

ALVARO BARBIERI

## Corpi eroici: l'iper-fisicità guerriera nella letteratura antico-francese\*

Endowed with superpowers and capable of extraordinary exploits, formidable feats and decisive masterstrokes, the hyperbolic bodies of great martial champions are not only terrifying instruments of war and death, enhanced by shiny and thunderous iron weapons, but, in heroic narratives, they are also conceived as forums for the convergence and representation of ideological values and symbolic stakes that play a crucial role in the construction of meaning. With its exuberant and excessive proportions, the body of elite fighters becomes the physical correlatives of *démesure* and *hybris* epitomising the very essence of epic hyperbole. Framed against the backdrop of traditional archetypes, the current contribution focuses on different depictions of corporeality in Old French literature.

KEYWORDS: Epic hyperbolic bodies; *Effictio*; Heroic portraiture; Martial gestures; Old French chivalric literature.

### 1. Preambolo: *ipertrofie degli ultracorpi eroici*

Arma e feticcio, macchina corazzata e carne vulnerata – piagata trafitta paziente –, vettore di violenza agita e subita, il corpo dei grandi campioni militari funge da palinsesto delle dinamiche valoriali e delle poste in gioco simboliche che definiscono la silhouette eroica. Nell'epos delle tradizioni antiche così come nella letteratura cavalleresca del Medioevo occidentale, il corpo non è soltanto un micidiale strumento di guerra<sup>1</sup> di cui la

\* Il larghissimo campo d'indagine sondato per assaggi e campionature in questo breve studio ricomprende una bibliografia sterminata di cui le note in calce rendono conto in minima parte, mediante un'operazione selettiva tesa a ridurre riferimenti e rinvii allo stretto essenziale. Sono molto riconoscente a Gianluca Di Teodoro, Elena Muzzolon e Giulia Tegner per i suggerimenti e gli spunti che mi hanno elargito durante la concezione e la stesura del lavoro. Va da sé che rimane mia e solo mia la responsabilità di eventuali sviste materiali o di più rilevanti errori prospettici e di sostanza.

<sup>1</sup> Di fatto è il corpo – potenziato e 'moltiplicato' dalle armi che ne costituiscono il complemento *hi-tech* e l'estensione magica – il vero strumento di affermazione del guerriero. Non a caso si parla di coraggio 'fisico' per indicare quelle forme di sprezzo del pericolo e di militanza temeraria che permettono ai combattenti di compiere grandi *exploits* e azioni eclatanti. Il super-corpo del *miles*, issato in arcione e

panoplia<sup>2</sup> costituisce l'indispensabile e inseparabile protesi,<sup>3</sup> ma un luogo che rende possibile una rappresentazione drammatizzata di massima evidenza e di estremo, teso caricamento patetico. Lungi dall'essere un semplice mezzo di affermazione e di efficacia performativa in contesto bellico, le membra dell'eroe sono un vero e proprio terreno di costruzione semiotica. Spazio relazionale

---

rivestito d'armi, consente di preservare e incrementare quell'inestimabile patrimonio simbolico – individuale familiare clanico dinastico – che chiamiamo onore e che per secoli ha formato il fulcro della condotta cavalleresca e dell'ideologia aristocratica: cfr. Chauviré (2014).

<sup>2</sup> Le culture belliche tradizionali non concepiscono una netta separazione tra il corpo del combattente e il suo equipaggiamento e per di più annettono una straordinaria importanza al corredo marziale e in particolare al costume da battaglia, che si modella come un abito sulla figura del guerriero. Per la mentalità feudale della Francia medievale, la luminosità preziosa e i fragori metallici della panoplia si caricano di molteplici valenze. Il kit difensivo (usbergo, elmo e scudo) della cavalleria pesante costituisce in prima istanza un mezzo protettivo di natura meccanica, una risorsa tecnologica mediante la quale il *miles* si salvaguarda dai colpi del nemico. Ma le armi rispondono anche ad altre funzioni e a diversi codici – visivi etici simbolici religiosi –: sono infatti manufatti sacralizzati, investiti di un *appeal* carismatico che ne fa strumento e veicolo di arcane magie di guerra. Si pensi soltanto agli elmi figurati e ai cimieri, che agiscono come vere e proprie maschere, facendo del portatore altro da sé, trasfigurandolo e conferendogli i prestigî teriomorfi dell'ultra-umano. Non solo: questi manufatti di pregio sono, sul piano profano, oggetti di consumo ostentativo e prodotti artigianali di lusso, il cui possesso costituisce un indicatore di status e un segnale di reputazione sociale. E ancora: le costose armature personalizzate e ornate sono appannaggio del ceto egemone e trattengono pertanto, accanto alla finalità pratiche e suntuarie, una funzione di sfarzosa rappresentazione del potere. Avvolto in un nimbo di luce e scampanante di ferri ripercossi, puntuto di armi protese e caracollante in groppa a un vigoroso destriero, il corpo 'incrementato' del cavaliere realizza col suo semplice apparire una messinscena impositiva e un'imperativa affermazione di dominio.

<sup>3</sup> In una delle pagine più note e ideologicamente più esposte della letteratura cavalleresca occidentale, un giovinetto ingenuo e stordito – ma promesso ad altissimi destini – chiede a un *miles* coperto di armi scintillanti se sia venuto al mondo proprio così, interamente rivestito di un lucente carapace di ferro. Poche pagine appresso lo stesso sprovveduto ragazzetto, che ancora non sa di chiamarsi Perceval, abbatte con la più sconcertante facilità un temibile avversario, ma poi – mancando del necessario *know-how* – non riesce a spogliarlo delle armi, che aderiscono così strettamente alle membra del caduto da risultarne inseparabili. Dedotti da un testo arcinoto – *Le conte du graal* – che costituisce un autentico paradigma dell'avventuroso bretone, questi due passi sono attraversati dalla comicità sorridente di Chrétien de Troyes, eppure condensano in pochi versi i significati più misteriosi e profondi del rapporto esistente tra il guerriero e la sua panoplia (cfr. Chrétien de Troyes, 2025, vv. 281-282 e 1134-1142). Come accade nelle fiabe, il giovane sciocco – il sempliciotto del folklore internazionale – è in realtà il prescelto chiamato a rivelare il senso ultimo delle cose: la sua *naïveté* suscita il riso, ma coglie sempre nel segno. In tal modo, nell'ultimo e incompiuto romanzo del maestro *champenois*, tocca a un selvatico sbarbatello gallese dal grande futuro affermare l'inscindibilità del cavaliere dalla 'seconda pelle' del suo costume di guerra. L'armatura è l'esoscheletro che riveste il guerriero come un ermetico carapace, l'estensione tecnologica delle sue membra. Non un utensile da impiegare in modo strumentale o un semplice rivestimento, ma una parte del corpo: qualcosa di animato che forma con le membra un insieme indissolubile, un tutto unico. Accesa dallo sfavillio lucente dell'acciaio e fragorosa di clangori metallici, la corazza non soltanto garantisce una funzione protettiva al corpo del cavaliere, aiutandolo a difendersi dagli attacchi esterni, ma concorre a qualificarne il profilo in senso sacrale e numinoso. Nella figura del combattente catafratto, armi e corpo appaiono inscindibili, saldati in un'interazione osmotica che produce effetti di moltiplicazione performativa nelle pratiche marziali e di rappresentazione glorificante nella spettacolarizzazione dell'azione guerriera. Fin dalle epoche più remote, «il corpo umano e la *techne* non sono mai stati due entità contrapposte ma hanno sempre formato un sistema interattivo» (Siti, 2024, p. 138). Il corpo-arma del guerriero esalta la vicendevole influenza tra biologia e tecnologia: nella fisicità espansa e super-equipaggiata del campione militare non si capisce dove finisca l'organico e cominci l'artificiale.

le tra il dentro e il fuori, tra l'esterno e il sottopelle, crocevia di decisivi investimenti simbolici, sede di interazioni comunicative e legami sociali,<sup>4</sup> il corpo sintetizza ed esprime un insieme di valori politici, ideologici e rituali, che si avvalgono di linguaggi gestuali – mimici prossemici cinesici – culturalmente determinati e passibili di continue rideterminazioni nelle congiunture pragmatiche di applicazione. L'esistenza fisica e la manifestazione carnale sono ciò che conferisce ai personaggi una presenza riconoscibile sulla scena della narrativa eroica.

S'il peut y avoir meurtre sans épopée, la réciproque n'est pas vraie. L'homicide en est le but et le centre, et le corps humain en est l'acteur et la matière, intervenant comme sujet – le bras d'Achille – et comme objet – le cou d'Hector. (Heuze, 1981, p. 46)

La poesia eroica è anzitutto racconto di gesti brutali compiuti e subiti, di immani violenze esercitate dai corpi sui corpi. Luogo di convergenza di investimenti rituali e di ipoteche simboliche, la carne interpreta in guerra due ruoli speculari: agente e paziente, strumento e oggetto dell'aggressività marziale. Entro una visione di struttura sacrificale, il combattimento assume un significato di ordine superiore – metafisico mistico spirituale –: le disciplinate sfrenatezze dei guerrieri iniziati partecipano del sacro di trasgressione.<sup>5</sup> Lo scontro è vita palpitante offerta in olocausto e l'eroe in armi ci appare come officiante e, insieme, quale vittima di una cerimonia di sangue, disposto a immolare sé stesso e in pari tempo impegnato a sgozzare nemici sull'altare del dio della guerra.<sup>6</sup> Come un sacerdote o un asceta durante il rito, l'eroe accede in battaglia a una condizione extraprofana, si pone in uno stato 'altro' e raggiunge un modo d'essere di natura trascendente, che travalica le forme e l'orizzonte di valori della vita umana ordinaria. In fondo, i grandi campioni sono assassini seriali, virtuosi della strage e fuoriclasse del massacro. Il migliore degli eroi è *in primis* un provetto omicida (cfr. Kay, 1994, pp. 94-95), un tremendo norcino che macella e sbudella, mutila e smembra, dissolvendo l'unità e l'integrità dei corpi, disarticolandone le simmetrie, squarciandone l'involucro cutaneo e facendo uscire 'di fuori' quanto dovrebbe rimanere 'dentro'. Il lavoro distruttivo della violenza disgrega e scompone, viola il confine fra le

<sup>4</sup> Per una panoramica sulle rappresentazioni del corpo, sulle sue valenze e sul suo posto nell'economia epistemica e nell'antropologia dell'Occidente, rimane indispensabile Galimberti (1983).

<sup>5</sup> Sulla frenesia festosa del combattimento e il sacro sinistro (o di trasgressione), cfr. Caillois (2001, pp. 89-118).

<sup>6</sup> Nelle culture militari che conservano il senso di sacertà delle pratiche marziali, il guerriero iniziato officia il combattimento come un rito, durante il quale egli svolge la duplice funzione di sacrificatore e di sacrificato. Per la guerra come cerimonia sacrificale si veda almeno la nitida sintesi di Eliade (2008, pp. 61-63).

parti esterne e le parti interne del corpo, portando incoerenza e disarmonia nell'ordine dell'esistente. Elettrico e vibrante come un ossesso, il *top fighter* si muove con micidiale destrezza per il campo di battaglia e attraversa le file avverse come un tosaerba: dietro la sua figura immensa si ammassano a mucchi i corpi dilaniati, sbranati e ridotti a brandelli dai morsi del ferro.<sup>7</sup>

In tutte le civiltà e i codici epici l'eroismo trattiene un elemento decisivo e definitorio di sovrabbondanza e di eccesso. L'eroe è segnato da una fisiologica e statutaria smoderatezza di stazza e di condotta, da una eccedenza di forza che urge e preme alla ricerca di sfogo. La dismisura è la misura dei campioni.<sup>8</sup> I grandi artisti marziali sono scrigni di immani energie che dormono in attesa di sfogo. Lo stigma dell'eroismo è il troppo pieno, il *surplus* di potenza che sobbolle e, all'occorrenza, deflagra e tracima. Di questo esubero di energie il corpo è il segno più ostensibile ed evidente: per questo la fisicità eroica si esprime nell'ipertrofia. Il corpo dell'eroe ha sempre un 'di più' che lo differenzia e lo glorifica. La fisicità eroica si manifesta in un tremendismo corporeo fatto di iperplasia muscolare, di carnalità dilatata e strabordante, di membra che si esasperano in un troppo pieno di energie montanti e pulsanti. La dismisura del fuoriclasse, che è *in primis* un fuori-scala, si manifesta nell'ordine dell'estremo e dell'eccessivo. Il suo fisico *oversized*, straripante di potenza e vocato all'oltranza, è fatto apposta per forzare il destino. Ultracorpi aumentati, potenziati nelle capacità, percorsi da una corrente di esplosività e di energia flessuosa che spinge al limite estremo le possibilità umane. I guerrieri d'*élite* sono ragazzi di grandi forme, esuberanti e iperattivi: giovani che vivono di scoppi e trabocchi, di effusione e di scialo, dissipatori compulsivi delle loro energie esplosive. Eroi e giovinezza sono parenti stretti, perché si ritrovano volentieri all'insegna della gratuità e dell'eccesso inutile, nello sciupio di una dissipazione bellissima proprio in quanto priva di causa e di scopo. Gli uomini d'alto grado, provvisti di doni speciali e di facoltà extra-umane, si distinguono per le loro fibre nobili e per l'argento vivo che irriga le loro membra, ma anche per le proporzioni e la mole dei loro iper-corpi, fiorenti come alberi e di consistenza rocciosa, dilatati oltre il naturale e vibranti di una forza tettonica che sembra risalire dal fondo della terra. Sottratto alla mediocrità dell'umanità ordinaria, l'eroe partecipa della grandezza, e questa grandezza non è solo un attributo di ordine spirituale – relativo all'onore, al prestigio

<sup>7</sup> Nella poesia eroica, il lavoro distruttivo della violenza militare opera sui corpi essenzialmente in quattro modi: (a) disgrega e frantuma l'intero; (b) dissolve la coesione organica procurando lo sparpagliamento caotico dei pezzi disarticolati; (c) pietrifica la carne nell'immobilità mortale, privandola dell'*animacy* propria ai viventi; (d) abbatte al suolo e riduce all'orizzontalità giacente la figura stante, rovesciandola dall'alto in basso, dall'elevato all'imo. Cfr. al riguardo Barbieri, Muzzolon (2023, pp. 92-97).

<sup>8</sup> Il corpo dell'eroe è speciale, 'diverso', talora persino dissimmetrico, irregolare, anomalo, fuori serie: cfr. Fumagalli Beonio Brocchieri, Guidorizzi (2012, pp. 46-50).

sociale, alla fama –, ma un requisito corporeo. I fuoriclasse della guerra sono eroi dell'illimitato, figure dell'abuso e della smoderatezza, colossi dalla fisicità strabordante.<sup>9</sup> Il massimalismo e l'oltranzismo del super-campione vivono nell'iperbole del suo corpo espanso, ravvivato dal segno sopracuto – lussuoso brillante squillante – delle armi che avvolgono la carne di lucentezza e di clangori metallici. L'eroismo vive di dismisure, anche nel sovrappiù di una bellezza superiore, che si esprime nell'ordine di una incomparabile prestanza. Certo, la qualità del combattente si dà anche nella destrezza e nell'agilità, nella motilità istintiva, nel senso del tempo e nell'impiego virtuosistico delle armi, ma l'eroismo è anzitutto possanza, prestanza statuaria, rotondità di volumi muscolari densi, corporeità di struttura imponente, dal tracciato glorioso e dalle forme meravigliosamente amplificate. Corpi fatti per competere, accresciuti e 'aumentati', che scartano dalla norma e si definiscono come incremento. La fisicità esagerata del guerriero d'eccezione si dà anche come massa e ingombro, monumentalità e gigantismo statuario: la natura eccezionale e il carisma del combattente di rango risiedono nell'effetto di sacralità che promana come un riverbero temibile e fascinoso dalle sue forme imponenti (*numen tremendum*). L'ipersomia è di per sé portatrice di un magnetismo perturbante, anche come semplice sproporzione o difformità patologica, perché indizia un carattere speciale e una natura *extra ordinem*. Ma occorre subito precisare che nella statura colossale non c'è solo la trasgressione della norma, che lascia immaginare un'infrazione e un superamento dell'ordinario, bensì l'idea e il culto di una forza che si espande ed esonda, di un '*mana*' impossibile da contenere e racchiudere entro le misure standard di un corpo comune. La felicità nervosa e muscolare del corpo eroico erompe nella stazza straripante di una

<sup>9</sup> Ho spesso pensato all'iperbole dei campioni epici come a una proiezione simbolica e idealizzante, una stilizzazione estetizzante e convenzionale del corpo maschile che esprime mediante la sovraccendenza delle proporzioni fisiche un esubero incontenibile di forza. La carnalità espansa e l'esorbitanza muscolare dei combattenti d'élite sono anzitutto la manifestazione emblematica di un sogno di potenza, ma non sarà inutile rammentare che, all'epoca dei duelli corpo a corpo e dei combattimenti all'arma bianca, la prestanza fisica doveva essere una risorsa molto concreta – fisica! –, un attributo indispensabile dei super-guerrieri. Non è difficile immaginare che i 'giganti' delle battaglie avessero davvero una mole gigantesca, al disopra della media per taglia e altezza, ma anche una superiorità assoluta in termini di agilità, vigore e reattività nervosa. Il 12 ottobre 2010, allo stadio genovese Luigi Ferraris è in programma la partita di calcio Italia-Serbia, valida per le qualificazioni a Euro 2012, ma ben presto l'evento sportivo viene sospeso a causa dei gravi incidenti causati dai tifosi serbi nel settore ospiti. Le immagini televisive si soffermano lungamente sul corpace di un enorme hooligan tatuato (è Ivan Bogdanov, leader degli *Ultra Boys* della Stella Rossa di Belgrado) che si sbraccia in modo plateale e sembra orchestrare i tafferugli standosene provocatoriamente a cavalcioni della recinzione, monumentale e incombente sul campo di gioco. L'isolamento della sua figura, stagliata sul profilo della barriera divisoriale, la prossemica impositiva e la gestualità dominante contribuiscono ad esaltare la stazza ciclopica del capotribù serbo, che attira irresistibilmente lo sguardo delle telecamere. Il giorno dopo mi capita di vedere un servizio sui disordini di Genova in compagnia di Marcello Meli, filologo germanico e sanscritista di vaglia. Mentre il telegiornale propone i riflessi filmati degli scontri, entrambi siamo attraversati dalla stessa intuizione: c'è poi una gran differenza tra quel colosso feroce issato sulle paratie di Marassi e Pirro Neottolemo che impazza sugli spalti di Ilio in fiamme?

carnalità potente, che effonde tutt'attorno un naturale magnetismo. La grazia innaturale dell'enormità eroica spiega lo *charme* archetipico e perturbante del macrantropo, ma anche la seduzione 'ignorante' del forzuto da circo, del maciste dei sobborghi o del nerboruto di borgata. Oltre ad essere carismatico e ricolmo di forza sacra, il corpo dell'eroe appare sempre sovradimensionato e maiuscolo, atipico e fuori del comune, cioè superiore alla media, non tanto e non solo nelle risorse muscolari, nelle capacità motorie, nell'elevazione o nella rapidità, ma proprio nella complessione e nello sviluppo superlativo della corporatura. Ricco di qualità negate alle persone ordinarie, l'eroe non è un individuo qualunque, perché realizza le possibilità fisiche dell'uomo ai gradi estremi, al massimo livello di sviluppo e di estensione, incarnando l'idea di un'umanità speciale, più elevata e sostanzialmente diversa da quella che si esprime nella gente comune. Con la sua fisicità estrema, egli forza i confini delle possibilità umane: non è un normo-dotato, ma un ultra-dotato. L'esuberanza corporea non è soltanto un sintomo o un fenomeno sovrastrutturale che indizi uno statuto di eccezionalità. La straordinarietà dell'eroe passa anzitutto per l'ipersomia e si appalesa nella concentrazione di una carnalità esagerata, repleta e ipersatura, quasi spaccata da una forza eccessiva che preme dall'interno e scorre sottopelle. L'energia è sempre qualcosa che urge e smania dentro, impaziente di erompere fuori in tutta la sua pienezza. Lo scandalo e la provocazione della carne virile si danno nell'estrusione e nel turgore, nell'estroffessione delle masse muscolari arrotondate e nodose, nelle densità di un torso *fleshy* che mostra sfrontatamente i suoi volumi. L'eroismo si fonda sul dilagare incontenibile di una carnalità erculea. L'eroe torreggia, svetta, giganteggia, primeggia, soverchia e surclassa, secondo una logica di affermazione che si avvale di un'anatomia esuberante e si struttura nelle regole della visibilità (e dell'attrazione). L'eroe è l'uomo ovunque, quello che occupa e colma di sé tutto lo spazio, esplora i limiti prendendosi di forza l'intero campo visivo e la totalità del terreno di scontro. La natura sovradimensionata del corpo eroico, specie nel dinamismo delle sue espressioni militari, magnetizza e mesmerizza, esercitando le irresistibili attrattive della forza. Per riempire convenientemente l'ideale eroico bisogna essere *up* e muoversi sopra gli standard consueti, occorre andare al di là della verosimiglianza. E questa inclinazione per il mastodontico, per le forme aumentate e superlative, collima con l'estetica esuberante della poesia eroica. In fondo, non c'è tradizione epica che non sia attraversata da un gusto infantile per le cose grandi, per i corpi espansi e per gli eventi scritti in lettere maiuscole. L'incanto dell'epos è fatto di condotte sopra le righe, di sentimenti eccessivi e forme *extra-large*.

C'è una profonda verità nel primitivismo dell'equazione 'grande eroe' = 'eroe grande', perché le dimensioni fisiche – chili e centimetri – sono indici assoluti di forza. Al netto della tecnica, la potenza performativa si definisce

in rapporto alle proporzioni fisiche, sia nel *grappling* che nello *striking*: è per questo che nella lotta e negli sport di combattimento si suddividono gli atleti in categorie di peso. Il migliore dei pesi welter faticherebbe a durare un round alle prese con un mediocre rappresentante dei massimi. Solo nelle vecchie fiere paesane e sotto lo *chapiteau* dei circhi si sfidavano lottatori di stazza difforme. A questo senso di supremazia performativa insito nei volumi e nella consistenza della massa corporea si deve ricondurre la sostanziale equipollenza dell'esuberanza fisica e della bellezza. La forza è bella e la bellezza si dà nella forza.<sup>10</sup> La fisicità intimidatoria e scultorea dei corpi aumentati trattiene nella sua struttura plastica il battito e la sensualità del vigore. Nel mito vitalistico e nella mentalità epica, la fisicità titanica delle 'grosse taglie' fa tutt'uno col primato estetico della gagliardia. Nei volumi generosi dei corpi eroici risiede l'evidenza di una superiorità fisica soverchiante. Le forme elementari dell'epos fanno coincidere nei personaggi di spicco una poderosa personalità, una tremenda possanza e una complessione mastodontica. La super-forza alberga negli ultra-corpi marmorei e bombastici degli eroi sovradimensionati, e questa fisicità 'atomica', straripante, in cui si concentra e ridonda un'energia biologica e primordiale di elementare immediatezza, trova sbocco nell'iper-vitalismo del combattimento e negli schemi dell'aggressività marziale. *Bigger than life*. Quando sei più grande della vita, non puoi sopportare le costrizioni e i limiti della normalità. Questa è la cifra fondante dell'eroismo: lo squilibrio dell'oltranza, l'insofferenza alle limitazioni e la tendenza a strafare, in un continuo straripamento di forze e di energia espansiva che spingono il guerriero ad andare oltre sé stesso. Il modo di stare al mondo dell'eroe si configura come strappo e sconfinamento. Anche quando è a riposo, e persino nelle fasi più rilassate della vita di corte, il corpo eroico sprigiona una forza incontenibile, che si rivela all'esterno con segnali inequivocabili, come per tracimazione di un calore interno. La fiamma dell'ardore eroico accende lo sguardo dei predestinati. Alla sua prima visita a corte, nonostante i suoi modi e il suo abbigliamento da ragazzo selvatico, Perceval viene immediatamente riconosciuto per quello che è: non soltanto il rampollo di una illustre casata, ma un eletto, un prescelto. La nobiltà gli brilla nelle pupille incendiate e a nessuno può sfuggire la luce che accende i suoi occhi stellanti (cfr. Chrétien de Troyes, 2025, vv. 974-978).<sup>11</sup> E non si ripeterà mai abbastanza che proprio questa fisicità bionica, questa carnalità ingombrante e irrequieta, spesso incapace di frenarsi, è il luogo di contraddizione in cui si concentrano la tragicità e la densità eventiva delle narrazioni epiche. L'energia assertiva che prorompe dal corpo eroico è

<sup>10</sup> Le attrattive del *miles* tendono a coincidere con la sua forza e le sue virtù di *bellator*, sicché la nozione stessa di bellezza si risolve senza residuo in un fiero ideale di mascolinità guerriera. Cfr. Janet (2013, pp. 105-110).

<sup>11</sup> Ma per lo splendore gatteggiante degli occhi eroici vedi *infra*, pp. 78-79.

in pari tempo un argine contro il nulla e un agente di dissoluzione e anomia. È la vecchia storia dei superpoteri, che sono una grazia e una dannazione, un dono e una maledizione. Proprio come i supereroi della scuderia Marvel, i campioni militari delle tradizioni arcaiche devono conquistare faticosamente il controllo delle loro facoltà speciali, imbrigliandole e irreggimentandole onde limitarne le derive esplosive. E d'altra parte il nucleo etico-ideologico fondamentale della cavalleria arturiana sembra consistere proprio nell'uso regolato e disciplinato della violenza, ovvero nel contenimento del *furor militaris* e nell'addomesticamento cortese dell'estasi guerriera: nei migliori rappresentanti della Tavola Rotonda, una coltre di *patterns* comportamentali civilizzati argina e canalizza il fiotto incandescente della 'forza'.<sup>12</sup>

L'evoluzione ha prodotto forme belle in quanto perfettamente adatte a svolgere determinate funzioni. Il richiamo della bellezza animale si risolve per intero nell'*appeal* esercitato da corpi meravigliosamente efficienti, fatti apposta per realizzare al meglio certe prestazioni. La tremenda avvenenza dei guerrieri ricorda la fascinosa selvatichezza e l'*allure* irresistibile dei grandi predatori, plasmate dalla natura per conseguire risultati di micidiale efficacia. Celebrati da paragoni che li assimilano alle forme mirabilmente assassine del mondo animale, i corpi eroici hanno davvero qualcosa di ferino: sono allenati congegni di guerra, percorsi da una tremenda vitalità e portatori di morte. Riflettere sulla dimensione prestazionale della fisicità ci aiuta a ricordare che la bellezza eroica non è solo una granitica imponenza di forme, ma una potenza attiva, uno stile aggressivamente estroverso, una maniera feroce e impositiva di stare al mondo, fatta di modi spicci e gesti bruschi, di posture maschie e atteggiamenti di dominanza. La consistenza satura e squadrata dei corpi epici non si realizza tanto nella posa monumentalizzata del ritratto, ma nella cinesica squassante di una fisicità estroflessa e dinamica, muscolarmente espansa verso lo spazio circostante, in un movimento di dilatazione che impatta contro l'inerzia dell'esistente. È grazie a questo *charme* che l'epifania del corpo eroico – svestito esibito rivelato – fa detonare le regole dell'attrazione. Di fronte all'ostensione della carne trionfante scatta subito un riflesso di dilettazione ammirativa, un'immediata risposta di apprezzamento che si inchina al privilegio della forza e all'affermazione perentoria di una superiorità biologica.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Assumo qui il termine nell'accezione fissata da Simone Weil, con una semantica che esprime la terribilità annichilante e distruttiva della violenza guerriera nelle sue forme estreme. Tremenda manifestazione della guerra e micidiale risorsa dei grandi campioni militari, la 'forza' è quell'energia terribile che annienta, schiaccia, sottomette e dissolve, spezzando l'intero e precipitando l'esistente nell'abisso del nulla. Dove si scatena la forza, la carne si ritrae e soccombe, e allora la vita e l'umano cessano di esistere. Prima c'era un bel corpo giovane, armonioso di membra gloriose e animato di avvenenza attrattiva; subito dopo non resta altro che un cadavere, una povera cosa inerte attaccata a un carro e strascinata nella polvere. Cfr. Weil (2017, pp. 3-46).

<sup>13</sup> Alain Labbé ha affidato a un quartetto di saggi di grande forza critica un ragionamento antropologica-

## 2. Passio: il corpo suppliziato dell'eroe-martire

Nelle sue forme più vulgate, la fisicità dei super-guerrieri si dà nei modi agenti – impositivi trionfanti gloriosi – di un'onda d'urto che impatta contro l'esistente, deflagrando come una bomba ad alto potenziale sul campo di battaglia. Ma la corporeità marziale si esprime anche nella carne sofferente e vulnerata del campione morente, con sviluppi narrativi che nella dilatazione dell'epos possono dare luogo a lunghe sequenze di agonia eroica, aperte a effetti di rincaro patetico. Abbiamo già ricordato come il combattimento consista essenzialmente nella demolizione della figura umana sbranata dal ferro, incisa e squarciata, martoriata e sfregiata. Il duello e la battaglia spappolano e disgregano le anatomie, le aprono di piaghe e di cretti, tatuando di profonde ferite il corpo-graffito. Quando si inquadra nello spazio dicotomico e conflittuale della lotta tra Cristianità e Paganità,<sup>14</sup> la devastazione cruenta del corpo eroico si plasma sul modello consacrato del martirio agiografico,<sup>15</sup> rinviando al paradigma supremo della Passione. I casi di studio esemplari nell'epopea antico-francese sono quelli arcinoti e fin troppo solcati di Orlando e Viviano, dove lo schema eroico tradizionale del *Last Stand* – i pochi si battono con straordinario valore e senza speranza di salvezza contro una marea soverchiante di nemici – si combina con il plot del santo martirizzato, che rimanda a un ipotesto di struttura sacrificale.<sup>16</sup> La morte di Orlando e quella di Viviano si conformano al supremo esemplare della Passione (Santagata, 2007, p. 15), fabbricando un eroismo dai potenti riverberi cristologici<sup>17</sup> in cui le sofferenze tremende del guerriero della fede riattualizzano in forme cavalleresche i patimenti della *Via Crucis*. Nella *Chanson de Roland*, la fine dell'eroe eponimo

---

mente coerente sulla corporeità nelle canzoni di gesta antico-francesi: cfr. Labbé (2019, pp. 261-354).

<sup>14</sup> Questo è lo spazio ideologico classico dell'epopea antico-francese: una contrapposizione irreconciliabile tra noi e loro, una visione schematica – violentemente polarizzata, intransigente e bellicosa –, in bianco e nero, secondo la quale l'Islam costituisce un blocco monolitico avverso alla Croce. Da tale diffusa postura mentale, che si esplicita storicamente nella componente più aggressiva del cristianesimo militante, scaturisce l'assunto manicheo in cui da sempre si suole vedere compendiata, a mo' di divisa, l'ideologia crociata della *Chanson de Roland* e in genere del corpus carolingio (*matière de France*): «Païen unt tort e chrestiens unt dreit» [I pagani hanno torto e i cristiani ragione] (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 212-213, v. 1015).

<sup>15</sup> «Ço dist Rollant: – Ci recevrum ma(r)tyrie» [Orlando disse: «Avremo qui il martirio»] (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 300-301, v. 1922).

<sup>16</sup> Molti testi epici non raccontano vittorie gloriose, ma eroiche sconfitte, non successi e trionfi ma splendide disfatte. Combattere valorosamente senza alcuna ragionevole speranza di successo non soltanto esalta l'abnegazione e il coraggio del guerriero, ma colloca la sua prestazione entro un quadro di disinteressata assolutezza e per di più configura uno scenario di struttura sacrificale.

<sup>17</sup> Numerose le analogie tra la narrazione rolandiana e i racconti evangelici. Dodici sono i Pari, proprio come gli apostoli, e Gano viene introdotto allo stesso modo di Giuda nel Vangelo di Luca. La fine di Orlando è accompagnata da una serie di segni prodigiosi del tutto simili alle manifestazioni sismiche e meteorico-atmosferiche prodottesi alla morte di Cristo. Cfr. *La Canzone di Orlando* (1996, pp. 248-249, vv. 1423-1437).

intreccia i grandi temi del martirio con i riferimenti tradizionali della cultura feudo-cavalleresca, sicché «il racconto si snoda sul doppio binario della *fides* e della *fidelitas*»,<sup>18</sup> con una costante convivenza di due universi valoriali: quello cristiano del santo difensore della cristianità e quello del nobile guerriero feudale, devoto servitore del suo signore e dell'onore della sua *gens*.

Invincibile e temuto dal nemico, Orlando non sembra cadere sotto i colpi dei saraceni che lo circondano da ogni lato, ma pare soccombere allo sforzo estremo cui si sottopone suonando a tutta forza nell'olifante. Su questo aspetto decisivo, mai veramente evidenziato nella torrenziale bibliografia rolandiana, ha richiamato l'attenzione Elena Muzzolon, che ha avuto la felice intuizione critica di leggere l'agonia di Orlando sullo sfondo del concetto di 'sacrificio sonoro' enucleato da Marius Schneider (1992, pp. 31-33). L'eroe imbocca il corno e vi soffia dentro con tutta la sua debordante energia. A un certo punto non è più lui a suonare: è l'olifante che suona Orlando, attraversando e tendendo a più non posso le sue membra. Allora il corpo, trasformato in risonatore, si tende ai gradi estremi e la testa si gonfia, si fa cavità vibrante e cassa di risonanza, finché la carne non regge più, la pressione diviene eccessiva, il sangue cola dalla bocca e le tempie si spaccano, facendo uscire la materia cerebrale<sup>19</sup>. L'eroe culturale si sfinisce e si sfiata, si svuota e si esaurisce in uno sforzo estremo nel quale mette tutto sé stesso: Orlando sacrifica il proprio corpo per emettere il suono creatore del riscatto. La scena è memorabile e merita l'espansione ecoica di due incipit simili (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 284-287, vv. 1761-1764 e 1785-87):

Li quens Rollant, par peine e par ahans,  
Par grant dulong sunet sun olifan.  
Par mi la buche en salt fors li cler sancs:  
De sun cervel le temple en est rumpant.  
[...]  
Li quens Rollant ad la buche sanglente,  
De sun cervel rumpant en est li temples.  
L'olifan sunet a dulong e a peine.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> L'immaginario e la gestualità feudali intridono in profondità e diffusamente tutto l'episodio, ma il punto di culminazione di questa metaforica si raggiunge nel gesto postremo con cui Orlando porge al Signore il guanto destro, che viene subito preso dall'arcangelo Gabriele. Cfr. *La Canzone di Orlando* (1996: pp. 340-341, vv. 2389-2390).

<sup>19</sup> Questa interpretazione, che offre un notevole contributo di approfondimento a una pagina fondamentale del poema, è stata avanzata nel corso di una seduta del *Progetto Archetypon* – seminario sugli archetipi letterari (disll, unipd, quinta edizione, anno accademico 2024/2025: *Origini future*): Elena Muzzolon, *Il canto delle Origini: suono, mito e simbolo in Marius Schneider* (indicatore della risorsa: <<https://www.youtube.com/watch?v=yze3puIYupY>> [ultimo accesso 29 giugno 2025]).

<sup>20</sup> «Il conte Orlando con pena e con affanno, / con gran dolore or suona l'olifante. / Fuor della bocca gli sgorga il sangue chiaro, / e al suo cervello la tempia ecco si schianta. (...) Il conte Orlando ora ha la bocca piena / tutta di sangue e schiantate ha le tempie; / e l'olifante suona con grande pena».

L'immagine delle tempie rotte ritorna come un sinistro *refrain* al principio della grande scena della morte di Orlando. Questa volta lasciamo agire la suggestione dei versi di Giovanni Pascoli, cui si deve una traduzione de *La morte del conte Orlando* sommosa da un grande afflato epico (Pascoli, 1981, p. 1719).

Qui sente Orlando che la morte gli è presso;  
ché gli esce fuor dalle orecchie il cervello.  
Dominedio per i suoi Pari prega,  
prega per sé l'angelo Gabriello.

Anche Viviano, ostinato e fanatizzato combattente per la fede, muore in odore di santità e dal suo cadavere, consacrato nel martirio, si spande un profumo di soave intensità, come di spezia o pimento (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, v. 1992). Ma la sequenza da tenere a mente è quella di Viviano vagante per la piana arida e desolata dell'Archamp, ormai appiedato<sup>21</sup> e agonizzante, la mano destra appoggiata sulla spada usata a mo' di gruccia, il braccio sinistro impegnato a reggere le budella che fuoriescono spenzolando dall'addome squarciato (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 884-893):

Vivien eire a pé par mi le champ,  
Chet lui sun healme sur le naseil devant,  
E entre ses peiz ses boals trainant;  
Al braz senestre les vait cuntretenant.  
En sa main destre porte d'ascer un brant,  
Tut fu vermeil des le holz en avant,  
L'escalberc plein e de feie e de sanc;  
Devers la mure s'en vait apuiant.  
La sue mort le vait mult destreignant,  
E il se sustent cuntrevail de sun brant.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> In una cultura marziale a dominante equestre come quella feudale, essere sbalzati di sella o perdere il cavallo è un fatto squalificante, che determina una condizione di oggettiva difficoltà inducendo sentimenti di frustrazione e di privazione afflittiva. La rottura dell'unità centaurica ha sempre valenze disforiche: il cavaliere disarcionato o comunque privato del suo destriero vede drasticamente ridotta la sua mobilità e la sua capacità di *performance* militare, e per di più accusa una mortificante *deminutio capitis*, subisce una sorta di declassamento che attenta al suo prestigio sociale. La riduzione forzata al rango di pedone demoralizza il *miles*, abbassa il suo status e intacca il suo prestigio.

<sup>22</sup> «Viviano va errando per il campo; / gli cade l'elmo davanti sul nasale, / fra i piedi trascina le budella; / col braccio sinistro le sostiene. / Nella destra porta una spada d'acciaio: / tutta è vermiglia dall'elsa in avanti, / il fodero pieno di fegato e di sangue; / sulla punta si appoggia. / La morte lo sta opprimendo, / lui con la spada a terra si sostiene».

### 3. *Ritrattistica cavalleresca: l'estetica dell'effictio virile tra epica e roman*

Non è questa la sede adatta a riepilogare la topica del ritratto maschile e ancor meno a compendiare le convenzioni bassomedievali della *descriptio personae*. Nella nostra prospettiva, tutta concentrata sulla carnalità – scenica o simbolica, squadrata o calligrafica, agente o paziente – dei corpi, non è così rilevante stabilire quale posto occupi, entro il sistema retorico della cultura europea,<sup>23</sup> il *portrait* fisico come momento digressivo di rallentamento e di *amplificatio* esornativa, come preziosismo decorativo o come qualificazione di un attante. E d'altra parte non sono pochi i lavori di largo impianto che hanno solcato in modo sistematico e capillare la tipizzazione idealizzante della ritrattistica letteraria nel Medioevo latino e volgare, indagando il rapporto tra le indicazioni dei manuali di tecnica compositiva (a partire dalle *Artes poetriae* di Matthieu de Vendôme e Geoffroi de Vinsauf, spremuti a fondo da Edmond Faral<sup>24</sup> nella sua sintesi pionieristica) e le concrete applicazioni letterarie, inventariando i dati topologici e gli stilemi stereotipati, pesando la portata relativa delle doti fisiche e degli elementi di etopea (le caratteristiche esteriori dell'aspetto – *descriptio superficialis* – e le qualità morali – *descriptio intrinseca* –, secondo la definizione dell'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme) o riconoscendo la tendenziale modalità di presentazione *a capite ad calcem*, secondo il ricorsivo ordinamento della raffigurazione dall'alto al basso.<sup>25</sup> Esiste persino una monografia classica di Alice M. Colby (1965), interamente consacrata all'arte letteraria del ritratto nella Francia del XII secolo, nella quale si assevera non senza buoni argomenti l'originalità stilistica di Chrétien de Troyes come maestro della rappresentazione di persona.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Le tecniche retoriche dell'*effictio*, intese come repertorio di espressioni convenzionali e immagini toliche consolidate nella tradizione letteraria e ordinate nella trattatistica, tendono a cristallizzarsi in sintagmi ricorrenti e stereotipi formulari che distillano un tipo estetico artificiale, un modello di riferimento congruente con il paradigma ideale plasmato entro la cultura feudo-cavalleresca. La nobiltà guerriera del Medioevo di Francia, influenzata dai valori della civiltà cortese, costruisce un'estetica dei corpi che unisce efficienza militare, prestigio sociale, attrattiva carismatica e richiamo erotico. Il ritratto esemplare rinvia alle forme universali della fisicità eroica, ma si ridetermina adattandosi a mode e stili storicamente determinati: l'archetipo convive col gusto del tempo e si ridetermina a seconda delle tendenze in voga.

<sup>24</sup> A dispetto degli inevitabili aggiornamenti bibliografici e di alcuni acquisti importanti, il lavoro di Faral rimane insostituibile per l'ordinato compendio della più influente trattatistica di teoria letteraria prodotta durante il periodo bassomedievale: cfr. Faral (1924).

<sup>25</sup> Nelle sue linee portanti, la griglia descrittiva tradizionale tende a strutturarsi secondo una logica discendente, dall'alto al basso, seguendo leggi estetiche e canoni ideali che si rifanno a un codice comune della bellezza maschile. Sullo schema ricorsivo dell'*effictio*, cfr. Blons-Pierre (1993). Blons-Pierre ha anche il merito di rimarcare la differenza esistente tra il ritratto fisico particolareggiato (magari corroborato da notazioni morali) e la descrizione esteriore legata all'aspetto d'insieme, al fasto colorato e al lusso dell'abbigliamento, alla magnificenza luminosa della panoplia, alla qualità del destriero e soprattutto all'elegante naturalezza con cui il cavaliere sta in sella e porta le armi.

<sup>26</sup> Sottoponendo il quintetto dei romanzi cristiani a uno spoglio sistematico, Domenico D'Alessandro

Ciò che davvero rileva ai fini della presente ricognizione è l'insieme dei caratteri somatici che si strutturano nell'*effictio ad praeconium*, con specifico riguardo alla presentazione positiva – anzi: elativa elogiativa encomiastica panegiristica – degli eroi in quanto personaggi superlativi.<sup>27</sup> Nei tratti costitutivi dell'identikit cavalleresco, la gagliardia maschia si manifesta nell'espansione di una fisicità vigorosa<sup>28</sup> che ritorna come costante sia nell'epica sia nel *roman*. Sennonché, dalla comparazione di ritratti eroici desunti dai due generi 'lunghi' della narrazione antico-francese sembra delinearsi una tendenziale differenziazione estetica.<sup>29</sup> L'ideale fisico delle canzoni di gesta mette l'accento sulla maestà statuaria e sul vigore di corpi massicci e inquartati, in cui fanno spicco lo sviluppo delle proporzioni (apertura delle spalle, ampiezza del petto, ecc.) e i volumi vistosi di una muscolatura prominente (cfr. Moroldo, 1980; 1981). Grandi forme, taglie forti: i canoni di bellezza dell'epos premiano l'esuberanza delle misure maschili.<sup>30</sup> L'austera magnificenza della

---

(1986) ha potuto identificare uno schema ricorsivo di demarcazione delle sequenze descrittive entro il tessuto della narrazione. Nei versi del poeta *champenois* i ritratti sono delimitati mediante una struttura di inquadramento che consiste nel richiamo conclusivo del gesto verbale di apertura dell'*effictio*. L'affinità formale e concettuale dell'*incipit* e dell'*explicit* incornicia e circonda il segmento descrittivo con un effetto di stacco che interessa i livelli del significante e del significato. Per un riesame dei problemi dell'*effictio* entro il quadro più generale della descrizione letteraria si possono leggere con profitto i materiali confluiti in Liborio (1991): in questo agile ma ricchissimo fascicolo si offre una bussola bibliografica di grande utilità e si passano in rassegna le questioni fondamentali della *descriptio* nel romanzo medievale, oscillando tra nodi generali e aspetti specifici; ma il merito maggiore di questa pubblicazione, che serba gli aromi di una stagione di forti interessi teorici, è quello di far reagire le indicazioni di poetica delle *Artes* e i più concreti casi di studio bassomedievali con gli esiti della più avanzata riflessione semiotica e strutturale degli anni Settanta, anche in relazione con le provocazioni del *Nouveau roman* e dell'*école du regard*. Sulla topica dell'*ekphrasis* eroica offre spunti preziosi anche Scarpati (2018).

<sup>27</sup> Una fastosa parata di eroi, presentati in una lunga carrellata che si dispiega come un album di ritratti fotografici, è offerta da Benoît de Sainte-Maure: cfr. Benoît de Sainte-Maure (2019, vv. 5095-5582). Ne ha trattato benissimo Oriana Scarpati, con un'analisi testuale stilisticamente e retoricamente affilata che mette in triangolazione critica il testo antico-francese, la sua fonte latina (il *De excidio Troiae* dello Pseudo Darete Frigio) e i dettami delle *Artes* sull'*effictio* dei personaggi: cfr. Scarpati (2017).

<sup>28</sup> Il primo, indispensabile contrassegno della fisicità eroica consiste nel possesso di una forza sovrumana o – quanto meno – superiore alla media. Il campione militare è sempre un paradigma di potenza fisica e di formidabile gagliardia. D'altra parte, la vigoria e la prestantza, combinate con la perizia nel maneggio delle armi, sono i tratti che lo rendono irresistibile in combattimento. Questo tratto universale, costitutivo e distintivo dell'archetipo dell'eroe, si ritrova in tutte le narrazioni antico-francesi come qualità specifica ed elemento essenziale nel ritratto-tipo del cavaliere ideale: cfr. North (1986, pp. 112-118).

<sup>29</sup> Al netto delle singole realizzazioni testuali, si può dire che il modello astratto della bellezza virile epica si differenzi in modo significativo dal paradigma dell'avvenenza maschile ricavabile dalle narrazioni romanzesche. Ma varrà la pena di sottolineare come la divaricazione tra epica e *roman* riguardi anche gli aspetti quantitativi: rispetto alle canzoni di gesta, nelle quali l'*effictio* eroica appare ridotta nella misura e assai limitata negli svolgimenti, i romanzi oitatici del XII secolo mostrano sviluppi ben più larghi e strutturati. Si veda in proposito D'Alessandro (1991).

<sup>30</sup> La stazza fisica degli eroi epici è statutariamente esuberante, tanto da costituire un aspetto essenziale e definitorio del genere a tutte le latitudini e sotto tutti i cieli. Le grandi taglie dei campioni militari servono a sostenere l'inverosimile verosimiglianza dell'iperbole eroica nel rapporto tra realtà e *fiction*. Per rendere credibili imprese smisurate, bisogna affidarne l'esecuzione a uomini di mole colossale. Il

fisicità epica porta al massimo grado l'estetica della forza, valorizzando la tradizionale omologazione di vigore e bellezza. La gagliardia è la bellezza del maschio. La carnalità solida di corpi membruti e ben costruiti, usi ai modi bruschi e alle ruvidezze, garantisce sul piano funzionale l'efficienza della *performance* marziale. Come i 'grossi' del *bodybuilding*, che esasperano e stilizzano la prestanta del tronco virile, i campioni militari dell'epica hanno fianchi stretti che esplodono nella dilatazione superba delle masse dorsali, del torace e delle spalle. Cinture strette e spalle divergenti, collegate dal tracciato nodoso della schiena. E ancora: vitalità e rude potenza di membra superbe e ben tagliate, più grandi e più forti della norma, eccedenti l'umano, corpi nei quali si sente pulsare il battito glorioso della carne. Figure materiche, potenti, nodose nell'intreccio delle fibre muscolari, i 'maggiorati' dell'epos oitânico sono guerrieri iperdotati, supermaschi che si fanno notare per la loro fisicità aumentata e per le dimensioni espanse della loro membratura. Passando in rassegna le polaroid degli eroi epici si profila un modello di avvenenza fondato sulle forme prorompenti di una carnalità estroversa ed energica, articolata in blocchi di carne gonfia e bugnata. A questi dati universali della virilità eroica, concentrati soprattutto sulla plasticità e sulla possanza esorbitante del busto, si aggiunge talora un cenno alla larghezza dell'inforcatura, che assicura la stabilità in arcione,<sup>31</sup> oltre ai canonici riferimenti alla *claritas* della carnagione e/o dello sguardo.<sup>32</sup> Si legga a mo' d'esempio la raffigurazione di Baligante nella *Chanson de Roland*, che attualizza nel compendio di un lampo al magnesio i tratti ricorrenti della *Epic Beauty* (*La Canzone di Orlando*, 1996, p. 114, vv. 3157-3162):

---

gigantismo degli eroi rende plausibile e accettabile, entro la convenzione della poesia epica, la natura enorme delle loro azioni. Così l'epopea ingrandisce al pantografo le anatomie e promuove i turgori di una fisicità dilatata. I fuoriclasse della battaglia possiedono – al più alto grado e ai gradi estremi – le qualità necessarie alla realizzazione di incommensurabili prodezze: cfr. Heuze (1981, pp. 50-52).

<sup>31</sup> L'estetica cavalleresca non si esaurisce nella contemplazione di un'avvenenza immota offerta all'ammirazione generale e agli sguardi desideranti: la grande bellezza dei *milites* è sempre una forma attiva e cinetica – in movimento –, che si dà nella pompa della parata equestre, nel carosello d'armi delle armeggerie e delle giostre o nel dinamismo aggressivo dei gesti marziali. Persino il cavaliere fermo, perso nella meditazione catalettica o semplicemente in attesa, palpita di riverberi metallici sotto i raggi del sole e vibra nello sventolio rumoroso di sopravvesti e pennoncelli agitati dal vento. Lo *charme* cavalleresco è sempre attraversato ed energizzato da un fremito. Di più. L'attrattiva dei cavalieri è di natura centaurica, sicché il corpo del guerriero, più che stagliarsi autonomamente, tende a saldarsi con quello del destriero formando un solo profilo – potenziato torreggiante imponente –, il cui slancio verticale si moltiplica nell'allungarsi puntuto della lancia da urto protesa.

<sup>32</sup> La lucentezza è un elemento immancabile nell'archetipo della bellezza e concorre in modo decisivo alla configurazione dei canoni estetici della poesia eroica. Nelle narrazioni cavalleresche antico-francesi la *claritas* è un attributo che si dà specialmente nello splendore dell'incarnato (*au vis cler*), nel fulgore cangiante degli occhi e nella brillantezza delle chiome, ma questo scintillio 'somatico' è raddoppiato dallo sfavillio delle armi, che coi loro riverberi metallici e l'accensione sgargiante delle loro cromie ipersature costruiscono il 'corpo di luce' del guerriero. Per la luminosità come valore universale e come tratto caratterizzante della bellezza nelle concezioni del Medioevo occidentale, cfr. Eco (2021a, pp. 17-21).

La forceüre ad asez grant li ber,  
Graislez «les flancs e larges les costez,  
Groz ad le piz, belement est mollét,  
Lees espalles e le vis ad mult cler,  
Fier le visage, le chef recerçelét,  
Tant par ert blancs cume flur en estét.<sup>33</sup>

L'effetto complessivo non è certo privo di gradevolezza, ma nell'insieme predomina un'impronta di vigorosa durezza e di tenuta coriacea, un concetto di forza che si esprime nell'eccezionalità e nelle forme aumentate di una complessione erculea. L'avvenenza baronale dei corpi epici coincide con quel tipo di robustezza impositiva che appartiene alla nobiltà militare, con quel genere di energia prevaricatrice che serve a sovrastare e conquistare. Fisici dominanti, da razza padrona, che si accampano con l'imponenza di una superiorità schiacciante.<sup>34</sup>

Anche i componenti della Tavola Rotonda hanno busti imponenti e pugni quadrati, e non sono certo privi di nerbo,<sup>35</sup> ma nei loro ritratti il criterio di bellezza maschile sembra virare verso un *appeal* più apollineo e aggraziato. Rispetto ai corpaccioni *extra size* degli eroi epici, i cavalieri arturiani esibiscono figure eleganti e ben tornite, corporature di piacevolezza 'gotica' che mostrano una sorta di leggiadria incivilita, una 'giusta' costituzione fisica caratterizzata da forme ben disegnate e convenientemente plasmate: un ideale estetico gentile, ispirato a un ricercato gusto cortese. Questa generale impressione di finezza e delicatezza si deve all'insistenza descrittiva sull'armonia di forme e sulla congruenza di proporzioni che realizzano un ideale fisico fondato sulla conformità e su misure perfette, ossia sui rapporti di normata concordanza tra le diverse parti anatomiche. L'impronta della *Arthurian Beauty* è coerente con un'idea elevata di raffinemento e di nobiltà garbata. I personaggi di punta della galassia bretone presentano una fascinosa tempratura di membra ben formate, che trattengono il nerbo necessario all'esercizio della professione militare, ma si conformano ai canoni di elegante amabilità del *Gothic glam* bassomedievale. Concepita per la piacevolezza degli scambi sociali oltre che per la pratica delle armi, la bella presenza degli eroi bretoni fa meno affidamento sull'energia muscolare che sul giusto equilibrio tra le parti, ossia sulla disposizione adeguata e simmetrica delle membra (cfr. Colas, 1982). Il criterio estetico arturiano si dà nell'eleganza aggraziata delle linee e nell'accordo

<sup>33</sup> «Ha molto grande l'inforcatura il bravo, / gracili i fianchi ed il costato largo, / massiccio il petto e bene modellato, / ampie le spalle e il viso molto chiaro, / lo sguardo fiero e il capo inanellato / e così bianco come fiore in estate».

<sup>34</sup> Per altri esempi di ritratto epico, cfr. Fray (2014) e Tegner (2023-2024, pp. 43-46).

<sup>35</sup> Sulle prestazioni di pura fisicità e la forza erculea dei cavalieri erranti nel *corpus* arturiano in versi, cfr. Chênerie (1986, pp. 277-299).

plastico tra le porzioni del corpo. Né troppo, né troppo poco, ma il giusto e il ben fatto. Un corpo ordinato, ben compaginato, le cui parti obbediscono a una logica d'insieme. E questo bilanciamento regolato dell'anatomia appare tanto più virtuoso in quanto si intona, a diversi piani e livelli, con la moderazione in senso morale, con la concordia sapientemente disciplinata del regno arturiano, nonché con l'ordine complessivo della creazione, secondo un rapporto di corrispondenza tra piccolo e grande, tra microcosmo e macrocosmo.<sup>36</sup> A conforto di queste generalizzazioni allego un esiguo dossier testuale di riscontri romanzeschi, che si potrà facilmente rimpinguare visitando alcune voci di letteratura secondaria (cfr. Colby, 1965, pp. 21-72 e 104-121; Fray, 2014).<sup>37</sup> Anzitutto, una rapida notazione sulla perfetta conformazione fisica di Erec (Chrétien de Troyes, 1999, pp. 102-103, vv. 771-72):

Mout est bien fez et bien tailliez  
De braz, de janbes et de piez.<sup>38</sup>

Riporto poi per intero la calligrafica e virtuosistica *effictio* di Cligès, nella quale la fisicità marziale e cinegetica – esaltate dal vittorioso confronto con Tristano – sembrano cedere il posto d'onore alla celebrazione di un'inarrivabile avvenenza efebica quasi *girlish* (crine dorato, incarnato di rosa, naso ben modellato, bella bocca, statura ideale), che eguaglia quella di Narciso. *Portrait of the Hero as a young (and good-looking) Man* (Chrétien de Troyes, 2012, pp. 113-114, vv. 2743-2774).<sup>39</sup>

Por la biauté Clygés retreire  
Vuel une description feire,  
Dont molt sera briés li passages.  
En la flor estoit ses aages,  
Car ja avoit pres de quinze anz;  
Mes tant en biax et avenanz  
Que Narcissus, qui desoz l'orme  
Vit an la fontainne sa forme,  
Si l'ama tant, si com an dit,  
Qu'il an fu morz, quant il la vit,  
Por tant qu'il ne la pot avoir.

<sup>36</sup> Sull'estetica della proporzione si veda l'efficace sintesi di Eco (2009, pp. 39-54). Per i complementi iconografici si raccomanda Eco (2016, pp. 61-97).

<sup>37</sup> Per un abbondante campionario di esemplificazioni testuali, oltre che per una sintesi non meramente compilativa delle più spiccate differenze tra bellezza epica e romanzesca, si veda Tegner (2023-2024, pp. 23-78).

<sup>38</sup> «È molto ben fatto e ben proporzionato / di braccia, gambe e piedi».

<sup>39</sup> Il ritratto di Cligès, finemente niellato e molto lavorato nei giri espressivi, è un pezzo di bravura congruente con i registri stilisticamente sostenuti del romanzo omonimo, che tra quelli di Chrétien è di gran lunga il più obbediente ai precetti delle *Artes* e quello più spinto verso una controllata estenuazione dell'artificio retorico.

Molt ot biauté et po savoir,  
 Mes Clygés en ot plus grant masse,  
 Tant con li ors le cuivre passe  
 Et plus que je ne di encor.  
 Si chevol resanbloient d'or  
 Et sa face rose novele;  
 Nes ot bien fet et boche bele,  
 Et fu de si boene estature  
 Con mialz le sot feire Nature,  
 Que an lui mist trestot a un  
 Ce que par parz clone a chascun.  
 En lui fu Nature si large  
 Que trestot mist en une charge,  
 Si li dona quanque ele ot.  
 Ce fu Clygés, qui an lui ot  
 San et biauté, largesce et force.  
 Si ot le fust a tot l'escorce,  
 Si sot plus d'escremie et d'arc  
 Que Tristanz li niés le roi Marc,  
 Et plus d'oisiæ et plus de chiens:  
 En Clygés ne failli nus biens.<sup>40</sup>

Con la sua combinazione di atletismo e viso efebico, l'adolescente Cligès incarna alla perfezione lo *specimen* del cavaliere nel primo sboccio della sua avvenenza. I meravigliosi ragazzi dei romanzi cortesi hanno struttura fisica robusta e faccia d'angelo: la virilità dei loro corpi è ingentilita dalla dolce ala della giovinezza (cfr. North, 1986, pp. 122-123 e 130). A volte la leggiadria marziale dei campioni in erba viene raffigurata nel modo più rarefatto ed essenzializzato, mediante una stilizzazione di gusto araldico. Si riveda, in *Huon de Bordeaux*, il ritratto in movimento di Charlot, che entra in scena pieno di spumeggiante baldanza, con uno sparpiero al braccio e un'allure da grande aristocratico (*Huon de Bordeaux*, 2023, pp. 1674-1675, vv. 186-190). Tenuto al pugno come uno splendido trofeo animato, il rapace non soltanto funge da *status symbol*, facendosi segno di nobiltà e distinzione, ma rinvia allo stile di vita e ai codici di rappresentazioni dell'aristocrazia feudale, presso la quale

<sup>40</sup> «Per tratteggiare la bellezza / di Cligès voglio fare / una descrizione assai breve. / Era nel fiore degli anni / perché aveva quasi quindici anni; / era bello e avvenente / quanto Narciso che, sotto l'olmo, / vide nella sorgente la sua ombra / e l'amò tanto, come si racconta, / che, quando la vide, ne morì / perché non la poté avere: aveva / tanta bellezza e poca saggezza, / mentre Cligès ne ebbe molta di più, / tanto quanto l'oro che supera il rame / e ancor più di quanto non dica. / I suoi capelli sembravano d'oro / e il viso una rosa appena sbocciata; / naso ben fatto, bella bocca, / buona taglia, / il meglio che seppe fare Natura / che mise in lui, tutti insieme, / i doni che distribuisce a ciascuno. / Natura fu con lui così generosa / che mise tutto in un unico carico / e gli donò tutto ciò che aveva. / Questo era Cligès: in lui c'erano / senno e bellezza, generosità e forza: / ebbe il tronco con tutta la scorza. / Era più esperto di scherma e di arco, / di uccelli e di cani, di Tristano, / il nipote di re Marco: in Cligès / non mancava nessuna virtù».

era fortissima la *afición* per la falconeria. Di più: nel simbolismo medievale l'uccello da preda veicola i valori centrali del sistema ideologico feudo-cavalleresco, significando emblematicamente una mascolinità erotizzata e aggressiva – ghermitrice. Dall'effigie di questo nobiluomo che sale svelto a palazzo si spande un'irradiazione carismatica, quasi un'onda di spensierata spavalderia da giovane *hidalgo*.

A ces paroles, es vous Karlot u vient;  
Sor son puing tint un moult bel esprevier;  
Il est montés sus el palais plenier.  
Moult par fu biaux, jovles fu, ce saciés;  
Encor n'ot onques vint e cinq ans entiers.<sup>41</sup>

La bella conformazione delle membra e l'idea di una felice congruenza d'insieme nelle misure fisiche trovano un'esecuzione particolarmente felice nell'*ekphrasis* di Jaufre offerta dal romanzo omonimo, dove ai tipici tratti indicanti gagliardia e prestantza (sviluppo delle spalle, girovita stretto, ampiezza del cavallo) si aggiungono le notazioni sulle proporzioni armoniose di un fisico meravigliosamente compaginato e 'ben fatto' (*Jaufre*, 2006, pp. 79-80, vv. 535-546):<sup>42</sup>

C'anc mais home de mere nat  
Non crei visses *miells faïçonat*.  
D'espallas ac una braçada  
E cara gran e *ben formada*,  
Oilltz clars e amoros e rizentz  
E cabels saurs et resplandentz  
Els brasses grosses e cairatz;  
Bellas mans e detz *ben formatz*.  
E fon delgatz per la cintura  
E ben faitz per la forcadura,  
E las ganbas dreichas e grans  
Els pes caus e mout benestans.<sup>43</sup>

Questa ritrattistica 'in posa', così lavorata e modellata sulle convenzioni dell'*effictio*, ci restituisce una bellezza ammirata da ferma, bloccata in una sorta di fissità fotografica, maestosa e piena di *glamour*, ma immobile. Alla staticità inamidata e 'numismatica' del classico *portrait* cavalleresco, fondata

<sup>41</sup> «A quelle parole ecco arrivare Charlot, / teneva al pugno un bellissimo sparviero. / È salito su nel palazzo reale. / Era molto bello, era giovane, sappiatelo: / non aveva ancora compiuto venticinque anni».

<sup>42</sup> Corsivi miei.

<sup>43</sup> «Non credo che nessuno nato da una madre / abbia mai visto uno fatto meglio di lui. / Le sue spalle erano larghe un braccio, / la faccia era bella e regolare, / gli occhi chiari, teneri e sorridenti, / i capelli dorati e lucidi, / le braccia grosse e muscolose; / belle le mani e le dita ben formate. / Era snello di vita / e ampio di cavallo, / le gambe erano diritte e forti, / e i piedi arcuati e ben piantati».

sui *clichés* della *descriptio personae* e sulla contemplazione estetizzante dell'anatomia eroica, si contrappone la rappresentazione della figura in movimento, colta nel dispiegarsi dell'azione ed elettrificata da un'animazione violenta. L'atteggiarsi dei corpi virili – energici forti gaudenti –, il loro modo di muoversi nella mischia, nella singolar tenzone o nel carosello dell'«antica festa crudele» costituisce a tutti gli effetti una messa in scena della fisicità cavalleresca, che viene restituita nell'«a solo» dell'*androktasia* o nell'impeto della carica a fondo, vale a dire in quelle forme dell'agire militare – in armi e in arcione – per le quali i *milites* sono preparati e allenati sin dalla più tenera infanzia. È in questi gesti di vibrante felicità marziale che assistiamo al trionfo del genio corporeo dei cavalieri: lo spirito della grazia e della forza si esprime nel dinamismo gioioso del corpo esultante.

Alle invarianti descrittive del ritratto virile si dovrebbe aggiungere quanto meno il brillio dello sguardo come tratto distintivo – segnaletico rivelatore qualificante – degli esseri speciali e degli uomini di alto grado. Nei ritratti dei super-guerrieri lo sfavillio dell'iride viene espresso mediante il paragone con vari tipi di sorgente luminosa (gemme, stelle, candele), ma ciò che più conta è la natura dinamica e mobile di questo fulgore, animato e vivacizzato da un palpito vibrante di rifrazioni e riverberi. La magnetica vivezza degli occhi eroici si esprime in un luccichio cangiante che combina vivacità e splendore. Nel *Roman de Thèbes* il viso di Atys ride e lampeggia di sguardi scintillanti (*Le Roman de Thèbes*, 1995, vv. 6645-6646):

Les oils ot clers, riantz et veirs,  
de gaieté plains et despers.<sup>44</sup>

Alla sua prima apparizione al cospetto di Artù, Perceval non si attiene al *dress code* di corte (indossa un rozzo costume gallese), è completamente digiuno di *bon ton* e manca di ogni cognizione di galateo, ma il dardeggiare gaio e brioso dei suoi occhi mesmerizza tutti i presenti. Il ragazzaccio selvatico cresciuto nell'isolamento della foresta non ha padronanza dei riti sociali, ma le sue maniere non dirozzate e l'ignoranza dell'etichetta non pregiudicano in alcun modo la simpatia che lo circonda perché il baluginio degli occhi rivela la sua essenza (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 974-978):

Cler et riant furent li oel  
an la teste au vaslet salvaige.  
Nus qui le voit nel tient a saige,  
mes trestuit cil qui le veoient  
por bel et por gent le tenoient.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> «Aveva gli occhi chiari, ridenti e cangianti, pieni di allegria e vivaci».

<sup>45</sup> «Chiari e ridenti erano gli occhi / nel viso del ragazzo selvaggio. / Nessuno lo considerava a posto, / ma tutti quelli che lo vedevano / lo trovavano bello e nobile».

Questo sfolgorio non va derubricato a una semplice manifestazione di vivacità. Non si tratta, in termini profani, di uno sguardo sveglio e vispo, denotante intelligenza o freschezza di spirito, sibbene di una caratteristica profonda: la luce che si irraggia dagli occhi del campione indizia la presenza di una eccedenza di *mana* che si spande all'esterno, balenando dalla parte più espressiva e comunicativa del viso. In altre parole, la braccia dell'iride infocata altro non fa che segnalare l'incontenibile ardore interno del prescelto, una vampa che il corpo surriscaldato ed elettrificato del super-guerriero non riesce a trattenere. In pari tempo, la natura gatteggiante delle occhiate eroiche sembra alludere all'indeterminatezza e alla mobilità di ciò che si schiude verso una molteplicità di aperture potenziali. La crisalide del maldestro ragazzetto dei boschi prepara lo sboccio del 'migliore dei migliori' e l'accensione del suo sguardo preannuncia il suo talento supremo. Con la loro mutevolezza inquieta, gli occhi screziati dell'eroe giovane rappresentano il segno di un'insohlita e traboccante ricchezza di destino: contengono il senso di una promessa.

#### 4. Feudal Beauty: *l'esibizione pubblica del corpo virile*

È forse il più famoso consiglio dei baroni di tutta l'epica antico-francese, se non altro per le inimicizie che fa emergere e per le conseguenze fatali e ferali di cui predispone l'innescò. Offeso dalla condotta di Orlando, Gano prende la parola di fronte all'imperatore e ai baroni (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 116-117, vv. 280-286):<sup>46</sup>

De sun col getet ses grandes pels de martre  
E est remés en sun bialt de palie.  
Vairs out <des oilz> e mult fier le visage,  
Gent out le cors e les costez out larges:  
Tant par fut bels, tuit si per l'en esguardent.  
Dist a Rollant – Tut fol, pur quei t'esrages?<sup>47</sup>

Prima di tuonare parole di fuoco contro il figliastro, Gano compie un gesto ieratico e solenne, di studiata teatralità, con cui conquista il centro del prosceonio e l'attenzione dell'uditorio. Fa cadere dalle ampie spalle il mantello di pelliccia – *status symbol* ed emblema di potere – e rimane vestito di una leggera

<sup>46</sup> Durante la funesta ambasceria, Gano ripete il gesto di togliersi il mantello al cospetto di Marsilio, suscitando un'immediata risposta apprezzativa da parte dei baroni saraceni: vedi *infra* (140-143, vv. 462-467).

<sup>47</sup> «Fu dall'angoscia oppresso il conte Gano: / gettò dal collo le gran pelli di martora, / e nella tunica di seta egli rimase. / Aveva il volto fiero, gli occhi cangianti, / nobile il corpo ed il torace largo: / fu così bello che tutti lo miravano. / Disse egli a Orlando: "Pazzo, che è questa rabbia?"»

tunica di seta, rivelando una fisicità statuaria, atteggiata a sdegnosa fierezza. Non c'è qui la *performance* muscolare sul campo di battaglia né l'esuberanza callistenica del dinamismo marziale, ma un contegno maestoso ed enfatico, una cinesica larga e drammatizzata, un modo di muoversi e di utilizzare fisicamente lo spazio che proietta una presenza ingombrante e monumentale, capace di comunicare perentoriamente un senso di primazia. Siamo soliti riportare l'ostensione del vigore fisico alla pratica della violenza e all'esercizio delle armi,<sup>48</sup> ma qui l'esibizione plastica e maestosa di proporzioni eroiche serve a configurare, più che un ideale estetico funzionale alla pratica guerriera, una superiorità gerarchica e una supremazia nell'ordine del rango sociale: il carisma del potere. Non a caso, la gestualità attorica e l'istinto scenico che si esprimono in questo grande corpo baronale suscitano un immediato riflesso ammirativo nell'uditorio. I componenti del concistoro imperiale non hanno occhi che per quella nobile avvenenza che si manifesta per sineddoche in due tratti dominanti: la fierezza dardeggiante dello sguardo e l'ampiezza della circonferenza toracica. Ma si capisce che l'attrattiva di Gano, prima che nelle forme e nell'aspetto fisico, risiede nel modo di fare, nella postura e nello stile. La sua 'bella presenza' si esprime in una carnalità signorile e padronale, in una fisicità estroversa e impositiva nella quale si affermano con imperativa evidenza i privilegi dell'aristocrazia e il senso del predominio. Gano non solo porta ostensivamente i segni vestimentari del lusso e della distinzione sociale (pelliccia di martora e sopravveste di seta), ma ha la nobile bellezza – virile possente scolpita – e la prossemica intimidatoria dei grandi feudali. Anche in un momento di rabbia e profondo turbamento, il suo gioco gestuale e la sua fisicità protrusa e dominatrice – di solida consistenza michelangiolesca – manifestano una sicurezza altera da blasonato: il suo corpo è di quelli abituati a comandare, uno di quei corpi che danno ordini assoluti col loro semplice apparire. Analizzando con finezza questo gesto di energica valenza scenica, Dario Mantovani ne ha opportunamente posto in rilievo il contenuto di provocazione (cfr. Mantovani, 2018, pp. 18-19).<sup>49</sup> L'atto di sfilarsi il mantello e il

<sup>48</sup> La bellezza dei guerrieri si esprime anzitutto nell'espansione performativa della forza, cioè nell'azione e nella manifestazione dinamica *on stage*, sul campo di battaglia o nell'arengo dei tornei e delle armeggerie. Ma la tremenda avvenenza del combattente si completa con la grazia statuaria del cavaliere che si pavoneggia in società, con la posa autorevole e solenne del barone nel consesso pubblico delle assemblee plenarie o dei consigli riservati.

<sup>49</sup> Da integrare con Mantovani (2022, p. 208). Secondo Philippe Ménard, Gano si libera di un capo di vestiario superfluo, si spoglia con un gesto maestoso e deciso di un lussuoso soprabito da cerimonia e da parata per rispondere a un atto di ostilità. Sfilandosi di dosso le pelli di martora, egli non soltanto rivela la sua energica fisicità, ma si dichiara pronto a reagire, a rintuzzare la provocazione. Punto nell'orgoglio, il grande aristocratico non recede, non abbozza, ma prende posizione e si prepara a 'lottare' in seno all'assemblea. Gettare a terra il mantello di pelliccia significa allora raccogliere la sfida, mostrarsi determinato e combattivo: «une attitude qui veut dire: "je suis prêt, je suis en garde, je me défendrai"» (Ménard, 1984, p. 89).

portamento di Gano non soltanto reclamano il silenzio e creano un'attesa (*favete linguis*), preparando secondo le migliori regole dell'*actio* una presa di parola in pubblico,<sup>50</sup> ma servono a rivendicare superbia di classe e orgoglio di lignaggio. Il suo piglio assertivo esprime gran dispetto e lancia nel bel mezzo del concilio un messaggio di sfida. Offeso dalle parole di Orlando, Gano assume un atteggiamento posturale di faccia-a-faccia virile:<sup>51</sup> mettendo in scena l'aristocratica possanza del suo corpo, egli 'fa fronte' agli astanti, si prende lo spazio sociale che gli spetta e tiene testa all'intera assemblea.

## 5. Big and strong Beauty: la fisicità xxxl nel Medioevo cavalleresco d'oïl

L'aggettivo che qualifica i baccellieri è *legier/leger* 'agile' (*les legers bacheliers*), un attributo che sembra valorizzare, ancor prima di una corporatura snella o slanciata, la natura irrequieta e tumultuosamente rapida del loro stile di vita e della loro azione militare,<sup>52</sup> mentre i baroni delle canzoni di gesta si

<sup>50</sup> Spetta a Mantovani il merito di aver sottolineato la continuità tonale e sostanziale tra la gestualità e il discorso verbale di Gano: cfr. in proposito Mantovani (2018, pp. 18-19).

<sup>51</sup> La fiera baronale si esprime in posture maschie e impositive, improntate a un'attitudine di spavalderia dominante, che manifestano l'orgoglio di casta mediante la prossemica, la sintassi gestuale e, in generale, il linguaggio del corpo. Nel silenzio del consiglio, Gano si alza e 'fronteggia' l'imperatore, piazzandosi ostentatamente al suo cospetto: «Franceis se taisent, ne mais que Guenelun: / En piez se drecet, si vint devant Carlun; / Mult fierement cumencet sa raisun» (Taccione i Franchi, ma Gano parlar vuole: / si drizza in piedi, innanzi al re si pone, / con gran fiera comincio il suo discorso); *La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 108-109, vv. 217-219. Prima di prendere la parola, il grande aristocratico si verticalizza mettendosi in piedi; poi si muove con sicurezza entro lo spazio assembleare e va a occupare una posizione esposta e centrale, di massima visibilità; infine, assume una posa frontale, di evidente opposizione, collocandosi frontalmente dinanzi a Carlo. In questa sequenza si osserva una cinesica complessa in cui si saldano la *gravitas* teatrale della mimica oratoria in contesti collettivi, il portamento solennemente atteggiato dei potenti e la frontalità monumentalizzata del corpo sfidante. Questo insieme di movenze costruisce un vero e proprio 'gioco di faccia', una dialettica di rappresentazioni tale da configurare ordini gerarchici e rapporti di forza. La messinscena del corpo e la gestione della fisicità negli spazi pubblici rivelano il prestigio e il carisma degli attori sociali: in fondo, si tratta di calamitare gli sguardi, di dare prova di sicurezza, ossia di 'saperci fare'. Sul 'fare fronte' e sulla contrapposizione *face to face* nei codici della comunicazione corporea e particolarmente nel configurarsi della fisicità maschile, cfr. il classico La Cecla (2000).

<sup>52</sup> Epiteto esornativo tipicamente attribuito ai baccellieri, *leger* è aggettivo di natura polisemica: indica anzitutto agilità e sveltezza scattante, elasticità reattiva, scioltezza e atletismo di corpi snodati; designa, inoltre, l'irrequietezza avventurosa e il dinamismo aggressivo delle bande armate di *juvenes*; allude, infine, alla turbolenza e alla volubilità emotiva dei giovani. Esuberanti e scapati, mobili e smaniosi di affermarsi, i baccellieri sono teste calde, ragazzi feroci e scavezzacollo. Sempre pronti a gettarsi in nuove imprese di conquista e campagne militari, essi costituiscono il nerbo delle masnade e degli eserciti feudali. Sono loro a formare le unità d'assalto di prima linea e le colonne avanzate sotto la guida dei capitani più bellicosi, e a loro vengono affidati i presidi di punta e le posizioni più esposte degli schieramenti («al chef devant», «en la pointe», *La Canzone di Guglielmo*, 1995: vv. 332 e 335). Cfr. al riguardo Azzolini (2019, pp. 43-50).

segnalano soprattutto per la loro stazza esorbitante, superiore alla media, cioè per una fisicità espansa che contiene un'energia di magnitudine superiore, pronta a liberarsi nel furore normato del combattimento. Di solito i grandi cavalieri sono anche cavalieri grandi.

L'eccesso di corporeità non è solo un fatto di misure e di 'tonnellaggio', legato alla sovraccedenza della carne, ma si rivela anche nell'esuberanza degli appetiti, nella voracità pantagruelica e nei desideri incompressibili della fisicità eroica. Sulle voglie insaziabili degli eroi si costruiscono un'erotica e un'antropologia della sovrabbondanza che si fondano sul dato di partenza di un metabolismo tritattutto – performante ingordo smodato. Guglielmo d'Orange è senza dubbio il titolare della fisicità più strabordante e superlativa dell'intera tradizione epica antico-francese. Con la sua mole imponente e la costituzione inquantata della sua figura membruta, Guglielmo ha una fame-licità da grande barone: il macchinone del super-corpo guerriero dev'essere alimentato con un bel pieno di carburante. La fisicità performante dei combattenti d'*élite* ricorda per tanti versi la motoristica ipercompressa e le alte cilindrate delle auto da corsa, che consumano grandi quantità di propellente e necessitano di miscele arricchite di ottani. Ed è veramente bulimico il modo di nutrirsi di Guglielmo, che mangia a quattro palmenti e spazzola avidamente montagne di vivande, ingurgitando in un sol colpo una spalla di cinghiale arrostita, un pavone allo spiedo, un grosso pane di fina farina e due focacce arrostiti (cfr. *La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 1404-1432). Non solo: a questa ingordigia eroica si somma una sete inestinguibile, che porta Guglielmo a tracannare in due maschie sorsate un sestario di vino. Pappate luculliane e bevute omeriche configurano uno spettacolo di insaziabilità, col barone edace che non alza neppure la testa dalla tavola prima di aver ingollato ogni portata. La fame baronale che permette di divorare queste derrate di cibo annaffiate di buon vino non è solo il segnale esteriore di una formidabile possanza guerriera, ma è anche garanzia di un'eccellente tempra combattiva. E si noti come Guiborc, nel servire all'insaziabile marito questo pasto da campioni, stabilisca un'immediata equipollenza tra la sua meravigliosa ingordigia e la sua incontenibile energia nelle prestazioni militari (ivi, vv. 1425-1432). Chi mostra un appetito così robusto – afferma compiaciuta la castellana – saprà fare dura guerra al suo vicino senza fuggire dal campo e non sarà mai causa di disonore per il proprio lignaggio (Mantovani, 2018, pp. 33-34).

Ma la fisicità corpulenta, nerboruta e titanica di Guglielmo si manifesta soprattutto nel vigore fuori scala delle sue braccia tremende, che si compendia con bella sintesi 'araldica' nel soprannome *Fierebrace*. L'eroe principe della saga dei Lorenesi va famoso per le sue virtù 'pugilistiche' e per l'esplosività saettante dei suoi colpi da *knock-out*. È un picchiatore dai pugni pesanti e la sua specialità consiste in una manata – ma più probabilmente si tratta di

un cazzotto – portata alla gola del malcapitato di turno. Gli basta allungare il grosso pugno quadrato e la sventurata vittima crolla al suolo fulminata, col collo spezzato.<sup>53</sup> Alle volte Guglielmo vorrebbe soltanto dare un avvertimento, limitandosi a impartire una lezione monitoria, ma l'eccedenza inarginabile della sua forza finisce per produrre esiti letali che vanno al di là del preventivato e del voluto. Nella sequenza più nota del *Couronnement de Louis*, il Nostro accoppa quasi senza avvedersene Anseigi d'Orléans, un aristocratico che insidiava con astute trame la corona del giovane Lodovico. Infuriato contro il subdolo cortigiano, Guglielmo entra come una furia nella cappella di Aquisgrana e si fa largo tra la calca: con un destro micidiale portato alla zona tracheale, rovescia ai suoi piedi l'ambizioso intrigante, liquidandolo con queste parole sprezzanti: «Je te cuideie un petit chasteier, / Mais tu iés morz, n'en donreie un denier» [Pensavo di darti solo una piccola lezione, ma tu sei morto: non vali più un baiocco] (cfr. *Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, 1966, vv. 140-141). Il colpo assestato al collo di Anseigi ha tutta l'aria di una tecnica di Krav Maga avanti lettera, ma l'erculeo barone sembra sorpreso dai risultati definitivi del suo gesto, come quei forzuti che non conoscono la propria potenza fisica e non sanno dosarne l'impiego. Questa energia spropositata, unita a una corporatura che si lascia immaginare di proporzioni colossali, avvicina Guglielmo al mastodontico e poderoso Rainouart. Quest'ultimo – mangiatore ingordo, campione solitario di eccezionale vigoria, combattente privo di armatura ed equipaggiato di *tinel* (una pesantissima pertica consistente in un grosso tronco a sezione quadrata), dichiaratamente refrattario all'impiego del cavallo – esprime in modo ancor più scoperto la sua natura ciclopica (cfr. *La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 2666-2668 e 2834-2840), ma entrambi – Rainouart e Guglielmo – incarnano a diversi gradi di civilizzazione e di modellamento cavalleresco il tipo del guerriero della mazza: quello di cui Dumézil ha trovato i prototipi indoeuropei nell'indiano Bhīma, nel greco Eracle, nel Thórr della mitologia norrena.<sup>54</sup>

Infine, non sarà inutile sottolineare che Guglielmo presenta una fisionomia singolare, dall'inconfondibile scoltatura, il cui tratto dominante è il naso corto o curvo,<sup>55</sup> elemento anatomico di spicco che si fissa nella rappresentazione

<sup>53</sup> Sui pugni d'acciaio di Guglielmo e sul motivo del «cassage de gueule», che ritorna in tre occorrenze (*Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes*, *La prise d'Orange*), cfr. Corbellari (2011, pp. 119-122).

<sup>54</sup> Per una ricapitolazione del dossier mitologico ed epico indoeuropeo dell'eroe della mazza, con indagini e affondi sul ciclo dei Narbonesi si veda Grisward (1989, pp. 219-238).

<sup>55</sup> Ne *La Chanson de Guillaume* si parla de «[...] la bosce sur le nes / Que aveit Willame, le marchiz od le curb nes, / De la bataille reis Tebald l'Escler» [la bozza sul naso / che aveva Guglielmo, il marchese dal naso curvo, / dopo lo scontro con re Tebaldo lo Slavo] (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 2310-2312). Ne *Le Couronnement de Louis* la marchiatura del naso, mozzato nella sua estremità, viene invece attribuita a un fendente del gigante saraceno Corsolt. Cfr. *Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle* (1966, v. 1041), («Et de son nes abat le someron» [e gli mozza la punta del naso]).

canonica del personaggio mediante la locuzione esornativa *al/au corb nés / court nez*. Nelle sembianze facciali dell'eroe fa spicco un naso 'particolare', una protuberanza che dà carattere al viso. Che si tratti di un naso adunco – a civetta o a promontorio – ereditato come marchio di nascita e contrassegno familiare oppure di un naso mozzo e bulboso, scarificato o mutilato durante uno scontro di struttura iniziatica, la protuberanza nasale di questo possente barone configura un identikit fortemente inciso, quasi un segno di unicità aristocratica 'tatuato' dal retaggio della stirpe o dalle ferite riportate nei passaggi decisivi di una carriera eroica d'eccezione.<sup>56</sup> Un dettaglio caratteristico impresso nel volto, a memoria di una prova qualificante,<sup>57</sup> un 'segno particolare' che si fissa in una formula ricorsiva, con l'effetto di identificazione e il carattere determinativo di un epiteto ornante.

Se l'epica autorizza, con diversi gradi d'intensità, lo stravolgimento delle forme armoniche e la forzatura delle buone proporzioni<sup>58</sup> nel nome dell'eccezione eroica, il romanzo di materia bretone è tendenzialmente più severo nell'applicazione dell'idea di *mesure* alla delineazione del fascino virile. Un autore seminale e costruttore di canoni come Chrétien de Troyes obbedisce a un ideale estetico rigoroso, che rigetta al di fuori dell'ambito cavalleresco e del mondo arturiano i *milites* caratterizzati da una mole 'sospetta'. Si ammette, beninteso, la consistenza solida di corpi massicci e carnalmente ben strutturati, ma la statura eccessiva viene sentita come un difetto fisico indiziante una menda d'origine o una pecca morale. Gli eroi del romanziere *champenois*, al netto della straordinaria energia racchiusa nelle loro membra, hanno fisici di complessione equilibrata e di belle simmetrie. Sono semmai i grandi *vil-lains* e i super-antagonisti – *les chevaliers de male part* – a violare lo standard corporeo con un sovrappiù perturbante di altezza e di stazza. Cavalieri 'troppo grandi' come Maboagrain, Esclados-le-Roux o Meleagant (cfr. Chrétien de Troyes, 1999, pp. 372-373, vv. 5893-5901; 2011, vv. 518-520 e 531-535; Beltrami, 2004, v. 560),<sup>59</sup> oltrepassano le 'giuste' dimensioni, e questo esubero di chili e

<sup>56</sup> Sul naso curvo/corto di Guglielmo come segno d'appartenenza familiare o come cicatrice eroica, cfr. Grisward (1989, pp. 226-228); Corbellari (2011, pp. 113-119).

<sup>57</sup> In tal senso, il naso mozzo di Guglielmo sembra rientrare nella categoria delle iscrizioni corporali: si presenta cioè come traccia incisa nella carne, memoria fisica di un combattimento iniziatico. La cicatrice è un contrassegno, una marchiatura che attesta il superamento della prova qualificante e segnala la mutazione ontologica dell'eroe, che in virtù del rito di passaggio ha trasformato sé stesso, modificando in modo radicale il suo modo d'essere: egli non è più un ragazzo, ma un guerriero 'fatto', un uomo tutto d'un pezzo. Il cambiamento fisico contribuisce alla fabbricazione dell'identità e dimostra che il campione militare ha raggiunto la condizione di iniziato: cfr. Le Breton (2005, pp. 42-45).

<sup>58</sup> L'avvenenza si realizza nella totalità e nella completezza di corpi integri, le cui membra si rispondono in un gioco armonioso di simmetrie e consonanze. Per l'identificazione della bellezza con la proporzione delle parti si veda Eco (2021a, pp. 11-13 e 26).

<sup>59</sup> Questa macrosomia di ordine mitologico e meraviglioso caratterizza di norma i più temibili avversari dei campioni arturiani: non i semplici gangster della foresta – i predoni e i *milites sylvani* appostati in agguato nel folto della vegetazione – e neppure gli 'angeli dalla faccia sporca' – i nobiluomini di

centimetri costituisce con ogni evidenza un ricordo demonico di gigantismo primordiale e un fastidioso segno di compromissione col non-umano (o col diversamente umano) degli orchi, ma anche l'indice di un temperamento pervertito e di un'inclinazione al male,<sup>60</sup> nonché un elemento di dismisura che contravviene al senso di armoniosa composizione e di bilanciata regulatezza riportabili all'ideologia cortese. Il cavaliere più sviluppato della norma altro non è che la versione razionalizzata dell'uomo nero fiabesco, un orco bello e buono, ma travisato – *déguisé* – con un camuffamento cavalleresco. Nell'orizzonte evemeristico e laicizzato delle narrazioni arturiane di Chrétien, le figure del folklore e delle mitologie popolari si integrano coerentemente entro una cornice di verosimiglianza feudale e cortese. La difformità e la sproporzione fisica divengono allora indicatori di alterità o spie di uno squilibrio etico. Ecco perché i cavalieri 'grandi forme', per quanto siano aitanti e attrattivi, hanno sempre qualcosa che non va. Nella loro fisicità espansa si coglie un tratto dissonante, qualcosa che guasta l'accordo delle parti manifestando una fastidiosa sproporzione e sciupando irrimediabilmente l'effetto d'insieme (Chrétien de Troyes, 1999, pp. 372-373, vv. 5893-5901):

A tant ez vos un chevalier,  
 Sor les arbres, par le vergier,  
 Armé d'unes armes vermoilles,  
 Qui estoit granz a merevoilles,  
 Et s'il ne fust granz a enui  
 Soz ciel n'eüst plus bel de lui,  
 Mes il estoit un pié plus granz,  
 A tesmoing de totes les genz,  
 Que chevaliers que l'an seüst.<sup>61</sup>

---

buon ceppo che tralignano e si comportano da *voyous* –, bensì gli orchi camuffati, i giganti travestiti in forme cavalleresche ma profondamente compromessi con la selvatichezza di un orizzonte anti-cortese, asociale e pre-culturale. Incarnazione colossale di disarmonia fisica, i ciclopi sono agenti di anomia e portatori di morte. Con la dismisura clamorosa dei loro iper-corpi e il loro titanismo luciferino, i giganti sono una teratologica manifestazione di alterità – antropica e geografica –, ma costituiscono anche la sopravvivenza perturbante di un'epoca lontana, la persistenza del tempo di prima, con la sua bestialità scatenata e la sua barbarie pre-civile e precristiana. In fondo, scrive il poeta *champenois*, il regno di Logres altro non era che «la terre as ogres» (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 6169-6170), e gli orchi, sia pure decimati entro il nuovo ordine della Bretagna arturiana, continuano a camminare sulla terra, esercitando la loro azione caotica e minacciando il mondo cavalleresco con la dismisura dei loro appetiti e le loro *mauvaises coutumes*. Per una visione d'insieme del gigantismo nelle prose romanzesche del Medioevo di Francia si legga Huot (2016). Ma a parer mio la più brillante riflessione sul gigantismo nella letteratura arturiana rimane quella di Baumgartner (1985).

<sup>60</sup> Nei corpi sovradimensionati residua lo stigma di un'origine oltremondana: i cavalieri grandi vengono dalle contrade dell'altrove; cfr. Poirion (1988, p. 71).

<sup>61</sup> «Ma ecco giungere un cavaliere, / attraverso gli alberi del giardino, / vestito di un'armatura vermiglia / e di straordinaria altezza: / se non fosse stato alto a dismisura, / sarebbe stato l'uomo più bello sotto il cielo. / Ma, tutti lo testimoniano / superava di un piede in altezza / ogni cavaliere conosciuto».

Nella prestanza esagerata di questo cavaliere vermiglio si coglie una specie di tara originaria, una sproporzione che non soltanto compromette la gradevolezza complessiva del suo aspetto fisico, impedendogli di incarnare al meglio l'ideale dell'*Arthurian Beauty* virile, ma per di più insinua il dubbio di un disordine morale. E difatti la macrosomia di questo personaggio è sintomo di una propensione violentemente anti-sociale, di un eros disfunzionale che viene esperito in uno stato di egoistico e selvatico isolazionismo: non un *amour fou* dalle conseguenze funeste come quello di Tristano o Lancillotto, ma una *love story* tossica, viziata *ab origine* da un sentimento separatista di asocialità aggressiva e di seclusione. Personificazione della più feroce barbarie, Maboagrain vive da 'non integrato', da 'cavaliere disorganico' in aperto contrasto col mondo cortese, totalmente rescisso dai legami comunitari ed estraneo al consorzio civile; crudele e sanguinario, egli uccide e decapita tutti gli intrusi che hanno l'ardire di invadere il suo spazio eslege, facendo incetta di teste mozzate e conficcandole sui pali aguzzi di un sinistro steccato (cfr. Liborio, 1991, p. 19; Huot, 2016, pp. 28-29; Kukulka-Wojtasik, 2005). La selvaggia brutalità di questo spietato collezionista di crani è solidale col suo gigantismo, in cui non si deve vedere un semplice inestetismo o un dettaglio stonato, ma la manifestazione esteriore – ostensibile sfacciata eclatante – di un grave scompenso e di una devianza che portano all'anomia, alla disarmonia anti-cortese e, in definitiva, a un eros monomaniacale culminante in una «passione distruttiva» e assassina, «che imprigiona e sottrae al mondo» (De Simone, 2025). Sul maxi-cavaliere posto a guardia del giardino incantato si stende l'ombra tenebrosa dell'orco delle fiabe.

L'universo cavalleresco si alimenta di nostalgia per il tempo di prima, vive di rimpianti per il periodo eroico in cui agivano i grandi campioni. L'età gloriosa e irrecuperabile della cavalleria è quella primigenia dei suoi albori. E quest'epoca remota e perduta, questa preistoria bretone è, come tutte le fasi originarie, popolata di figure titaniche: un teatro di giganti. Il mondo di allora è sempre abitato da guerrieri di stazza ciclopica, di cui possono sopravvivere alcuni rappresentanti. Il valore dei *milites antiqui* non si fonda solo sul prestigio e sull'aura della cavalleria primordiale, percepita nostalgicamente come espressione di un'età dell'oro: nei superstiti di questo passato glorioso residua una differenza di magnitudine, uno strapotere derivante da una complessione titanica, di proporzioni imponenti e sopra le righe. Tra cavalieri antichi e nuovi, tra progenitori e discendenti, si apre un divario incolmabile: nelle ultime leve la potenza mitica dei primi eroi si è come impallidita e svigorita, tanto da sembrare ormai perduta. Il retaggio avito – la meravigliosa possanza e l'integrità dei padri arturiani – appare ormai consunto e dissipato. Il gigantismo

invincibile dei ‘vecchi cavalieri’<sup>62</sup> esprime una prepotenza del corpo, una fisicità al quadrato, torreggiante e impositiva, in cui si attualizza la quintessenza dell’ipertrofia eroica. Corpi in larga scala per uomini di rara specie: titani d’altri tempi che fanno tremare le pareti e vibrare la terra al loro passo. Nella memorabile sequenza di apertura della *Compilazione* di Rustichello da Pisa, un mastodontico cavaliere della Tavola Vecchia – non un semplice marcantonio ma un vero e proprio colosso ricoperto d’armi, quasi una statua di ferro –<sup>63</sup> sfida i più forti cavalieri della corte di Artù e li sconfigge tutti di pura inerzia fisica, quasi passivamente e senza nemmeno ricorrere alle armi, col solo gesto di ‘fare blocco’, ergendosi frontalmente in guisa di bersaglio. Gli basta opporre alla piccola foga velleitaria dei suoi rivali arretranti la mole spropositata del suo corpo, corazzato e verticalizzato dalla postura centaurica, per stravincere uno dopo l’altro tutti i duelli. Ma qui, come si sarà capito, parlare di duello è inadeguato e improprio, perché non c’è vera tenzone. Semplicemente, la *crème* della Tavola Rotonda si sfascia nell’impatto insostenibile contro il corpace blindato di Branor il Bruno – questo il nome del maxi-cavaliere giunto a corte in incognito nel giorno della Pentecoste, festività iconica del mondo cavalleresco –, che non giostra né dà di piglio all’asta, ma si offre inerte alle cariche dei suoi avversari senza neppure abbozzare un colpo.<sup>64</sup> La sua enorme figura rimane sostanzialmente immobile, meno intraprendente del saracino della quintana, ma la sua massa fisica è tale – e così densa – che i rivali soccombono invariabilmente nell’urto, come macchine lanciate ad alta velocità che vadano a fracassarsi contro un paracarro o un platano secolare. Ecco quel che capita a Palamides (Cigni, 2023, pp. 257-258):

<sup>62</sup> Per il gigantismo dei cavalieri della Tavola Vecchia di Uter Pendragon e in generale sulla macrosomia degli eroi antichi si legga anche Morato (2020, p. 666).

<sup>63</sup> «Et estoit mout grant de son cors que sachiez qu’il estoit si corsus que pou ne faut qu’il n’estoit jeant» [Ed era così alto che dovette sapere che per stazza poco mancava che non fosse un gigante]: (Cigni, 2023, p. 255). Testo e traduzione sono ripresi, con minimi ritocchi, da Cigni (1994, pp. 233 e 298). Le proporzioni imponenti del Vecchio Cavaliere sono confermate anche dalle dimensioni *extra-large* del suo armamento: lo scudo che gli pende dal collo è almeno della metà più grande della misura standard (ivi, pp. 235 e 300).

<sup>64</sup> Facendo mostra di incolmabile superiorità, il Vecchio Cavaliere manda gambe all’aria una dozzina di guerrieri arturiani di prima scelta (tra cui Galvano, Ivano e Sagremor lo Sfrenato), con la sola inerzia del suo corpo gigantesco e senza neppure servirsi dell’asta. Solo per affrontare i super-campioni (Tristano e Lancillotto) e, da ultimo, il re Artù in persona, Branor si decide a impugnare la lancia, non per reale necessità, ma per rendere onore al prestigio dei suoi avversari. Il privilegio della scherma con l’asta da urto viene accordato anche ai quattordici re che accompagnano Artù, ma tutti e quattordici ruzzolano a terra gravemente feriti, senza riuscire a smuovere dalla sella il loro colossale avversario. La sequenza, che fa da sontuoso vestibolo al romanzo di Rustichello, si può leggere con qualche taglio in Cigni (2023, pp. 249-264), dove viene ricostruita con intelligente acribia la fortuna di questo episodio nell’arturismo delle grandi prose tardo-medievali, anche in traduzione e nei riflessi delle tradizioni periferiche (ivi, pp. 251-252). Per la versione integrale dell’episodio, fino alla rivelazione dell’identità del Vecchio Cavaliere, cfr. Cigni, 1994, pp. 233-242 e 298-307.

Il vait ferir li chevalier mout hardiemant, e quant il vient au jondre des glai-vies, il le fiert sor l'escu de toute sa force, et bliçe sa lance. Et après le bliçemant se hurte en lui d'escu e de cors et de visajez si durement que m. Palamidés cheï a tot son chevaus a la terre tiel atornés qu'il ne set c'il est nuit ou jor. Ne li chevalier ne se mue ne pou ne grant, ainz demore plus fermeemant que s'il fust un piler de marbre fichés.<sup>65</sup>

*Size matters*: gli slombati cavalieri *Next Gen* si sfaldano contro la rocciosa valentia della Vecchia Guardia e crollano al suolo assieme ai loro destrieri, malconci e frastornati come giocattoli rotti. I fendenti dei migliori atleti della corte si spengono senza effetto sulla fisicità granitica di questo super-cavaliere *d'antan*. Una dopo l'altra, le più virtuose lance della corte vanno a infrangersi contro la mole scogliosa di un gigante catafratto e inscalfibile, fossile vivente di una cavalleria mitica e prodigiosamente *over-size*, che dimostra la sua superiorità senza bisogno di battersi, mediante la semplice, tetragona ostensione di una forza incomparabile. A Branor, formidabile incassatore, non servono nemmeno le armi: gli basta stare lì, in tutta la sua mole, e mettersi di traverso, lasciando che i cavalieri di Artù capitombolino per terra, incapaci di assorbire l'impatto.

A integrazione degli esempi sin qui scrutinati, può essere utile rivolgersi per un momento alla casistica offerta dal *corpus* radunato sotto l'etichetta – per molti versi troppo inclusiva ma funzionalmente operativa – di franco-italiano.<sup>66</sup> Le narrazioni epico-romanzesche composte nei secoli XIII-XV da autori italiani in lingua di Francia – o più spesso in una koinè di compromesso che

<sup>65</sup> «Va a colpire l'avversario con grande ardimento, e quando la lancia arriva al colpo, egli lo dà sullo scudo con tutta la sua forza, ma l'arma si spezza. Dopodiché egli sbatte violentemente contro di lui con lo scudo, il corpo e la faccia, e cade con tutto il cavallo a terra, così frastornato da non sapere se sia giorno o notte. Il cavaliere, da parte sua, non si è mosso minimamente, anzi è rimasto più fermo di una colonna di marmo piantata in terra».

<sup>66</sup> Numerose, anche se spesso ripetitive, sono le sintesi sul franco-italiano, da intendersi nella sua più classica e triplice articolazione (trascrizioni di testi francesi a opera di menanti italiani, rielaborazioni nostrali di componimenti d'oltralpe, produzioni originali stese da autori italiani in lingua d'oïl). Per un consuntivo aggiornato sulla ricezione e la diffusione della letteratura transalpina in area peninsulare tra Due- e Quattrocento si può leggere Gambino (2023). Ma per la propagazione e l'impiego del francese come lingua letteraria nell'Italia medievale, tra Toscana e ambito padano, si raccomanda soprattutto la ricognizione a largo spettro di Morlino (2015), che offre anche un ricco corredo bibliografico. Questo capitale 'bilancio di ricerca', fondato su alcuni punti fermi ma aperto a prospettive e accertamenti ulteriori, ha il pregio di avviare una revisione critica dell'intero campo d'indagine, a partire da uno scrutinio rigoroso dei dati testuali e mediante la messa in causa di una serie di conoscenze date per acquisite e passate in giudicato. Ne discende una rivisitazione problematica e teoreticamente sostenuta della costellazione franco-italiana, con un ripensamento che permette di decostruire alcuni luoghi comuni duri a morire e di impostare un quadro più mosso, diversificato e complesso rispetto a quello proposto dalle sistemazioni precedenti e dalla vulgata manualistica consolidatasi un po' stancamente negli anni. L'angolatura visuale di Morlino, oltre ad avvalersi di una conoscenza scrupolosa dello specifico testuale, trae forza dall'insistenza sulle ragioni della storia – storia *tout court*, cioè politico-economica, ma anche storia culturale e delle idee –, nonché dalla capacità di far dialogare le testimonianze della francofonia 'lombarda' con la tradizione mediolatina e la cultura letteraria italiana coeve, tenendo nel giusto conto e chiamando in causa anche il ruolo dell'Occitania padana.

screzia di elementi italofofoni l'idioma transalpino secondo vari dosaggi e diversi gradi d'interferenza – insistono volentieri sull'eccentricità e sulle deviazioni dallo standard e dai valori medi della tradizione. In queste realizzazioni provinciali della poesia eroica d'*oïl* è frequente osservare scelte di poetica che puntano su effetti di enfasi e amplificazione, con modi di rappresentazione e opzioni stilistiche tali da marcare uno scarto rispetto alle opere più convenzionali della letteratura cavalleresca antico-francese. In un'opera-fiume e di datazione molto bassa<sup>67</sup> come l'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona (cfr. Raffaele da Verona, 1982-2007) tutto appare eccessivo, esagerato e ridondante, a partire dall'estensione sesquipedale del testo (suddiviso in sette libri per un totale di 790 capitoli, che si distendono sulla bellezza di oltre 850 fitte pagine nell'edizione di Peter Wunderli) e dalla spropositata durata del processo di stesura.<sup>68</sup> Questo frutto così tardivo e ibridato da apparirci troppo maturo e quasi marcescente fin dal suo nascere, si pone interamente sotto il segno della meschinità, anche per il suo *cross-over* intergenerico di contenuti e ambientazioni, posto all'intersezione tra furori bellici e squisitezze di costumi cortesi. Basti dire che il plot narrativo di impianto biografico – dalla nascita alla monacazione dell'eroe eponimo – si inquadra in prevalenza nella cornice epica della *matière de France*, ma viene immesso nelle forme prosastiche solitamente adibite ai racconti di argomento bretone. D'altra parte, il sincretismo dell'operazione e l'impressione di montaggio – o *collage* – si lasciano cogliere già da una superficiale ricognizione dell'intreccio: la canonica polarizzazione del conflitto tra Cristianità e Paganità si complica con le peripezie del viaggio per mare e con elementi di esotismo nordafricano ricchi di suggestioni avventurose e antiquarie, e non mancano i rinvii onomastici e d'atmosfera alla materia antica. Di più: gli interessi onnivori dell'autore, davvero bulimico nelle sue letture a largo spettro, fanno rifluire tra le pieghe dell'opera frammenti e spunti di trattatistica religiosa, massime e detti, scritture didattiche e componimenti di impronta gnomica.<sup>69</sup> Come avviene nelle produzioni estreme e un po' stanche di filoni testuali inflazionati, si fa *casting* con *dramatis personae* appartenenti a galassie narrative e cicli diversi: nella disperata battaglia che oppone Rolando alle forze soverchianti degli Etiopi la salvezza insperata viene dal misterioso intervento *in extremis* di Galahad, figlio di Lancelot. In tal

<sup>67</sup> Composto in un arco di tempo incluso tra 1379 e 1407, l'*Aquilon de Bavière* è il frutto più tardivo e, comunque, l'ultimo pervenuto, della tradizione franco-italiana.

<sup>68</sup> Se dobbiamo credere all'*explicit* in versi italiani posto a sigillo dell'opera, Raffaele da Verona ha atteso alla composizione dell'*Aquilon* per quasi trent'anni, dal 1379 al 1407.

<sup>69</sup> La torsione dottrinale e didattico-gnomica dell'*Aquilon* sembra compatibile da un lato con un registro moraleggiante di cortesia borghese e dall'altro con i riferimenti religiosi e le intenzioni di insegnamento (etico e di costume) peculiari dell'umanesimo cavalleresco. Per questa temperie epigonica e periferica, che rigioca e riformula entro i contesti e i circuiti comunali dell'Italia bassomedievale i sistemi valoriali feudo-cavallereschi di conio transalpino, cfr. Violante (1995) e Folena (1990, pp. 377-394).

modo, avviene che il *tópos* dell'«arrivano i nostri!» porti un eroe del Graal sulla scena epica dello scontro di civiltà Oriente-Occidente. Simili mescolanze sono comuni nella letteratura di consumo, specie quando si vogliano ottenere effetti inediti importando elementi allotri o mettendo in contatto materiali narrativi eterogenei. Queste dinamiche di remix dell'*Aquilon* non fanno che estremizzare un processo molto diffuso di osmosi epico-romanzesca e il tentativo di far convivere in una sola, prolissa compilazione l'intero universo cavalleresco<sup>70</sup> non è in fin dei conti dissimile da quanto avviene in certe serie televisive nordamericane o in alcuni *blockbusters* hollywoodiani che incrociano diversi mondi narrativi e filoni dell'immaginario originariamente ben distinti: il pantheon greco-classico con la mitologia norrena, Alien e Predator, Godzilla e King Kong. In questo testo occiduo del francese d'Italia il *métissage* tematico e registrale si combina con una densa intertestualità articolata su diversi livelli: dal prelievo esplicito al riecheggiamento allusivo, dall'inserzione biblica o paremiologica alla ripresa di marca didascalico-erudita,<sup>71</sup> dalla menzione degli *auctores* del mondo antico (Virgilio, Lucano) al riassunto di altre opere, che vengono inglobate e riproposte in epitomi più o meno estese (*Berte aux grands pieds*, Mainet/Karletto). Devoto cultore e patito della tradizione cavalleresca di ascendenza oitanica, Raffaele utilizza anche fonti latine e sillogi di *sententiae*, facendo sfoggio di un largo sapere libresco. Questa riproposta di stereotipi epico-romanzeschi, mescolati a materiali didattico-morali o edificanti, si dà nei modi dell'inventario, facendo del testo-mondo di Raffaele una sorta di regesto o una *summa*: lungo le sue pagine, non di rado farraginose, i *clichés* delle narrazioni cavalleresche ritornano con gli aromi *vintage* di un'operazione nostalgica – *Camelot Graffiti!* –, come classici del buon tempo andato suonati da un vecchio juke-box. E a una siffatta poetica assimilativa e citazionista, che fa dell'*Aquilon* una specie di sterminato centone – o un ipertesto altamente letterarizzato –, si aggiunge una retorica dell'esorbitanza e dell'esuberanza, che forza il classicismo cavalleresco del periodo aureo e spinge verso stilemi e modalità espressive di sperimentazione manieristica.<sup>72</sup> Questo

<sup>70</sup> L'operazione compilativa di Raffaele da Verona sembra orientata a una ricapitolazione di sintesi dell'intero universo cavalleresco, con una larga compenetrazione tra i modelli della *chanson de geste* e del romanzo cortese: cfr. Infurna (2003, p. 430).

<sup>71</sup> L'enorme epos romanzesco allestito da Raffaele da Verona mostra una fitta tessitura di riferimenti enciclopedici, notizie storico-erudite e nozioni teologiche, con evidenti intenzioni moraleggianti e insegnamenti etici che vengono condensati entro stampini di icasticità proverbiale. Sulla vocazione didattico-edificante e la componente 'umanistica' dell'*Aquilon*, cfr. Krauss (1982-1983, pp. 438-439).

<sup>72</sup> Lettore onnivoro, buon conoscitore del *corpus* sapienziale e didattico, *aficionado* della letteratura cavalleresca, Raffaele si mostra capace di integrare nel suo libro un vasto catalogo di riferimenti eruditi, ma è soprattutto «desideroso di inglobare nell'opera della sua vita il maggior numero possibile degli elementi della tradizione, tanto da allestire una sorta di repertorio del genere epico-cavalleresco». E questo lavoro di assemblaggio compilativo si realizza nelle forme di «un manierismo che insistendo sul sommario e la combinatoria non può non trasformare i suoi eroi in eroi di carta» (Infurna, 2012, pp. 200 e 201). Tale natura 'riflessa' e meta-cavalleresca dell'*Aquilon* – poema-repositorio e di secondo gra-

interminabile, torrenziale libro epico-romanzesco, composto nell'autunno del Medioevo entro lo spazio della francofonia padana, alla periferia del sistema linguistico-culturale d'oil, sovraccarica ed esaspera le forme canoniche e i valori medi della poesia eroica, approdando a una sorta di barocco tardo-gotico. Con la sua enfasi, i toni magniloquenti, le sue sottolineature patetiche e la tipica inclinazione alla sovraccedenza, Raffaele da Verona sta ai moduli-tipo della narrativa eroica come Sergio Leone sta a John Ford e, in generale, al Western classico.<sup>73</sup> Si pensi, verbigratzia, al modo in cui l'*Aquilon de Bavière* sceneggia a più riprese, con evidenti effetti di ripresa topico-formulare, gli stati di esaltazione marziale di Orlando, i cui segnali fisici consistono principalmente nella bava alla bocca e nello stridore dei denti, arrotati con forza e fatti crocchiare rumorosamente. Il benemerito editore dell'*Aquilon*, Peter Wunderli, aveva interpretato queste manifestazioni di patologico furore affidandosi a criteri di marca positivista e giungendo a emettere una diagnosi di epilessia. L'impressionante rictus di Roland, che dà in ismanie e digrigna i denti con la schiuma alle labbra, andrebbe letto come il sintomo di un violento attacco di morbo sacro, caratterizzato da spasmi e convulsioni. E queste crisi di male comiziale andrebbero intese alla stregua di una malattia sacra, come una visitazione preternaturale – *furor divinus* – che rivela la natura speciale dell'eroe: l'accesso di mal caduco rivelerebbe l'eletto di Dio, il favorito del Signore (cfr. Wunderli, 1985). Questo approccio medicalizzato alle esplosioni colleriche di Roland è stato impugnato e superato con argomenti persuasivi da Marco Infurna (2012), il quale ha saputo cogliere nella sintomatologia suestesa non già le evidenze cliniche di una crisi epilettica, bensì una tipica manifestazione di quello stato di squassante e tumultuosa alterazione psicofisica che a partire dagli studi di Georges Dumézil siamo soliti denominare *furor* e di cui il grande indoeuropeista ha fornito abbondanti campionature, deducendo schede ed esempi divenuti poi proverbiali dalle mitologie e dall'epica comparata delle popolazioni indo-arie.<sup>74</sup> Le contrazioni facciali di Orlan-

---

do, sempre in rapporto con la tradizione – ha indotto lo stesso Infurna a parlare di «innocente azzardo di un don Chisciotte da tavolino» (Infurna, 2003, p. 430), formulazione di calzante icasticità che coglie la cifra estetica e poetica dell'opera.

<sup>73</sup> Alla base dell'*Aquilon* c'è l'assunzione del linguaggio internazionale della letteratura epico-avventurosa, con la ripresa dei codici dell'eroismo guerriero e del *savoir-vivre* cortese. Ma a questo elemento fondamentale si sommano l'esotismo delle ambientazioni africane, l'interesse per l'erudizione e un'evidente torsione didattico-morale, con un effetto complessivo (e compendioso) di enciclopedia cavalleresca. Ne risulta il quadro di un'adesione appassionata – ma in fondo nostalgica, idiomatica e vagamente provinciale – ai grandi modelli culturali veicolati dalla tradizione oitanaica.

<sup>74</sup> Il *furor heroicus* consiste in un soprassalto di energizzante parossismo psico-fisico che moltiplica le risorse nervose e muscolari dei guerrieri d'élite, predisponendoli ad affrontare il combattimento col massimo delle qualità prestazionali e dell'efficienza performativa. Di norma, questo stato di frenesia combattiva si manifesta come surriscaldamento corporeo (un avvampante, bruciante ardore che talora alona e aureola di un nimbo infocato il capo del combattente infuriato), come contorsione convulsiva o deformazione innaturale dei lineamenti facciali e dell'anatomia, oppure come assunzione magico-mi-

do sono del tutto coerenti con i fenomeni di deformazione e contorsione che sconvolgono il volto e i corpi dei super-guerrieri nell'imminenza dello scontro, allorché la rabbia eroica si esprime come una scossa violenta o una frenesia, quasi una sorta di invasamento. Ma ciò che si nota nell'*Aquilon*, rispetto ad altre descrizioni epiche dell'insorgenza del *furor militaris*, è l'exasperazione bombastica della rappresentazione, con esiti di iperbole descrittiva da teatro dei pupi o da *cunto* siciliano. Quando è visitato dal demone della 'superbia' – da intendersi qui nell'accezione di orgoglio tracotante e di *hybris*, con un'idea di dismisura e irascibilità che si traducono in accessi antropologicamente ritualizzati di rabbia guerriera –, Orlando è *corocés*, e la sua collera eroica si manifesta come una vera e propria *killer frenzy*, preannunciata con regolarità dal sinistro scricchiolio dei denti. Il montare dell'ira, che sprofonda il conte in un cieco furore e ne esalta le prestazioni guerriere, è sempre preceduto dal tema acustico dello stridore mascellare, al punto che il motivo dei denti sfregati l'uno contro l'altro diviene una specie di tormentone, un segnale formulare mediante il quale si introduce l'imminente esplosione del delirio marziale. Astolfo, il loquace cugino di Orlando cui viene spesso delegata una funzione di pungente e derisorio contro canto, sottolinea a più riprese come il battito dei denti preluda agli accessi di furia del conte, fungendo quasi da campanello d'allarme. Quando quel demonio di Orlando arrota le mandibole, è meglio tenersi alla larga, perché nell'impeto spasmodico della sua azione il campione infuriato colpisce e sbudella a destra e a manca tutto ciò che gli capita a tiro, senza distinguere tra amici e nemici (cfr. Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. I, pp. 277, 280 e 367). Riproduco qui di seguito due stralci testuali, dove si fissano come un ritornello gli indizi fisici dello stato di alterazione in cui versa il super-guerriero infuriato (Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. I, p. 277; vol. II, p. 688):

Allor li vint cele tiche che li vixitoit spese fois, ce est la superbie, che autre vicie non estoit in sa persone for cele, ch'alor comenze a batre l'uns dans cum l'autre si fieremant che la plusparte de celor che li forent da prés l'oient.<sup>75</sup>

E alor soi comenze a corozzer; la superbie li comanze a vixiter por li grand ardir ch'il sentoit in soi. La spiume li vint por la boche; il frege les dans li uns cum l'autre e comenze a parler in son cors.<sup>76</sup>

---

metica di tratti o modi di condotta ferini, rinviati soprattutto alla bellicosità 'araldica' dei grandi predatori (teriomorfismo). La letteratura storico-militare e antropologico-religiosa sul tema è sterminata. Mi restringo qui a indicare la monografia seminale di Dumézil (1942).

<sup>75</sup> «Allora si manifestò la magagna che spesso lo visitava, ossia la superbia – altro vizio non c'era in lui se non quello – e allora comincia a battere un dente contro l'altro in modo tanto feroce che la maggior parte di coloro che gli stavano vicini l'udirono».

<sup>76</sup> «Allora prende ad adirarsi; la superbia comincia a visitarlo a causa del grande ardore che si sentiva dentro. Gli venne la bava alla bocca; sfrega i denti l'uno contro l'altro e inizia a parlare tra sé e sé».

Dovendo trascegliere dall'enciclopedico *Aquilon* l'episodio più segnato dagli aspetti più contundenti e *Larger than Life* della fisicità guerriera, ritaglierei senz'altro la sequenza della contesa tra Orlando e il gigantesco etiope Candiobras, la cui pelle fatata è invulnerabile alle lame. Inacerbito dal constatare che l'enorme rivale se la ride dei suoi fendenti, Orlando si risolve ad afferrarlo in una sorta di presa dell'orso (*Bear Hug*) e lo solleva dal suolo di pura potenza, stritolandolo tra le sue braccia poderose. In preda alla furia, il conte comprime sempre più forte il tronco di Candiobras, tanto da privarlo del respiro. In un crescendo di rabbia, Orlando comunica alla stretta un tale energia da far scoppiare il cuore del malcapitato Pagano. Mentre il dotto Raffaele da Verona non riesce a tacere il suo modello mitico – la lotta di Ercole e Anteo – rinviando con gusto erudito a un verso della *Pharsalia* lucanea, Orlando scioglie il rivale dal mortale abbraccio e lo lascia crollare al suolo; poi, per sincerarsi di averlo accoppato sul serio, gli scuote ben bene la gabbia toracica con una robusta pedata. Dopo questa sequenza di wrestling estremo, l'eroe fa dietrofront e ritorna tra i suoi, trattenendo ancora nel volto le tracce della deformazione diabolica che ha svisato la sua fisionomia durante il parossismo della lotta (Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. II, p. 690):

Rainald li deslace l'eume e garde li cont che avoit la spuime a la boche cum  
s'il fust un porc achanés. Il sembloit in le vixagie un diable, tant avoit la cere  
teribelle a veoir.<sup>77</sup>

In questa sindrome agitatoria dell'Orlando infuriato, come in altri momenti di diastole descrittiva e di caricamento stilistico, non si sa bene cosa si debba vedere. In certi momenti, Raffaele da Verona sembra peccare di patetismo naïf e quasi di infantilismo, come accade a quegli autori modesti che hanno perso irrimediabilmente il senso della misura classica, ma a volte si ha l'impressione che nelle oltranzes e nella drammaticità esibita – e indubbiamente un po' goffa – dell'*Aquilon* si debba invece riconoscere una sorta di primitivismo espressionistico: la voce non del tutto controllata ma a suo modo potente di un epigono che sperimenta soluzioni nuove, calcando i toni ed esasperando i moduli tradizionali all'insegna di una iper-stilizzazione e di un sovrappiù di rozzi artifici che può ricordare l'estetica Kitsch o piuttosto *camp*.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> «Rinaldo gli slaccia l'elmo e vede che il conte ha la schiuma alla bocca come un cinghiale braccato. Sembrava in viso un diavolo, tanto il suo aspetto era terribile a guardarsi».

<sup>78</sup> Sulla nozione di *camp* si leggano i brillanti sviluppi che Eco ricava a partire da Susan Sontag: cfr. Eco (2021b, pp. 38-39).

## 6. Atletismo cavalleresco: giochi di corte, prove ginniche e addestramento militare

La letteratura cavalleresca antico-francese è disseminata di riferimenti a passatempi e svaghi di corte ispirati a un vigoroso atletismo e al più rude confronto dei corpi. I cavalieri si dedicano a pericolose battute di caccia e a pratiche violente, si cimentano in prove che allenano la muscolatura e incentivano il coraggio fisico. In occasione delle corti plenarie, dopo i conviti, durante le festività o nelle pause delle campagne militari, i veterani si dedicano per lo più a sedentari giochi di società e di tattica (scacchi, tavola reale o tric trac), mentre i ragazzi si danno a spassi più vivaci e brutali, a ricreazioni ginniche, giostre, armeggerie, gare di agilità e giochi di contatto. Dopo la conquista di Cordova, Carlo riposa in un magnifico verziere: l'imperatore che tiene la dolce Francia se ne sta in trono sotto un gran pino, accanto a un roseto, mentre tutt'attorno i suoi uomini si svagano (*La canzone di Orlando*, 1996, 90-91, vv. 111-113):

As tables jüent pur els esbaneier,  
E as eschecs li plus saive e li veill,  
E escremissent cil bachelier leger.<sup>79</sup>

Spostiamoci ora nel dominio delle narrazioni tristaniane. In occasione di una festa organizzata da re Marco, le ore postprandiali sono consacrate ai divertimenti signorili, con esercizi di lotta, cimenti di agilità, caroselli equestri e prove fondate sulla destrezza nell'impiego delle armi da getto (Thomas, 2014, pp. 132-133):

A une feste que li reis tint,  
Grant fu li poples qui i vint.  
Aprés manger, deduire vunt,  
E plusurs jus comencer funt,  
D'eskermies e de palestres:  
De tuz i fud Tristan mestres.  
E puis firent uns sauz waleis,  
E uns qu'apelent waveleis,  
E puis si portèrent cembeals  
E lancerent od roseals,  
Od gavelos e od espee.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> «Per divertirsi giocan coi tavolieri, / e con gli scacchi i più saggi ed i vecchi: / tiran di scherma gli agili baccellieri».

<sup>80</sup> «A una festa organizzata dal re / arrivò molta, molta gente. / Dopo il pranzo, andarono a divertirsi, / e diedero inizio a molti giochi / nelle armi e nella lotta: / in tutti Tristano fu maestro. / Poi fu la volta dei salti gallesi, / e di quelli chiamati gavellesi, / poi ci si cimentò nelle giostre / e si fecero lanci di aste, / di giavellotti e di stocchi».

In questo inventario di ludi e concorsi, nei quali brilla incontrastato l'astro di Tristano,<sup>81</sup> troviamo soprattutto competizioni a dominante fisica, giochi all'aria aperta che promuovono la tonificazione del corpo, potenziano la muscolatura, migliorano i riflessi e la coordinazione, incentivano il controllo della motricità e stimolano lo spirito combattivo. Sono attività di natura agonale e al tempo stesso forme di addestramento, esercizi 'sportivi' e distrazioni, certami e momenti ricreativi: un insieme di pratiche che non costituiscono soltanto una ginnastica propedeutica alla professione marziale.<sup>82</sup> Certo, si tratta di discipline che assicurano un eccellente fondo di preparazione atletica e talvolta un *dressage* specifico nell'impiego di alcune armi.<sup>83</sup> Ma accanto a questa funzione di *training* paramilitare si riconosce un elemento festivo di *loisir* socializzato e divertimento di gruppo, un gusto tutto corporeo di riconoscersi quali membri di uno stesso ceto egemone, di condividere il medesimo *lifestyle* rude e allegramente motorio, fatto di gesti bruschi e modi maneschi, di maniere forti e rissosità, di carnalità estroversa e contatti brutali. Le forme sociali della vita feudo-cavalleresca si esprimono in una prossemica di robusta fisicità. Non a caso la letteratura cavalleresca in lingua d'oïl, tanto sul versante epico che su quello romanzesco, presenta un amplissimo dossier di *plagosi milites* che menano le mani, di baroni irascibili che allungano manrovesci e gotate, di nobiluomini irritabili e attaccabrighe che litigano per questioni di onore e se le suonano di santa ragione. Scoppi d'ira e violente colluttazioni sono all'ordine del giorno nella cosiddetta epica della rivolta.<sup>84</sup> Di più. A questi

<sup>81</sup> Il primato atletico di Tristano, fatto di estrema agilità e di meravigliosa vigoria, si traduce nel suo strapotere nelle prove agonali. Ma la formidabile prestanza tristaniana, ancor più che nella fisicità aitante o nei trionfi sportivi, si realizza in alcuni *exploits* di natura eccezionale e rocambolesca che richiedono un'energia vitale fuori scala, imprese davvero uniche che acquistano una straordinaria risonanza fino a diventare proverbiali: il doppio balzo nell'episodio del 'fior di farina' e il salto della cappella. Sulla fisicità irresistibile di Tristano e sulla sua superiorità indiscussa come eroe d'azione – con picchi di spettacolarità degni dell'agente 007 – si leggano le ottime annotazioni di Mantovani (2022: pp. 199-200).

<sup>82</sup> Gli sport pericolosi e violenti preparano alla guerra. Sulla natura paramilitare degli svaghi di corte e dei giochi cavallereschi, cfr. Merdrignac (2002, pp. 93, 110-120 e 135).

<sup>83</sup> Gli esercizi corporei della nobiltà, gli svaghi di corte e i giochi cavallereschi hanno di norma una funzione paramilitare di potenziamento fisico, di allenamento equestre e di addestramento all'uso delle armi, ma servono anche «ad esibire le pratiche peculiari alle classi alte della società» (Le Goff, 2008, p. 135).

<sup>84</sup> Anche le narrazioni romanzesche non mancano di personaggi irascibili ai quali prudono costantemente le mani. Si pensi al conte scortese che prende a sganassoni la renitente Enide (Noacco, 1999, pp. 316-317, vv. 4826, 4842), ed è ancor più rappresentativa la sequenza del *Conte du graal* in cui il fegatoso e collerico Keu allunga una solenne sberla alla fanciulla profetica che ha preconizzato la precellenza cavalleresca di Perceval (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 1050-1052). Ma a questi casi di 'violenza di genere', esercitata contro le donne da individui stizzosi e brutali, non sarebbe difficile affiancare anche numerosi esempi di nobildonne pronte a menar le mani, le quali non esitano ad accapigliarsi con un'aggressività e un'energia da vere 'bulle'. Per restare entro il *corpus* romanzesco di Chrétien de Troyes, si ricordi la zuffa furibonda tra le due figlie di Tiebaut de Tintagel (ivi, vv. 5011-5016 e 5040-5051). D'altra parte, Georges Duby ci ricorda che le dame di alto rango non esitavano ad assestare cazzotti o a mollare robusti ceffoni. Non era raro che una castellana, in un accesso di collera, correggesse con durezza le serve di casa sottoposte al suo controllo. Per una *lady* del ceto feudale non era strano né disdicevole

modi fisicamente effusi e smanaccioni, che si esprimono in abbracci, spintoni, pacche e sbracciate, si dovrà aggiungere anche una componente euforica di *joie de vivre* e di felicità corporale, specie nell'espressione ipercinetica e nell'eccitazione violenta, nel flusso rapinoso del sangue e nella liberazione di endorfine. E a questo riguardo non sarà inutile rammentare come la cultura e lo stile di vita aristocratici dell'evo premoderno siano profondamente pervasi da pattern comportamentali, sensibilità e riferimenti valoriali che esaltano un modo d'essere 'forte', prorompente e avventuroso, fondato sull'impeto e il tumulto, sullo slancio desiderante e i prestigi di una fisicità robusta, sullo spirito competitivo e la bellicosità, sul culto dell'azione e la libera affermazione dei corpi nelle contese e negli spazi di relazione, sulla passione cinegetica e la preferenza per le distrazioni *open air*, sull'espansione giubilante delle fibre muscolari irrorate di sangue e di linfe giovanili. Le attività e i piaceri della nobiltà guerriera presuppongono una complessione fisica possente e una salute florida – anzi, di ferro –, una gagliardia briosa e una spontanea propensione al gesto impositivo – e, sì, anche all'aggressività e alla prevaricazione violenta. L'ethos aristocratico si fonda sull'eros della potenza fisica. Si deve senz'altro a Friedrich Nietzsche la più compiuta definizione della primazia della carne e dell'edonismo dell'azione nel sistema di rappresentazioni feudo-cavalleresco:

I giudizi di valore cavalleresco-aristocratici presuppongono una poderosa costituzione fisica, una salute fiorente, ricca, spumeggiante al punto da traboccare, e con essa quel che ne condiziona la conservazione, cioè guerra, avventura, caccia, danza, giostre, nonché, in generale, tutto quanto implica un agire forte, libero, gioioso. (Nietzsche, 1984, p. 22)

La poetica del corpo cavalleresco esalta la dimensione voluttuaria e il gioioso vitalismo del registro aristocratico: nell'estetica di questo mondo meravigliosamente estroverso, vibrante di una fisicità allegra ed effervescente, lo slancio del desiderio si accompagna all'impulsività dell'azione, mentre l'ardore amoroso e il tumulto dei sensi si nutrono dello stesso fuoco che alimenta lo sfarzo militare.

---

ricorrere alle mani per castigare l'impudenza di un'ancella sfacciata: cfr. Duby (2015, p. 20). Questa inclinazione manesca, questa spontanea tendenza alla brutalità che rendeva molto comuni gli scontri fisici, è un tratto generale delle società premoderne. Per il ricorso alla violenza fisica nelle società occidentali bassomedievali, cfr. Fossier (1987, pp. 54-55).

## Bibliografia

- AZZOLINI M. (2019), *Una gioiosa baldanza. Immagini, modelli e lessico della gioinezza guerriera nelle letterature galloromanze dei secoli XI-XIII*, postfazione di A. Barbieri, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BARBIERI A., MUZZOLON E. (2023), *Di corpi guasti e d'armi spezzate: diorami del trauma nella letteratura cavalleresca d'oïl*, in M. Giancotti, L. Marfè, P. Violi (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 73-133.
- BAUMGARTNER E. (1985), *Géants et chevaliers*, in G.S. Burgess, R.A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court*, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 9-22.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE (2019), *Roman de Troie*, testo critico di L. Constans, intr., trad. it. e a cura di E. Benella, prefazione di L. Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BLONS-PIERRE C. (1993), *L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes*, «Bien Dire et Bien Apprendre», 11, pp. 55-68.
- CAILLOIS, R. (2001), *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 (Paris, 1950).
- CHAUVIRÉ F. (2014), *L'ethos chevaleresque dans l'éthique militaire aristocratique*, «Inflexions», 27(3), pp. 65-74.
- CHÉNERIE M-L. (1986), *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1999), *Erec e Enide*, trad. e note di C. Noacco, introd. di F. Zambon, Milano-Trento, Luni.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2011), *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, introd. di L. Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2012), *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2025), *Le conte du graal (Perceval)*, ed. critica, trad. e note a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHRÉTIEN DE TROYES, GODEFROI DE LEIGNI (2004), *Il Cavaliere della carretta (Lancelotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CIGNI F. (a cura di) (1994), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. critica, trad. e comm. a cura di F. Cigni, premessa di V. Bertolucci Pizzorusso, Ospedaletto (Pisa), Cassa di Risparmio di Pisa/Pacini.
- CIGNI F. (2023), *Rustichello da Pisa e la sua Compilazione arturiana*, in F. Gambino, A. Beretta (a cura di), *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, Bologna, Pàtron, pp. 249-264.
- COLAS L. (1982), *Chrétien de Troyes: le corps et le geste*, «Europe», 60(642), 1982, pp. 105-113.
- COLBY A.M. (1965), *The Portrait in Twelfth-century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz.
- CORBELLARI A. (2011), *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck.

- D'ALESSANDRO D. (1986), *La descrizione in Chrétien de Troyes. I segni di demarcazione*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza», xxviii(2), 1986, pp. 553-566.
- D'ALESSANDRO D. (1991), *Per un'analisi formale del descrittivo nel medioevo: il caso del romanzo*, in M. Liborio (a cura di), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 29-48.
- DE SIMONE S. (2025), *Smisurato amore: furori e languori di giganti innamorati*, [in corso di pubblicazione].
- DUBY G. (2015), *L'avventura di un cavaliere medievale raccontata da Georges Duby*, Roma-Bari, Laterza, (Paris, 1993).
- DUMÉZIL G. (1942), *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard.
- ECO U. (2009), *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- ECO U. (a cura di) (2016), *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani.
- ECO U. (2021a), *La bellezza*, Torino, GEDI.
- ECO U. (2021b), *La bruttezza*, Torino, GEDI.
- ELIADE M. (2008), *Fragmentarium*, ed. it. a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book.
- FARAL E. (1924), *Les Arts poétiques du xix<sup>e</sup> et du xiii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.
- FOLENA G. (1990), *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma.
- FOSSIER R. (1987), *L'infanzia dell'Europa. Economia e società dal x al xii secolo*, Bologna, il Mulino, (Paris, 1982).
- FRAY, S. (2014), *À propos de l'esthétique des corps virils chez Bernard d'Angers: beauté cléricale et beauté chevaleresque*, «Revue d'Auvergne», 610, pp. 47-59.
- FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI M., GUIDORIZZI G. (2012), *Corpi gloriosi. Eroi greci e santi cristiani*, Roma-Bari, Laterza.
- GALIMBERTI U. (1983), *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, con un saggio di E. Borgna, Milano, Feltrinelli.
- GAMBINO F. (2023), *Introduzione storico-letteraria*, in F. Gambino e A. Beretta (a cura di), *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, Bologna, Pàtron, pp. VII-XXX.
- GRISWARD J.H. (1989), *Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti indoeuropei nel Ciclo dei Narbonesi*, prefazione di G. Dumézil, Genova, ECIG (Paris, 1981).
- HEUZE P. (1981), *Le corps humain dans l'épopée*, in R. Chevallier (éd.), *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens. Calliope II*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 45-52.
- HUOT S. (2016), *Outsiders: The Humanity and Inhumanity of Giants in Medieval French Prose Romance*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- INFURNA, M. (2003), *La letteratura franco-veneta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, diretto da P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, vol. III, *La ricezione del testo*, Salerno Editrice, Roma, pp. 405-30.
- INFURNA M. (2012), *Rolando epilettico? Il furor guerriero dell'eroe nell'Aquilon de Bavière*, «L'immagine riflessa», N.S. Anno XXI, n. 1-2, gennaio-dicembre 2012, pp. 189-202.
- JANET M. (2013), *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le premier cycle de la croisade (Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs)*, Paris, Champion.

- KAY S. (1994), *The Life of the Dead Body: Death and the Sacred in the chansons de geste*, «Yale French Studies», 86, pp. 94-108.
- KRAUSS H. (1982-1983), *Metamorfosi di Orlando nell'Aquilon de Bavière*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 95, pp. 425-440.
- KUKULKA-WOJTASIK A. (2005), *La particularité physique et sa symbolique dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, in A. Bouloumié (sous la direction de), *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 57-69.
- LABBÉ A. (2019), *Regards sur la chanson de geste. «Mult ad apris ki bien conuist ahan»*, études réunies par F. Bouchet, D. Lacroix et S. Cazalas, Paris, Classiques Garnier.
- La Canzone di Guglielmo* (1995), a cura di A. Fassó, Parma, Nuova Pratiche Editrice.
- La Canzone di Orlando* (1996), intr. e testo critico di C. Segre, trad. it. di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli (1<sup>a</sup> ed. 1985).
- LA CECLA F. (2000), *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Milano Bruno, Mondadori.
- Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du xiii<sup>e</sup> siècle* (1966), éd. par E. Langlois, deuxième édition revue, Paris, Champion.
- LE BRETON D. (2005), *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi (Paris, 2003).
- Jaufre* (2006), a cura di C. Lee, Roma, Carocci.
- LE GOFF J. (2008), [in collaborazione con N. Truong], *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza (Paris, 2003).
- LIBORIO M. (a cura di) (1991), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- MANTOVANI D. (2018), *Il gesto nella geste: strategie linguistiche e semiotiche nella Chanson de Guillaume*, «Critica del testo», XXI(1), 2018, pp. 9-42.
- MANTOVANI D. (2022), *Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Béroul*, «Carte Romanze», 10(2), dicembre 2022, pp. 175-218.
- MÉNARD P. (1984), *Les Gestes et les expressions corporelles dans la Chanson de Roland: les attitudes de commandement et de défi*, in W. van Emden and Ph. E. Bennett (with the assistance of A. Kerr) (ed. by), *Guillaume d'Orange and the Chanson de geste. Essays presented to Duncan McMillan in celebration of his seventieth birthday by his friends and colleagues of the Société Rencesvals*, Reading, Reading University, pp. 85-92.
- MERDRIGNAC B. (2002), *Le Sport au Moyen Âge*, dessins de L. Senan, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MORA-LEBRUN, F. (1995), *Le Roman de Thèbes*, édition du manuscrit S (Londres, Brit. Lib., Add. 34114), traduction, présentation et notes par F. Mora-Lebrun, Librairie Générale Française, Paris.
- MORATO N. (2020), *The shadow of the bear. An archeology of names in the Roman de Guiron*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 136(3), September 2020, pp. 658-682.
- MORLINO L. (2015), *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena», 1, 2015, pp. 5-81.

- MOROLDO A. (1980), *Le portrait dans la chanson de geste*, «Le Moyen Âge», 86, pp. 387-419.
- MOROLDO A. (1981), *Le portrait dans la chanson de geste*, «Le Moyen Âge», 87, pp. 5-44.
- NIETZSCHE F. (1984), *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, nota introduttiva di M. Montinari, Milano, Adelphi.
- NORTH S. (1986), *The Ideal Knight as presented in some French Narrative Poems, c. 1090- c. 1240: An Outline Sketch*, in Ch. Harper-Bill, R. Harvey (ed. by), *The Ideal and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 111-132.
- PASCOLI G. (1981), *Poesie. Poesie, Traduzioni e riduzioni, Appendici, Indici*, a cura di A. Vicinelli, 4 voll., iv, Milano, Mondadori.
- Huon de Bordeaux* (2023), testo francese antico a cura di P. Ruelle, nota introduttiva di M. Infurna e G. Peron, trad. e note di G. Peron, in M. Infurna e M. Mancini (a cura di), *Le canzoni di gesta dei vassalli ribelli*, Milano, Bompiani, pp. 1657-1921.
- POIRION D. (1988), *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Torino, Einaudi (Paris, 1982).
- RAFFAELE DA VERONA (1982-2007), *Aquilon de Bavière*, roman franco-italien en prose (1379-1407), introd., éd. et comm. par P. Wunderli, 3 voll., Tübingen, Niemeyer.
- SANTAGATA M. (2007), *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla Chanson de Roland a Foscolo*, Roma-Bari, Laterza.
- SCARPATI O. (2017), *Il catalogo degli eroi nel Roman de Troie: forme dell'amplificatio*, «Le forme e la storia», n.s. 10(1), 2017, pp. 33-48.
- SCARPATI O. (2018), «*Des Troïens li plus hardiz*». *La descriptio di Ettore in Benoît de Sainte-Maure*, in M. Pagano (a cura di), «*que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, studi promossi da G. Alfieri, G. Alfonzetti, M. Pagano, S. Rapisarda, Avellino, Sinestesie, pp. 767-80.
- SCHNEIDER M. (1992), *La musica primitiva*, Milano, Adelphi (Paris, 1960).
- SITI W. (2024), *C'era una volta il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- TEGNER G. (2023-2024), *Il bel cavaliere: canoni dell'avvenenza maschile nella narrativa eroica d'oil*, tesina di primo ciclo, Università degli Studi di Padova, Corso di laurea Triennale in Lettere.
- THOMAS (2014), *Tristano e Isotta*, ed. a cura di F. Gambino, Modena, Mucchi.
- VIOLANTE C. (1995), *La «cortesia» chiericale e borghese nel Duecento*, Firenze, Olshki.
- WEIL S. (2017), *Il libro del potere*, introd. di M. Bonazzi, Milano, Chiarelettere.
- WUNDERLI P. (1985), *Rolandus epilepticus*, in *Das Ritterbild im Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste, pp. 105-130.

