (Baudelaire, “Le crépuscule du soir”, *Le Spleen de Paris*, xxii; si cita da Baudelaire 2019, pp. 108-109). Come nel caso della *Chanson de Roland*, dalla montagna proviene la devastante potenza di un suono che, come un fendente brutale, lacera la superficie di una quiete apparente, rivelandone le forze oscure.

– per avvertire gli Asi dell'imminente attacco delle forze ostili ad Asgardr, dimora degli dei. Nella narrazione veterotestamentaria, la città di Gerico è conquistata grazie al potere dello squillo fragoroso di uno strumento assai vicino al corno, la tromba⁷⁵. Il potere distruttivo dell'oricalco ritorna anche nel *Nuovo Testamento*, nella forma delle sette trombe dell'Apocalisse⁷⁶. Che si tratti del corno romano, del *lur* della tradizione scandinava, o del *carnyx* celtico, il suono dei corni fende l'aria sin da tempi ancestrali: è un suono intenso, che si fa udire a grande distanza. Lo vediamo nel testo rolandiano: “Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, / Granz .xxx. liwes l'oïrent il respundre” [Son alti i poggi, e lunga è assai la voce: / a trenta leghe ne giungeva il rimbombo, vv. 1755-1756]: la “voce” dell'olifante si pone proprio all'intersezione delle due coordinate principali, quella verticale e sacrale delle alture e quella orizzontale della distanza. Di più. Il suono del corno marca un *prima* e un *dopo*, imprime una svolta nella narrazione: soltanto spremendo il proprio “soffio vitale” nell'olifante, Orlando spacca le proprie tempie, ponendo le basi per il ritorno di Carlo e per la vendetta dei Franchi. Nel sacrificio sonoro di un eroe civilizzatore, scrive l'etnomusicologo alsaziano Marius Schneider, “si ottiene (...) la compenetrazione fra il cielo e la terra che porta l'armonia fra gli dèi e gli uomini. Se l'uomo è disposto a trasformarsi in risonatore [...] viene ricompensato con la facoltà di disfare il velo dell'illusione e di avvicinarsi al mondo acustico dei morti” (Schneider 1960; tr. it. 1992, p. 52). Ma le valenze dell'olifante non sono saturate dall'eco del suo soffio: lo strumento è centrale nell'opera anche nella sua consistenza oggettuale. Orlando, esanime e morente, si accorge che un saraceno, credendolo morto, tenta di sottrargli la spada: tornato in sé, l'eroe dà di piglio al corno e lo cala sul capo del malaccorto poltrone, spaccandogli in un sol colpo l'elmo e il cranio (vv. 2284-2296). Nella battaglia dove ogni oggetto si frantuma, dove niente e nessuno resta in piedi, gli unici a sfidare la caducità e la frammentazione sono proprio gli oggetti legati a Orlando. Se l'olifante può spaccare le tempie dell'eroe, ma anche il cranio del nemico, la spada Durlindana non è da

75 *Gios* 6, 1-20.

76 *Ap* 8, 1-13. Nella *Chanson de Roland*, il potenziale di distruzione è annunciato dal suono delle trombe dei pagani: “sunent mil grailles, por ço que plus bel seit” [suonano mille trombe, perché sia meglio, v. 1004].

meno. Il paladino tenta in ogni modo di spezzarla, per impedire che essa cada in mano nemica: dapprima prova a infrangerla scagliandola contro una roccia granitica⁷⁷: l'acciaio stride, ma la lama non si rompe; quindi colpisce una pietra bigia⁷⁸ (“Rollant ferit en une perre bise”, v. 2338), ma la spada non si scalfisce neppure e anzi – reazione che ne rivela la natura profonda – per tutta risposta rimbalza verso il cielo (“cuntre <le> ciel amunt est resortie”, v. 2341). Il terzo ed ultimo oggetto in ordine di successione è teso dall'eroe verso il cielo, prima di spirare definitivamente. Sul punto di morire, sentendo che il suo tempo è compiuto (“de sun tens n'i ad plus”, v. 2366), Orlando sale “en un pui agut” [su un poggio aguzzo, v. 2367] e “se jut desuz un pin” [si stende sotto un pino, v. 2375], “sur l'erbe verte” [sull'erba verde, v. 2358]; sotto di sé, egli tiene la spada e l'olifante (“desuz lui met s'espee e l'olifan”, v. 2359): così coricato, egli allunga il proprio guanto destro a Dio (“Deu puroffrid lo guant”, v. 2365; “sun destre guant en ad vers Deu tendut”, v. 2373). Gli ultimi istanti del tempo dell'eroe s'inscrivono, ancora una volta, nel segno di una croce immaginaria: Orlando è adagiato sull'orizzonte della terra, ma significativamente posizionato nella verticale assoluta tracciata dall'albero cosmico e dalla montagna, modelli archetipici dell'*axis mundi*. Contro la frantumazione del cosmo, nell'atto del sacrificio finale, l'eroe si posiziona saldamente al centro del mondo. Tre sono gli oggetti di Orlando che scandiscono il triplice atto del sacrificio; tripartita è la sequenza finale, progressivamente focalizzata sulla *climax* verticale tramite la strategia delle lasse similari⁷⁹.

77 “El perrun de Sard[a]nie” [la pietra di Cerdagna, v. 2312], ovvero Cerritania, una regione dei Pirenei orientali ricca di granito, cfr. Segre (2021, v. 2312n).

78 Come una lama di luce pronta a riguadagnare il cielo, la spada sfida la natura eterna della pietra, che per soprammercato è “bise” [bigia], lo stesso attributo impiegato nella prima occorrenza del celebre distico: “Halt sunt li pui e li val tenebrus, / Les roches bises, les destreiz merveillus” [Sono alti i poggi, le valli tenebrose, / scure le rocce, le strette paurose, vv. 814-815]. Come i poggi, la spada si eleva al cielo sfidando la roccia scura.

79 La strategia retorica delle lasse similari consiste in uno spostamento progressivo della prospettiva tramite un impiego calcolato della ripetizione con variazione: una serie di lasse è collegata dalla reiterazione di uno stesso tema, ma anche dalla variazione e dall'introduzione graduata di nuovi elementi. Ne risultano un crescendo cadenzato e un effetto di movimento, come se una o più scene fossero “girate” più volte da angoli diversi, così da ribadirsi reciprocamente e da rivelarsi più pienamente” (Segre 1996, p. 16).

Dapprima l'eroe sente d'essere colto dalla morte, la quale “scende” dalla testa verso il cuore (“Ço sent Rollant que la mort le tresprent, / devers la teste sur le quer li descent”, v. 2356); quindi, compiendo un movimento nella direzione opposta a quella della morte, l'eroe si issa verso il cielo, corre a posizionarsi sotto un pino, pilastro cosmico (lassa CLXXIII). Nella lassa successiva (CLXXIV), il pino non è menzionato, ma apprendiamo che il luogo raggiunto dall'eroe si trova su un poggio aguzzo. Infine, nella terza lassa (CLXXV) l'inquadratura coglie Orlando ormai disteso sotto il pino, ovvero al centro del mondo. Ecco che il fondale si apre per abbracciare virtualmente tutto il cosmo, seguendo i pensieri dell'eroe, che spaziano a rimembrare le tante terre conquistate in vita (“De plusurs choses a remembrer li prist, / de tantes teres cum⟨e⟩ li bers conquist”, v. 2378). Nell'apice dell'inquadratura postrema – il fotogramma che sancisce la fine di Roncisvalle – il paladino compie un gesto che costringe a risalire nel tempo, al momento in cui Gano non riuscì ad afferrare il guanto destro portogli dall'imperatore, presagio del tradimento e della disfatta imminente (vv. 331-335)⁸⁰. La riapparizione del guanto sulla scena alla fine della battaglia riaccende la memoria traumatica legata a quell'oggetto primevo, l'*Ur*-guanto caduto a terra. Il sacrificio di Orlando riscatta quell'antico presagio nefasto, non soltanto mutandone la valenza segnica, ma invertendone la direzione nello spazio: se il guanto porto a Gano cadeva a terra, verso il basso, ora il guanto di Orlando è spinto nella verticalità della dimensione uranica, verso un destino *altro*.

7. *Il tempo del trauma: Salesbières e il dissolvimento del mondo arturiano*

Il manoscritto Additional 10294 conservato alla British Library, esemplato agli inizi del secolo XIV e tramandante i testi de *La Queste del Saint Graal* e de *La Mort le roi Artu*, contiene al folio 90v una straordinaria miniatura raffigurante la battaglia di Salesbières: corpi trafitti da lance, intrecciati a cavalli; teste che sbucano qua e là fra gli arti; uomini, armi e bestie indistintamente irrorati di sangue,

80 Il presagio nefasto è subito colto dai Franchi tutti: “De cest message nos avendrat grant perte” [da un tal messaggio ci verrà una gran perdita, v. 335].

morti e morenti, alcuni con gli occhi aperti, altri con le palpebre chiuse. Cavaliere e sovrano – Artù, riconoscibile in basso a destra grazie alla corona –: tutti ugualmente ammassati e come schiacciati contro le pareti della vignetta. Qualche braccio e qualche gamba tracimano disordinatamente dai bordi: nota ironica del miniatore e al contempo acuta abilità interpretativa di quello che è uno dei più famosi scenari del mondo arturiano, e più in generale della narrativa antico-francese. A Salesbières lo spazio è saturato dalla convergenza delle forze che percorrono tutto il romanzo e che trovano sulla piana un punto di estrema, ultimativa collisione.

Dapprima le forze avverse si fronteggiano in maniera apparentemente compatta: “il chevauchierent totevoies rengié et entalenté d’encontrer cels qu’il queroient” [cavalcavano in ordine chiuso, desiderosi di affrontare coloro che cercavano, p. 818]⁸¹. Come prima di uno *tsunami* la marea si ritira, così sulla “grant plaigne de Salesbieres” [la grande piana di Salesbières, *ibidem*] regna una calma piatta; i due eserciti sono uno dinanzi all’altro, come placche tettoniche innervate da una frizione sempre più pressante. Quelli di Artù attendono immobili, “sanz nul desroi” [senza disordine alcuno, *ibidem*]; nella quiete surreale, solo i vessilli del re sono scossi dal vento. Quando arrivano Mordret e i suoi, le lance si abbassano, la contesa ha inizio: *bataille* (corpo di battaglia) contro *bataille*, *eschiele* (schiera) contro *eschiele*, gli scontri si susseguono serrati secondo un movimento simmetrico e preciso che pare rispondere a un “esprit de géométrie” (Frappier 1969, p. 1017). I primi a fronteggiare gli uomini del re sono i Sassoni, da sempre nemici giurati di Artù. Sembra all’inizio una battaglia come tante altre: quando i Sassoni si danno alla fuga, “cil de Logres les enchaucent si qu’il les firent flatir sor les .ii. batailles d’Illande” [quelli di Logres li inseguono, così da farli piombare sui due corpi d’armata d’Irlanda, p. 826]. Presto però, qualcosa inizia a incrinarsi, anche gli uomini di uno dei più celebri cavalieri della Tavola Rotonda, Yvain, vengono decimati, e lo stesso eroe sarebbe subito ucciso, “ne fust li rois Yons, qui conduisoit la seconde bataille, qui le secorut a tant de gent comme il avoit au plus tost qu’il onques pot” [se non ci fosse stato re Yon, che comandava il secondo corpo di battaglia, il quale giunse a soccorrerlo con tutti gli uomini che aveva, più rapidamente che

81 Qui e innanzi citazioni e rinvii si riferiscono all’edizione di Hult (2009).

poté, p. 828]. Gli schieramenti avanzano e ripiegano come ondate di una marea sempre più incontrollabile: ecco venire il momento della “tierce bataille” (p. 834), quindi della “quarte eschiele lo roi Artu” [la quarta schiera di re Artù, p. 842], e così via.

Con l'avanzare del combattimento, gli schieramenti sbandano, iniziano a muoversi in maniera sempre più caotica e incontrollata. È oramai chiaro che a Salesbières non è in corso una battaglia ordinaria, ma la fine di un tempo: “c'est sanz faille la derraine bataille qui soit jamés au tens lo roi Artur” [è senza dubbio alcuno l'ultima battaglia che mai avverrà nel tempo di re Artù, p. 838]. Con il tempo di Artù finisce il tempo di ogni uomo, di ogni essere, di ogni oggetto che popola l'universo arturiano.

Il declino era stato annunciato dalla visione del re alla vigilia della battaglia: aveva visto in sogno una dama avvicinarsi, la più bella del mondo; costei l'aveva condotto sulla montagna più alta che avesse mai visto, e una volta in cima l'aveva fatto sedere sulla sommità di una ruota; ma in quel momento ella “le trebuchoit a terre si malement que au chooir li estoit avis qu'il estoit toz debrisié et que il perdoit tot lo pooir del cors et des menbres” [lo gettò a terra così violentemente che, nel cadere, egli aveva l'impressione di essere in frantumi e di perdere completamente il vigore del corpo e delle membra, p. 802]. Sin dalla visione avuta da Artù nell'imminenza dello scontro, sono annunciati i tratti salienti della battaglia di Salesbières: la violenza dell'impatto, figurato dalla veemenza con la quale il corpo del re è scagliato a terra dalla ruota di Fortuna – corpo che perde di vigore, e quindi di potere –; la caduta ossessiva e ineludibile che attende ogni attante sulla piana; la frantumazione del microcosmo (nella forma di armi e corpi) e del macrocosmo, ovvero del mondo arturiano nella sua totalità. L'ardore e la spavalderia che animavano ogni cavaliere abbandonano anche i migliori guerrieri della Tavola Rotonda: nessuno è risparmiato, “tuit li preudome del monde estoient torné a mort” [tutta l'élite guerriera del mondo è messa a morte, p. 828]. Per la prima volta persino un fuoriclasse come Yvain ha paura: “Yvains dist que il n'ot onques mes poor de mort, 'fors solement hui. Si me merveil, sire, fet il, coment ce puet avenir, car onques mes jor de ma vie ne me pot poor esmaier” [Yvain disse che non aveva mai avuto paura della morte, ‘ad eccezione di oggi. Mi stupisco, disse, di come sia potuto accadere, perché mai nella mia vita la paura mi ha spaventato’, p. 830].

Il paesaggio sonoro silente dell'inizio ha oramai lasciato spazio a una fonosfera apocalittica e cacofonica di frastuoni e di grida, mentre i ranghi si sfilacciano, si mischiano forsennatamente e disordinatamente in ogni direzione: “si oïssiez par le champ tel crie de cels qui estoient navré a mort, a cui li destrier passoient tuit armé sur le cors, si qu’il vos fust avis que toz li monz fust morz” [avreste potuto sentire attraverso il campo di battaglia tali urlii, emessi da coloro che erano feriti a morte, i cui destrieri equipaggiati di tutto punto calpestavano i corpi, che vi sarebbe sembrato che il mondo intero fosse annientato, p. 828]; “si poïssiez oïr escrier enseignes en lor venir et poïssiez vooir glaives brisier et chevaliers chooir a terre, les uns morz, les autres navrez, et chevax ça et la estraiers” [al loro approssimarsi avreste potuto udire grida di guerra e avreste potuto vedere lance spezzarsi e cavalieri cadere a terra, gli uni morti, gli altri feriti, e cavalli scossi correre qua e là per il campo, p. 842]. Il testo trascina il lettore nel mezzo del campo di battaglia, lo immerge nella scena, fra cavalieri che si avvicinano e cavalli scossi che si allontanano, come se si trovasse al centro di un cosmo orbato del suo fulcro – il vigore e il potere di re Artù⁸², che ha scelto di andare incontro alla fine – e pertanto dominato oramai da forze centrifughe e distruttrici⁸³. Non c’è alcuna distinzione oramai fra ciò che sta sopra (cavaliere) e ciò che sta sotto (cavalatura), fra l’animato e l’inanimato. Armi e armature, scintillanti e pulsanti di vita – rispettivamente prolungamento e “seconda pelle” del guerriero – vengono “spente”, ricondotte al

82 Può sembrare superfluo sottolinearlo, ma Artù è il centro irradiante di un cosmo che si espande dalla Tavola Rotonda a ogni elemento di quel macro-testo che è l’universo arturiano. Ogni forza, ogni elemento è ricondotto a lui: il destino di Artù è il destino di tutti, alleati o nemici, cavalieri e oggetti. Nel momento in cui il sovrano è scaraventato giù dalla ruota di Fortuna, ogni cosa non può che cadere e frantumarsi ostinatamente, ossessivamente e inesorabilmente.

83 L’effetto somiglia a quello di un ciclorama, come quello di Raclawice, conservato attualmente a Wrocław: una tela disposta circolarmente a 360°. La combinazione di effetti speciali – come il sapiente dosaggio di ombre e di luci – e il ricorso a tecniche pittoriche e plastiche – come l’uso della prospettiva e l’aggiunta di un terreno artificiale, frapposto fra il dipinto e lo spettatore, nel quale la scena prosegue – danno l’illusione di trovarsi catapultati nel bel mezzo della battaglia fra l’esercito polacco e l’armata imperiale russa (1794).

loro stato oggettuale, offuscate dalla polvere e mischiate alla terra esse stesse. A Salesbières ognuno (e ogni cosa) si smorza, anche i corpi, come fulminati “dall’urto immenso dell’ombra e della luce” (Labbé 1995, p. 20), ridotti alla stessa materia della distesa campale dove niente e nessuno resta in piedi. La fiamma che alimenta i cavalieri migliori sembra estinguersi nel buio escatologico della fine. Lo si vede quando persino Yvain è gettato a terra: Yvain che aveva provato paura a Salesbières per la prima volta, “estoit si las et si traveillié que au chooir qu’il fist fu si fort estonez qu’il fu grant piece en pasmoisons” [era così affaticato e allo stremo delle forze – a tal segno lo aveva stordito la caduta – che rimase a lungo privo di sensi, p. 840]. Non siamo di fronte allo stordimento del cavaliere estatico tipicamente arturiano, *pensif* e oblioso di sé, apparentemente inattivato dall’abisso vertiginoso di un’ossessiva cogitazione erotica, ma in realtà potenziato da una *transe* che propizia l’accesso a una dimensione superiore dell’agire. Qui il *mana* di Yvain si stempera in un crepuscolo universale che inghiotte ogni lume, ogni energia: le sue riserve di forza deflagrano in un’ultima esplosione entropica e dissipante. Come un fuoco di bengala ricama un fiore colorato che sprofonda ben presto nella notte, così il barbaglio postremo della virtù cavalleresca brucia veloce e si perde nel buco nero di Salesbières. Ecco che il testo si sforza di glossare: “par desus mon seignor Yvain passerent a cele pointe plus de .v^e. chevaliers qui tant le greverent que, s’il n’eüst eü plus d’angoisse le jor, si en ot il assez a cele foiz: et ce fu la chose qui plus l’afebloia et qui plus li toli vigor et force” [su Yvain passarono durante quell’assalto più di cinquecento cavalieri, facendogli così male che, se non avesse avuto abbastanza tormento quel giorno, ne ebbe oltremodo questa volta: e ciò fu la cosa che lo indebolì maggiormente e che più lo privò di vigore e di forza, p. 840]. Sostenuto da una natura sovrumana che consente pur sempre al suo corpo di sopportare d’essere calpestato dal peso di oltre cinquecento cavalieri, Yvain nulla può contro una semplice caduta da cavallo, che non è un mero capitombolo, ma la resa plastica di un rovesciamento ben più radicale. A Salesbières è un intero universo narrativo a ribaltarsi su sé stesso, per rivelare un altro mondo oltre sé e un altro tempo, un tempo “oltre il tempo” (Labbé 1995, p. 20). È un capovolgimento che parte dall’unità di base del mondo cavalleresco: quella che salda il cavaliere al suo destriero

in una sola massa compatta uomo-cavallo. Ecco che Yvain, “qui molt estoit las et travaille⁸⁴” [che era totalmente privo di forze, p. 846] viene assalito da ogni parte mentre tenta – ripetutamente e inutilmente – di montare a cavallo, salvato *in extremis* da re Aguisant (p. 844). La stessa sorte capita ad Artù nel duello postremo contro Mordret: assalito al fianco, egli cade “soz le ventre del cheval” [sotto il ventre del cavallo, p. 856]. La sequenza finale ha i caratteri assordanti dello scontro apocalittico: “si vos fust avis que terre deüst fondre en lor venir, que la noise estoit si granz des lances et li abateiz des chevaliers que l’en poist oïr le son de plus de .v. liues” [avreste creduto che la terra sprofondasse alla loro carica, poiché il fracasso prodotto dalle lance e dalla caduta dei cavalieri era così intenso che si sarebbe potuto sentire il suono a più di cinque leghe di distanza, p. 852]: lo schianto è talmente violento che le vibrazioni acustiche provocate dalla caduta dei cavalieri sconvolgono lo spazio circostante, come un profondo sussulto tellurico. La terra che ritorna ossessivamente in tutta la narrazione della battaglia, la terra che attira tutto e tutti a sé è ormai interamente ricoperta di cavalieri morti e feriti, al punto che “a paines y peüst uns chevaus core fors par deseur cors de chevaliers mors” [a fatica un cavallo poteva galoppare senza calpestare i corpi dei cavalieri morti, p. 864]. All’ora del vespro, alla fine dello scontro, “n’i ot mes nul el champ qui a cheval fust remeis” [non c’era più nessuno sul campo che fosse rimasto in arcione, pp. 858-860], ad eccezione di Artù, Lucan le Bouteiller e Girflet; ogni altro guerriero è stato ucciso e giace a terra “mort et detrenchié” [morto e fatto a pezzi, p. 864].

Se lo scontro di Roncisvalle avveniva in uno spazio racchiuso e come ravvolto da una verticalità abissale, il terreno dell’ultima battaglia del tempo arturiano è un’unica distesa indefinitamente aperta (“les plains de Salesbieres”; “la plaigne”, p. 806) interrotta soltanto qua e là da uno sperone roccioso o da una collina impiegata per l’avvistamento; a differenza di Roncisvalle, dove prevale

84 Insistente e ossessiva è l’enfasi sulla perdita di vigore che contagia ogni attante. Tutta l’energia del mondo arturiano conflagra sulla piana di Salesbières in un unico *shock* epocale nel quale ogni protagonista dell’universo romanzesco si depotenzia e prende inesorabilmente a sfarsi: “la Mort Artu vient défaire tout le romanesque arthurien” (Walter 1993, p. 155).

la dimensione del duello, a Salesbières la battaglia si svolge “gent contre jent, en bataille champel” [esercito contro esercito, in una battaglia campale, p. 814]. Nella *Chanson de Roland*, notava Cesare Segre (2021, p. 24), la narrazione si svolge su due livelli. Il primo, quello definibile come “sacrale” o “sovratemporale”, obbedisce a un’ottica antirealista, mitica: su questo piano si colloca l’imperatore Carlo, ostaggio di un destino che lo sovrasta, prigioniero dell’attesa e dell’inerzia, incapace di entrare nel secondo livello, quello dell’azione. Su quest’altro piano, “eroico” e sintonizzato sulla contingenza, si muove invece Orlando, il quale, al contrario di Carlo, è totalmente dedito all’intraprendenza e all’agire: dominato da un “senso esclusivo del presente” (Segre 2021, p. 25), Orlando si crede “signore del futuro” (Segre 2021, p. 24); l’avventura (ADVENTURA), del resto, è il motore, il corpo e il fine stesso dell’itinerario di ogni cavaliere. Nel contesto di Roncisvalle, è proprio perché appartiene alla dimensione dell’azione che Orlando può assolvere il ruolo sacrificale che il mito e la narrazione gli hanno assegnato. A Salesbières, a differenza di Roncisvalle, il re si muove sì sul piano sovratemporale al quale è destinato, ma tale dimensione non lo sottrae all’azione. La vigilia dello scontro, dopo cena, Artù si reca nella piana di Salesbières in compagnia dell’arcivescovo al quale si è confessato; i due giungono così a “une roche haute et grant” [una roccia alta e grande, p. 806]. Sulla roccia il re scorge delle lettere “encisees lonc temps a” [incise molto tempo fa, p. 808]. L’arcivescovo si avvicina all’iscrizione e ne legge il contenuto, che conferma i sogni e i presagi funesti: la battaglia che avrà luogo in questa piana – recita l’epigrafe – lascerà il regno di Logres orfano del suo signore. L’iscrizione, spiega il prelato, è opera di Merlino, “qui plus fu certains des choses qui estoient a venir que hom de son tens” [che più fu in grado di prevedere l’avvenire di ogni uomo del suo tempo, pp. 808-810]. La condotta di Artù non consiste tanto nell’eludere o ignorare i presagi della fine, quanto nell’asseccarli: scegliendo nonostante tutto la battaglia, il re consegna l’intero mondo arturiano al fato, trascinandolo fino al compimento del tempo mitico. Nella carneficina di Salesbières non c’è più avventura né avvenire: ogni attante, a partire da Artù, sembra aver perso non soltanto il vigore, ma anche quell’aura di invincibilità che è dote necessaria di ogni cavaliere arturiano. A Salesbières “toz li monz fust

morz” [tutto il mondo è annientato, p. 828]. Ognuno e ogni cosa cade, senza tregua: “an pou d’eure poïssiez veoir la terre covrir de chevaliers abatuz” [in poco tempo avreste potuto vedere la terra coprirsi di cavalieri abbattuti, p. 820]; “si poïssiez vooir en petit d’ore la terre coverte de chevaliers abatuz” [in poco tempo avreste potuto vedere la terra coperta di cavalieri abbattuti, p. 842]. Il sangue sgorga a fiotti e ricopre la terra: “vos poïssiez vooir la place tote coverte de chevaliers ocis et tote vermeille de sanc” [avreste potuto vedere il campo di battaglia tutto coperto di cavalieri uccisi e tutto vermiglio per il sangue, p. 834]. Ma il sangue non irrorà l’erba verde, come tra le montagne di Roncisvalle; a Salesbières la terra è *gaste*, sterile e disseccata, desolata e priva di vita: “si en remeistrent après lor mort les terres gastes et sofretoses de bons seignors” [dopo la loro morte le terre rimasero devastate e prive di validi signori, p. 822]. Laddove la morte sacrificale di Orlando preludeva alla nascita di un nuovo ciclo vitale e alla rivincita dei francesi, a Salesbières tutto è finito. Tutti i migliori combattenti sfioriscono e perdono ogni forza, come birilli che cadono dietro un re morente. Il testo insiste sulla semantica dell’estenuazione e dell’indebolimento, che non coinvolge soltanto il re e Yvain, ma tutti i cavalieri: “si poïssiez vooir maint chevalier verser a terre, qui n’avoient pooir de eus relever” [avreste potuto vedere molti cavalieri rovesciati a terra, che non avevano la forza di rialzarsi, p. 820]. Le uniche forze che può impiegare Artù sono destinate unicamente alla distruzione. Non stupisce allora che il sovrano, cessato lo scontro, uccida in un gesto maldestro uno dei suoi ultimi cavalieri rimasti in piedi, Lucan le Boutellier: questi, vedendo Artù immobile, intento a pregare, lo aveva creduto morto. Alle grida di dolore di Lucan, il re si alza e urta il cavaliere gettandolo – inesorabilmente – a terra, poi lo stringe in un abbraccio così forte da ucciderlo all’istante. Lucan – spiega il testo – è disarmato, mentre Artù, questa volta, è “granz et forz et pesanz et toz armez” [grande, forte, pesante e completamente armato, p. 868]. La goffaggine di un re apparentemente rimbambito e la glossa esplicativa – che offre una razionalizzazione banalizzante del letifero amplesso – adombrano in realtà quello che è l’unico sbocco – nero apocalittico estremo – concesso alle energie del sovrano, l’unica sorte a lui assegnata: egli non può che trascinare tutto il cosmo verso il crepuscolo. Ad Artù non resta allora che montare in sella,

lasciare le *terres gastes* di Salesbières e cavalcare verso il mare, verso l'acqua fecondatrice e rigeneratrice; l'acqua della pioggia torrenziale che sorprende Girflet al momento in cui si separa, ultimo fra tutti, dal sovrano; quella stessa acqua lacustre alla quale il re, prima di scomparire, affiderà il simbolo della sua sovranità, la spada.

Bibliografia

Alexander, J.C.

2012 *Trauma. A Social Theory*, Polity Press, Cambridge; tr. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, a cura di L. Migliorati e L. Mori, Meltemi, Milano 2018.

Barbero, A.

2016 *La guerra ricordata da chi l'ha fatta: tre esempi medievali*, in M. Bettalli e N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 71-87.

Barbieri, A.

2012 *La regalità ha sete di sangue: sovranità sacra e riti cruenti nel Perlesvaus*, in Ch. Schiavon, A. Cecchinato (a cura di), *"Una brigata di voci". Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Cleup, Padova, pp. 33-56.

2017 *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Esedra, Padova.

2021a *Per una retorica occidentale della guerra: appunti introduttivi*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni, T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. IX-XXXIV.

2021b *La carica a fondo e la dicotomia ordine vs caos: due figurazioni di lunga durata del discorso occidentale sulla guerra*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni e T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. 19-40.

Bataille, G.

1957 *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *L'eroticismo*, ES, Milano 2009.

1967 *La Part maudite précédé de La Notion de dépense*, Éditions de Mi-

nuit, Paris; tr. it. *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Baudelaire, Ch.

2019 *Poemetti in prosa*, a cura di P. Tucci, Carocci, Roma.

Bédier, J.

1929 *Les légendes épiques: recherches sur la formation des Chansons de geste*, 3^e éd., III, Champion, Paris.

Bettalli, M.

2016 *L'Anabasi di Senofonte: la fortunata nascita di un modello*, in M. Bettalli, N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 17-26.

Bourke, J.

1999 *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, Granta, London; tr. it. *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, Carocci, Roma 2003.

Breccia, G. (a cura di)

2009 Anonimo, *Metodo della guerriglia* (circa 965), in Id. (a cura di), *L'arte della guerra da Sun Tzu a Clausewitz*, illustrazioni originali di A. Riello, Einaudi, Torino, pp. 167-226, 717-724.

2013 *L'arte della guerriglia*, Il Mulino, Bologna.

Caillois, R.

1950 *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris; tr. it. *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

Canetti, E.

1960 *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg; tr. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2010.

Cardini, F.

2014 *Alle radici della cavalleria medievale* [1981], Il Mulino, Bologna.

Chandès, G.

1986 *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Rodopi, Amsterdam.

Combarieu du Grès, M. de, Gouiran, G. (a cura di)

1993 *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Librairie Générale Française, Paris.

Corradi, E.

2019 *La ritirata di Russia* [1964], Mursia, Milano.

Crist, L.S.

1981-1982 “*Halt sunt li pui*”: *remarques sur les structures lyriques de la Chanson de Roland*, in “*Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*”, vol. 38, pp. 271-285.

Duby, G.

1973 *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Gallimard, Paris; tr. it. *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Einaudi, Torino 1977.

Dumézil, G.

1985 *Heur et Malheur du guerrier*, Flammarion, Paris; ed. it. *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990.

Eliade, M.

1994 *Fragmentarium*, Humanitas, Bucarest; tr. it. *Fragmentarium*, edizione italiana a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 2008.

Fabietti, U.

2014 *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano.

Fassò, A. (a cura di)

1995 *La Canzone di Guglielmo*, Nuova Pratiche Editrice, Parma.

2005 *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e don Giovanni* [2001], in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, pp. 239-277.

2012 *La Parodia della Lex Salica: etica della dismisura e spirito della barbarie*, in “*Quaderni di semantica*”, vol. 33, fasc. 1, pp. 107-153.

Ferrero, A.

1976 *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Firenze.

Fini, M.

2020 *Di[zion]ario erotico. Manuale contro la donna a favore della femmina*, Marsilio, Venezia.

Flori, J.

1998 *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette Littératures, Paris; tr. it. *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999.

Frappier, J.

1968 *Le thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la*

- Rose, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", vol. 20, pp. 101-124.
- 1969 *La bataille de Salesbières*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux, t. 2, pp. 1007-1023.
- Fromm, E.
- 1973 *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart and Winston, New York; tr. it. *Anatomia della distruttività umana*, Mondadori, Milano 1975.
- Ghidoni, A. (a cura di)
- 2013 *Gormund e Isembart*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Giancotti, M.
- 2017 *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano.
- Gigliucci, R.
- 1994 *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio.
- Guidi, F.
- 2018 *Il mestiere delle armi. Le forze armate dell'antica Roma*, Mondadori, Milano.
- Hanson, V.D.
- 1989 *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, California University Press, Berkeley; tr. it. *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2001.
- Herr, M.
- 1977 *Dispatches*, Knopf, New York; tr. it. *Dispacci*, Rizzoli, Milano 2010.
- Hillman, J.
- 2004 *A Terrible Love of War*, Penguin Press, New York; tr. it. *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005.
- Hult, D.F. (a cura di)
- 2009 *La Mort du roi Arthur*, édition, traduction et présentation de D.F. Hult, Librairie Générale Française, Paris.
- Kay, H.S.
- 1977 *Topography and the Relative Realism of Battle Scenes in the Chansons de geste*, in "Olifant", vol 4, n. 4, pp. 259-278.
- Kibler, W. (a cura di)
- 1996 *Raoul de Cambrai*. Chanson de geste du XII^e siècle, introduction, no-

tes et traduction de W. Kibler, texte édité par S. Kay, Librairie Générale Française, Paris.

Labbé, A.

1993 “*Segles feniz*”. *L'angoisse eschatologique dans la Chanson de Roland et dans Girart de Roussillon*, in *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 285-306.

1995 *Les égarés de Salesbières et l'espace onirique de la Mort le Roi Artu*, in “Champs du signe. Sémantique, Rhétorique, Poétique”, vol. 5, pp. 13-26.

Lagomarsini, C.

2012 *La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari*, in “Medioevo romanzo”, vol. 36, pp. 98-127.

Lecouteux, C.

2005 *Dictionnaire de mythologie germanique*, Imago, Paris; tr. it. *Dizionario di mitologia germanica*, Argo, Lecce 2007.

Magnúsdóttir, Á.R.

1998 *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Brill/Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

McNab, Ch.

2011 *A History of the World in 100 Weapons*, Osprey, Oxford; tr. it. *Storia del mondo in 100 armi*, LEG – Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2013.

Menéndez Pidal, R.

1960 *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^e éd. revue et mise à jour par l'A. avec le concours de R. Louis et traduite de l'espagnol par I. Marcel Cluzel, Picard, Paris.

Monsó, S.

2021 *La zarigüeya de Schrödinger. Cómo viven y entienden la muerte los animales*, Plaza y Valdés, Madrid; tr. it. *L'opossum di Schrödinger. Come vivono e percepiscono la morte gli animali*, Ponte alle Grazie, Milano 2022.

Morato, N.

2021 *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron*, in “Critica del testo”, vol. 24, fasc. 2, pp. 9-30.

Motti, G.P.

2013 *La storia dell'alpinismo*, introduzione e aggiornamento di E. Camanni, Priuli & Verlucca, Scarmagno (Torino).

Paden, W.D.

1989 *Tenebrism in the Song of Roland*, in "Modern Philology", vol. 86, no. 4 (May), pp. 339-356.

Paradisi, G.

1997 *Lancelot du lac: Bresson e la scrittura del mito*, in *Anticomoderno 3. La filologia*, Viella, Roma, pp. 339-345.

Paris, G.

1908 *Légendes du Moyen Âge. Roncevaux, Le paradis de la reine Sibylle, La légende du Tannhäuser, Le juif errant, Le lai de l'oiselet*, 3^e édition, Hachette, Paris.

Poirion, D.

1982 *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino 1988.

Rosso, S. (a cura di)

2006 *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema, ombre corte*, Verona.

Schaeffner, A.

1968 *Origine des instruments de musique*, Mouton & Co. and Maison des Sciences de l'Homme, Paris; tr. it. *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo 1999.

Schneider, M.

1960 *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Gallimard, Paris; tr. it. *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992.

Segre, C. (a cura di)

1996 *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, tr. it. di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Rizzoli, Milano; 1^a ed. 1985.

Settia, A.A.

2006 *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo* [2002], Laterza, Roma-Bari.

Stanesco, M.

2002 *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Paradigme, Orléans.

Suard, F.

2006 *L'espace et le temps dans la Chanson de Roland: fragmentation et totalisation*, in C. Galderisi, J. Maurice (a cura di), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, pp. 563-574.

Tau, S.

2018 *La repubblica dei vinti. Storie di italiani a Salò*, Marsilio, Venezia.

Tinazzi, G.

1976 *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia.

Vance, E.

1967 *Spatial Structure in the Chanson de Roland*, in "Modern Language Notes", vol. 82, no. 5 (December), pp. 604-623.

Verbruggen, J.F.

1947 *La tactique militaire des armées de chevaliers*, in "Revue du Nord", vol. 29, pp. 161-180.

1953-1955 *L'art militaire en Europe occidentale du IX^e au XIV^e siècle*, in "Revue Internationale d'Histoire Militaire", vol. 4, pp. 486-496.

Walter, Ph.

1993 *La fin du monde arthurien*, in C. Thomasset, M. Zink (a cura di), *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 155-168.

1994 *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti et Ph. Walter, Gallimard, Paris.

Weil, S.

2017 *Il libro del potere*, Chiarelettere, Milano.