

A Cavalleria e letteratura



CULTURA,
CIVILTÀ
E RELIGIOSITÀ

IPERTESTO

La Chanson de Roland

In ambito culturale, l'XI secolo vide una straordinaria *rivoluzione*: **la nascita della letteratura in lingua volgare**, cioè scritta nella lingua comunemente parlata e non in latino. In Italia, in Francia e in Spagna, il latino fu gradualmente sostituito da varie lingue chiamate *romanze* (di matrice romana), che dapprima furono usate solo per comunicare oralmente, e poi (verso la fine dell'XI secolo, appunto) anche per scrivere opere di carattere poetico e letterario.

Nella Francia del Nord, si impose soprattutto la cosiddetta *langue d'oïl* (da *oil* = sì), la lingua romanza parlata nella regione di Parigi (sede della corte del re di Francia) e destinata a trasformarsi nel francese moderno. Il primo importante testo letterario prodotto in tale lingua fu un lungo poema che celebrava le imprese di Rolando, un cavaliere di Carlo Magno morto in battaglia nel 778, a Roncisvalle, nei Pirenei. Poiché *cantava* (cioè narrava, in forma solenne) le gesta di quel famoso guerriero, il poema ricevette il nome di **Chanson de Roland** (*Canzone di Rolando*); molto conosciuto anche in Italia (ove, però, il nome del protagonista fu ben presto mutato in **Orlando**), il poema avrebbe conosciuto nei secoli diverse riletture e offerto spunti per varie opere letterarie, chiamate *poemi cavallereschi* (ricordiamo solo l'*Orlando innamorato*, di Matteo Maria Boiardo, e l'*Orlando furioso*, di Ludovico Ariosto).

L'opera è divisa in tre parti. Nella prima sezione, ci vengono presentati i protagonisti della storia: Carlo Magno, Orlando, il cavaliere cristiano Gano e il re musulmano Marsilio. Inviato presso il sovrano nemico a offrire la pace, Gano si accorda con Marsilio e progetta con questi di aggredire a tradimento la retroguardia dell'armata dei Franchi, guidata da Orlando. Nella seconda parte, si descrive la grande battaglia tra le truppe di Marsilio e quelle di Orlando, che resiste fino allo stremo delle forze e infine, sopraffatto dai nemici, spezza la sua amata spada Durindana e suona il corno per avvertire Carlo della disfatta. L'ultima sezione racconta lo scontro finale tra l'armata di Carlo e quella musulmana (che viene sbaragliata) e presenta infine il supplizio di **Gano, il traditore**.

Composta intorno al 1080, la *Chanson de Roland* riflette un nuovo atteggiamento spirituale che si era diffuso tra i cavalieri francesi, molti dei quali avevano preso l'abitudine di partire per la Spagna, con l'obiettivo di arricchirsi, combattendo per la fede cristiana contro i musulmani. Per tutti costoro, il protagonista della *Chanson* diventò un esempio e un modello da seguire (anche se il vero Orlando, nel 778, era stato ucciso da banditi baschi cristiani e non dai musulmani).

L'**eroe del poema** è presentato in molte occasioni come un vero e proprio santo, o meglio come un **martire di Cristo**: al momento della morte, ad esempio, due arcangeli accorrono per raccogliere la sua anima e portarla direttamente in paradiso. Inoltre, come Cristo fu tradito da Giuda, così

Orlando morente offre a Dio il guanto, miniatura del XIII secolo (Tubinga, Biblioteca universitaria).



IPERTESTO A

1
Cavalleria e letteratura

→Finalità
pedagogica
del poema

Orlando viene tradito da Gano, che oltre tutto, nel poema, appare come un vassallo infedele (*fellone*) nei confronti del suo signore, Carlo Magno.

Tuttavia, anche se il *bene* e il *male*, nel poema, hanno caratteri ben chiari e definiti, l'autore della *Chanson* non disprezza mai i musulmani, a cui vengono spesso riconosciuti coraggio, valore e saggezza. Lo stesso Gano non è presentato come una figura odiosa e spregevole; il suo tradimento di Orlando nasce dalla convinzione che l'**eroe** sia diventato **tropo arrogante e sicuro di sé**. Gano teme che l'ormai anziano Carlo, seguendone i consigli, andrà prima o poi incontro a sicura rovina. E infatti, durante la battaglia, Orlando si decide a suonare il corno per avvertire Carlo solo quando ormai è troppo tardi: il **suo orgoglio** e la sua convinzione di poter far fronte al nemico senza bisogno di alcun aiuto risulteranno fatali sia a lui stesso sia a una consistente parte dell'esercito del suo sovrano. La *Chanson de Roland* possiede dunque un'esplicita finalità pedagogica, cioè educativa, nei confronti dei vassalli e dei cavalieri. Essi devono essere disponibili a combattere (e a morire) per la fede e per il loro signore; allo stesso tempo, devono imparare sia a restare fedeli ai loro signori, sia a rimanere al loro posto, senza prendere iniziative di testa propria, che possono portare gravissimi danni al prestigio e alla potenza dei superiori cui hanno giurato fedeltà assoluta.

I trovatori provenzali e l'amor cortese

All'inizio del XII secolo, mentre nella Francia del Nord si stava diffondendo sempre più la *langue d'oïl*, il Sud parlava la *langue d'oc* (da *oc* = sì), chiamata anche *provenzale* per il fatto che la **Provenza** era la regione più importante del Meridione francese. In quest'area l'autorità effettiva del sovrano era scarsa: pur essendo formalmente vassalli del re di Francia, i grandi feudatari provenzali si comportavano di fatto come se fossero indipendenti. A quel tempo, nelle corti di questi signori feudali nacque e si sviluppò una nuova forma d'arte: la **poesia dei trovatori**. Il termine deriva dal provenzale *trobar*, che significa "poetare", "comporre versi"; tuttavia, i trovatori erano in genere anche musicisti, cioè componevano le melodie (molto difficili da ricostruire, ai giorni nostri) destinate ad accompagnare i testi. Le poesie dei trovatori non erano pensate per essere lette o recitate, bensì per il canto, ed eseguite in occasione di feste o di altre occasioni mondane.

La principale novità di questa forma d'arte consiste nel fatto che, per la prima volta, siamo di fronte a **testi letterari composti da laici** e destinati ad altri laici, mentre nei pre-

1 *Riferimento
storiografico*

pag. 7



In questo dipinto di John William Waterhouse del 1916 un trovatore suona il suo liuto mentre alcune ragazze lo ascoltano estasiato.

cedenti secoli del Medioevo la scrittura era stata un patrimonio esclusivo dei chierici, cioè degli ecclesiastici. I trovatori, infatti, erano molto spesso signori feudali, più o meno potenti, che tramite la poesia davano voce ai propri ideali e ai propri desideri. Questi non sempre coincidevano con quelli della Chiesa: basti pensare al fatto che essi celebravano anche la guerra e le loro imprese guerriere, anche quando queste non erano a servizio della fede, bensì utili a procurare gloria e bottino.

La distanza che separa la poesia provenzale del XII secolo dalla letteratura medievale che l'ha preceduta (inclusa la *Chanson de Roland*) emerge pienamente non appena esaminiamo il posto centrale che in essa occupa il tema dell'amore. E poiché l'ambiente in cui i trovatori operavano era quello dei castelli, a partire dall'Ottocento, si è detto *cortese* il tipo particolare di amore espresso e celebrato nei testi provenzali, i quali a loro volta, invece, lo chiamavano *fin amour*.

L'**amor cortese** vede come protagonisti un cavaliere e una **dama**, la cui caratteristica è di essere **sempre sposata** e di rango superiore rispetto al maschio che la ama: anzi, spesso, è la moglie del suo signore feudale. Nell'amor cortese c'è dunque un evidente elemento di trasgressione rispetto alle norme morali correnti, che condannavano severamente l'adulterio e insistevano sulla necessità di un'assoluta fedeltà coniugale da parte della donna, dopo il matrimonio. Questo elemento "piccante" ci aiuta a capire uno dei motivi che resero così popolare la letteratura amorosa cortese: in un mondo in cui la passione erotica era condannata dal clero e i matrimoni nascevano solo per ragioni di interesse e di politica, essa permetteva di **sognare un modo diverso di vivere il proprio sentimento**.

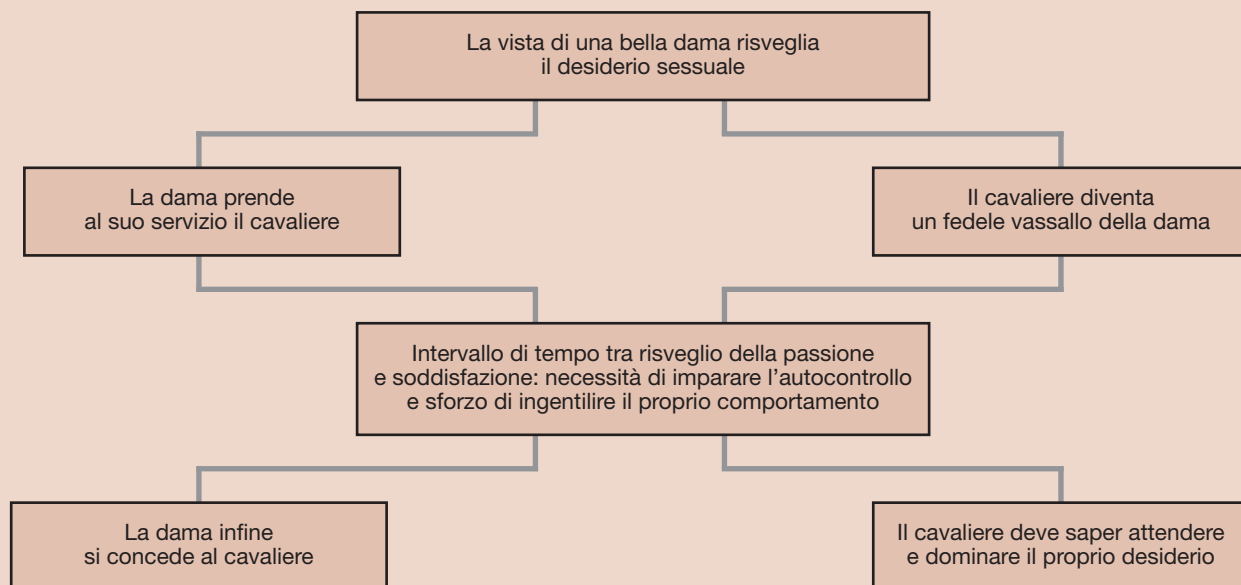
→Valori diversi da quelli ecclesiastici

Funzione pedagogica dell'amor cortese

L'amor cortese seguiva un preciso codice di regole. Dopo aver rivelato alla dama ciò che egli provava per lei, il cavaliere accettava di mettersi al suo servizio e di esserle completamente fedele. Da questo punto di vista, è possibile rintracciare elementi di **somiglianza tra l'amor cortese e i costumi feudali**: in pratica, il giovane amante faceva esattamente le stesse promesse che si impegnava a rispettare un vassallo nel momento in cui riceveva un feudo dal suo signore. E come questo avrebbe ricompensato solo il cavaliere che si fosse mostrato valoroso in battaglia, così la dama non si concedeva subito all'amante, ma solo dopo che questi aveva dato buona prova di sé.

Riferimento storiografico **2**
pag. 8

L'AMOR CORTESE



Secondo la concezione cortese, la vista della dama risvegliava nell'amante il desiderio di possedere la donna. Poiché essa, tuttavia, si sarebbe concessa solo dopo un lungo intervallo di tempo, il cavaliere doveva imparare a tenere a bada la propria passione. Se non fosse stato capace di un simile **autocontrollo**, il giovane avrebbe dimostrato di essere un **villano**, un brutto animalesco, e non un *cuor gentile*. L'amor cortese, dunque, **presentava un modello di comportamento ai cavalieri del XII secolo**, che spesso erano tutt'altro che sensibili e raffinati, dato che fin da ragazzi erano stati addestrati solo all'uso delle armi, al governo dei cavalli e alla pratica della violenza.

Tramite l'amor cortese, i trovatori provenzali tentarono di svolgere un'azione pedagogica (cioè educativa) per certi versi simile a quella che si incontra nella cultura ecclesiastica dell'XI secolo: in entrambi i casi, l'obiettivo fu quello di **ingentilire i rozzi costumi della classe dirigente**, cioè dell'aristocrazia guerriera. La differenza consiste nel fatto che la *Chanson de Roland* e l'*idea di crociata* avevano indicato ai cavalieri di mettere la spada al servizio della fede, dei poveri e della Chiesa; i trovatori, invece, in modo decisamente più laico, percorsero la strada del dominio su di sé, a cominciare dalla più impetuosa delle passioni, quella sessuale.

Il momento massimo dell'autocontrollo veniva raggiunto quando il cavaliere era chiamato a giacere accanto alla dama e, pur essendo entrambi nudi, sapeva resistere al desiderio di possederla. Solo se il cavaliere avesse superato quest'ultima e decisiva prova, la dama, infine, si sarebbe concessa, coronando i sogni dell'amante.

L'amor cortese, insomma, non escludeva che i due amanti giungessero a consumare l'adulterio: non era un amore asessuato. I trovatori, tuttavia, mettevano l'accento sul processo di perfezionamento cui il cavaliere si sottoponeva, per rendersi degno dei favori sessuali della dama e venire finalmente accolto da lei.

I romanzi cortesi di Chrétien de Troyes

3 **Riferimento
storiografico**
pag. 10

Nella Francia del Nord, durante la seconda metà del XII secolo, i testi più importanti scritti in *langue d'oïl* furono i cosiddetti *romanzi cortesi*, composti da Chrétien de Troyes, che operò alla corte del conte di Champagne e del conte di Fiandra. Si tratta di testi abbastanza estesi scritti in versi e non in prosa. L'aggettivo *cortesi* nasce invece dal fatto che i

lavori di Chrétien (come le poesie dei trovatori) erano composti per soddisfare i gusti del pubblico aristocratico del tempo: dunque essi erano letti (di solito ad alta voce) a dame e cavalieri desiderosi di sognare e di divertirsi.

A tal fine, Chrétien recuperò e rielaborò numerose tradizioni relative alla figura di **re Artù** e dei suoi cavalieri. Una prima riscoperta di questo leggendario sovrano bretone, che secondo la tradizione aveva a Camelot la propria capitale, avvenne all'inizio del XII secolo per opera dei sovrani normanni che governavano l'Inghilterra dal 1066: in quel lontano signore, essi cercarono **una figura capace di far concorrenza a Carlo Magno**, cioè un eroe locale di cui essere fieri e intorno al quale costruire un'epopea di gesta simile a quella creata dall'autore della *Chanson de Roland*.

Non sappiamo se Chrétien fosse un chierico o un laico. Nelle sue opere, comunque, le vicende dei cavalieri della Tavola Rotonda assumono un evidente intento didattico ed educativo: Lancillotto, Perceval, Eric, Ivano e tutti gli altri eroici guerrieri del mondo arturiano diventano altrettanti modelli di comportamento da imitare o su cui riflettere, per imparare ad assumere il giusto comportamento cavalleresco.



Re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda, miniatura francese del XIV secolo.

Il principale carattere dei cavalieri descritti da Chrétien è la *mobilità*, l'incapacità di restare fermi, il **bisogno** quasi fisico di **compiere imprese eroiche**, per mostrare a re Artù il proprio valore e far bella figura di fronte alla dama che diventerà la loro sposa. Grazie a tale espediente, Chrétien descrive la condizione dei cosiddetti *giovani cavalieri*, un gruppo sociale specifico che al suo tempo andava assumendo un'importanza crescente. Si trattava in genere di **figli cadetti** (cioè non primogeniti), senza speranze circa la possibilità di ereditare il feudo detenuto dal padre. Nasceva di qui la loro disponibilità a partire all'avventura, cioè a combattere nella schiera di un signore disposto a sondare il loro valore ed eventualmente a ricompensarli, cioè ad assumerli stabilmente al proprio servizio (mediante la concessione di un feudo) e/o a concedere loro la mano di una delle sue figlie nubili.

Chrétien de Troyes e l'amore

Chrétien sapeva bene che molti *giovani* finivano poi, in realtà, per fare i banditi e i predoni di strada. E infatti le sue opere sono piene di cavalieri violenti, brutali con le donne, avidi e spietati. A essi, come riparatori dei torti e protettori degli oppressi, si contrappongono gli eroi positivi, additati ai *giovani* come modelli esemplari: «Se troverete vicino o lontano – dice la madre di Perceval al proprio figlio, che sta per cominciare la sua avventura di cavaliere – una dama che abbia bisogno d'aiuto o una damigella in pena, siate pronto a soccorrerle come esse vi chiederanno. Chi non porta onore alle dame non ha onore in cuore. Servite dame e damigelle. Ovunque sarete onorato».

Mescolato a quello dell'avventura, il tema dell'amore è centrale nei romanzi di Chrétien; egli, tuttavia, assunse un **atteggiamento abbastanza critico nei confronti dei valori dell'amor cortese**, che dalla Provenza si erano diffusi verso il nord della Francia. Le sue perplessità sono concentrate nel racconto che ha come protagonista Lancillotto, innamorato della regina Ginevra, moglie di Artù. Dopo aver messo alla prova il cavaliere in svariate occasioni, la dama si concede a Lancillotto, che finalmente «ha quanto desiderava: la regina non vuole altro che la sua compagnia e il piacere che gliene deriva, ed egli la tiene tra le braccia mentre ella lo stringe tra le proprie. È sì dolce e grato il gioco dei baci e delle carezze, che non è menzogna affermare che essi provarono una felicità tanto prodigiosa quale mai fino a oggi si è saputa o sentita dire».

Eppure, Chrétien ci dice a più riprese che Lancillotto ha dovuto pagare un prezzo decisamente troppo alto, per poter godere di quell'unica e clandestina notte d'amore. Egli, infatti, dapprima ha dovuto salire sulla carretta con cui vengono portati al patibolo i ladri e gli assassini, e poi ha dovuto comportarsi da vigliacco, durante un torneo, solo perché quella era la volontà di Ginevra. In sintesi, agli occhi di Chrétien, **il gioco dell'amor cortese finisce per trasformare il cavaliere in un giocattolo della dama**: anzi, costretto a obbedire a ogni suo capriccio, egli si espone al ridicolo e rischia persino di infangare il proprio onore.

Lancillotto dunque, secondo Chrétien, non è un cavaliere perfetto, da assumere come modello, per quanto il suo valore e il suo coraggio superino quelli di tutti gli altri. Sotto il profilo morale, Chrétien gli preferisce decisamente Eric o Ivano, i quali sono sempre disponibili a rischiare la propria vita in eccezionali avventure cavalleresche contro i violenti e i malvagi, ma nel medesimo tempo cercano appagamento dei sensi e felicità all'interno del matrimonio, amando profondamente la propria moglie, non la sposa di un altro.

Nei tornei medievali i cavalieri davano prova di abilità e di forza sotto gli occhi delle dame, come si vede da questa miniatura francese del XIV secolo.



Residui di miti celtici nella letteratura medievale

Abbiamo già detto che le storie di Artù hanno ricevuto la loro prima rielaborazione letteraria in Inghilterra, per opera di alcuni scrittori che operavano alla corte dei sovrani normanni. Per centinaia di anni, però, quei racconti avevano circolato a livello orale e avevano conservato la memoria di varie credenze diffuse da tempo immemorabile tra le popolazioni celtiche, che si erano installate in Gallia, in Gran Bretagna, in Irlanda e in altre regioni d'Europa secoli prima della conquista romana. Chrétien de Troyes, nel momento in cui ha raccolto una parte della traduzione arturiana, ha ereditato anche alcune di quelle *memorie celtiche* e le ha introdotte all'interno dei suoi romanzi.

Spesso i cavalieri della Tavola Rotonda, durante le loro avventure, entrano in castelli o in regni custoditi da sovrani malvagi, che tengono prigioniera tantissime persone. Inoltre, per entrare in quel mondo *altro* e particolare, separato dal resto della terra da un vastissimo fiume, essi devono affrontare una prova: ad esempio, Lancillotto deve attraversare un ponte strettissimo e pericolosissimo, affilato come una spada. Secondo l'interpretazione di molti storici, quei territori misteriosi in cui il cavaliere buono arriva sono in realtà altrettante figure del mondo dei morti, dal quale i prigionieri (ovviamente) non possono fuggire. **Lancillotto, Eric e Ivano**, dunque, in filigrana appaiono come eroi che lottano contro la morte: **hanno la fortuna di entrare nell'aldilà e di uscirne vivi**; oppure, addirittura, riescono a far evadere da quel carcere ultraterreno la persona che amano.

Forse, nasconde un'allusione al mondo dei morti anche uno dei più misteriosi episodi presenti nei romanzi di Chrétien: quello in cui Perceval, nel castello del *re Pescatore*, vede il *graal*. Si tratta della prima menzione di questo oggetto, che nel giro di poco tempo accese la fantasia di molti artisti, ma nello stesso tempo si trasformò in un simbolo cristiano. Secondo la tradizione successiva al XII secolo, infatti, il *graal* è il **calice in cui Cristo consacrò il vino durante l'Ultima cena** e nel quale poi i discepoli raccolsero il suo sangue al momento della crocifissione.

In Chrétien, tale *cristianizzazione* del *graal* non è ancora completa: esso, infatti, sembra solo un magico recipiente, portatore di salvezza a chi lo utilizza per nutrirsi. Infatti, è proprio il *graal* che permette di sopravvivere al *re Pescatore*, gravemente ferito in battaglia e privato dell'uso delle gambe. Ma Perceval, secondo il racconto di Chrétien, dopo aver visto il *graal* commette un errore, in quanto tralascia di chiedere informazioni sulla persona che da esso trae alimento e sostegno. Comportandosi in tal modo, il cavaliere non riesce a salvare il sovrano ferito e a farlo uscire dal mondo delle tenebre.

Perceval giunge a cavallo nel castello del re Pescatore e vede per la prima volta il *graal*, miniatura tratta dal *Perceval* di Chrétien de Troyes (Parigi, Biblioteca Nazionale).



Riferimenti storiografici

1 La vita cortese nel XII secolo

Il dato più nuovo che lo storico registra all'inizio del XII secolo è la nascita di un'inedita raffinatezza all'interno delle corti e dei castelli dell'Europa latina, che fino ad allora sarebbe apparsa decisamente barbara e primitiva a chi l'avesse confrontata con i ben più ricchi mondi orientali dell'Islam e di Costantinopoli. È in questo nuovo raffinato scenario che fece la propria comparsa l'*amor cortese*.

[L'aspetto più nuovo e interessante del XII secolo] è la trasformazione profonda che si manifesta nei costumi, nell'ideale di vita della classe aristocratica, che cessa di essere un ambiente unicamente di guerrieri in preda solo alla volontà di potenza. Nel corso della seconda metà dell'XI secolo, diciamo tra il 1060 e il 1080, accade qualcosa che viene a render più complessa, più ricca la nozione che esprimevano le parole «corte, *cortejar* (tenere, visitare, seguire o fare la corte), *cortezia*».

Da sempre, dalle lontane origini, latine o germaniche, del feudalesimo, la vita aristocratica era stata una vita di relazioni, poiché il signore viveva circondato da un gruppo ristretto di fedeli, di nobili come lui e a lui legati dalla parentela o dal vassallaggio, e di tutti i servitori necessari al suo, e al loro, servizio, senza che vi fosse una precisa delimitazione fra i due gruppi: il servizio personale non è considerato disonorevole e l'apprendimento della vita cavalleresca si fa adempiendo alla funzione di paggio dapprima, e poi di scudiero. Ma verso il tempo in cui siamo [negli ultimi decenni dell'XI secolo, *n.d.r.*] sembra che questo quadro sociale tenda ad ampliarsi, ad accrescere la sua importanza, con una nota più accentuata di fasto e di lusso.

Piace circondarsi di un maggior numero di dipendenti; una cifra presa a caso: uno degli accordi provvisori conclusi tra il «giovane re inglese» e suo padre Enrico II, prevede che questi assicurerà al figliol prodigo, oltre ad una pensione per lui e la sua sposa, quanto basta a mantenere per un anno intero *cento* dei suoi dipendenti. D'altra parte, se nella nostra era tecnologica l'accresciuto benessere si traduce nell'acquisto di un insieme di elettrodomestici sempre più perfezionati, nel medioevo si manifesta con l'impiego di un personale domestico specializzato e ordinato gerarchicamente sempre più completo: falconieri, palafrenieri, braccieri, barbiere,

Cavalieri di Carlo Magno combattono contro i saraceni, miniatura tratta da un manoscritto francese del XV secolo (Parigi, Biblioteca dell'Arsenale).



- Spiega l'espressione «guerrieri in preda solo alla volontà di potenza».
- Quale funzione sociale doveva svolgere la ricchezza? Perché non poteva essere solo occasione di godimento soggettivo? Quale virtù doveva possedere un signore, per essere considerato veramente nobile d'animo e di spirito?

sarto, cuoco, panettiere, mugnaio, araldo, corrieri, segretario, cappellano, buffone... Il lusso, il gusto degli abiti preziosi va aumentando: i latini della prima crociata, abbagliati dagli splendori bizantini, hanno certamente subito uno *choc* psicologico che ha agito in questa direzione. [...]

La ricchezza non è soltanto occasione di godimento soggettivo: essa adempie una funzione sociale e costituisce una fonte primordiale di prestigio. È sottinteso (i trovatori erano troppo interessati a ripeterlo: il motivo ritorna continuamente nei loro versi) che un grande signore ha il dovere di non essere avaro, ma generoso, *largo*: [...] l'ostentazione, la grande liberalità, lo sciu-pio persino, della ricchezza, appaiono non come uno scandalo, [...] ma come un titolo d'onore, di gloria, come una fonte di prestigio. [...]

Cortejar è anche visitare la corte di un feudatario di grado superiore o di un proprio pari; ogni cosa è pretesto di visite, e queste di feste: matrimonio, vestizione di cavalieri, cerimonia di omaggio, ambasciata e accordo. Questa vita di società è accompagnata da una, relativa, raffinatezza di modi (si esce appena da un'età barbarica); da qui il senso che ha conservato la parola moderna *cortesía*. [...] Criterio massimo di tale raffinatezza: il posto sempre più importante che occupa in quest'ambiente la donna e la delicatezza, l'onore di cui essa è circondata: fenomeno affatto nuovo, che permetterà il pieno sviluppo dello stile di relazioni intersessuali che sarà chiamato *amore cortese*. In effetti, l'amore, insieme con il gusto per le cose spirituali, quale si incarna nell'arte dei trovatori, è la manifestazione più originale di questa rivoluzione dei costumi.

H.-I. MARROU, *I trovatori*, Jaka Book, Milano 1983, pp. 75-78, trad. it. A.M. FINOLI

2 L'amor cortese

Il medievista francese Georges Duby ricostruisce il modello puro dell'amor cortese, come verrà elaborato dai trovatori provenzali. Il dato più importante è costituito dalla posticipazione della soddisfazione del desiderio, e dunque dall'autocontrollo che l'uomo deve esercitare su se stesso. Mentre da un lato deve rispettare le regole che gli detta la dama, dall'altro deve esserle fedele (come un vero vassallo), senza rivolgersi a un'altra preda, più facile da conseguire e da dominare.

Il modello è semplice. Un personaggio femminile occupa il centro della raffigurazione. È una *dama*. Il termine, derivato dal latino *domina*, significa che questa donna è in posizione dominante, mentre definisce la sua situazione: è sposata. Un uomo, un *giovane* (la parola in quel tempo indicava proprio i celibi), la vede. Ciò che vede del suo viso, ciò che indovina della sua capigliatura, nascosta dal soggolo [copricapo femminile che copriva quasi tutta la testa ed era tenuto fermo da due nastri, che si intrecciavano sotto il mento, *n.d.r.*], del suo corpo, nascosto dagli ornamenti, lo turba. Tutto comincia con uno sguardo. La metafora è quella di una freccia che penetra attraverso gli occhi, si conficca nel profondo del cuore. Lo accende, vi porta il fuoco del desiderio. Da allora, ferito d'amore (qui bisogna stare attenti al vocabolario: *amore*, nel suo significato esatto, indicava in quel tempo l'appetito carnale), l'uomo pensa soltanto a impadronirsi di questa donna. Egli comincia il suo assedio e, per introdursi nella fortezza, lo stratagemma di cui si serve, la finzione, è d'inclinarsi, di abbassarsi. La *dama* è la sposa di un signore, spesso del suo signore. È in ogni caso la padrona della casa che egli frequenta. In virtù delle gerarchie che governavano allora i rapporti sociali, essa rimane effettivamente al di sopra di lui. Cosa che egli sottolinea compiendo gesti di sottomissione. S'inginocchia, prendendo la posizione del vassallo. Parla, impegna la sua fedeltà, promettendo, come un uomo ligio, di non offrire i suoi servizi altrove. Si spinge oltre: come un servo della gleba, fa dono di sé.

Ormai non è più libero. La donna, quanto a lei, lo è ancora di accogliere o di rifiutare l'offerta. Si scopre a questo punto il potere femminile. Da una donna, da questa donna, l'uomo è messo alla prova, costretto a mostrare quanto vale. Tuttavia, se la dama, al termine di questo esame, accetta, se dà ascolto, si lascia circuire dalle parole, essa diventa a sua volta prigioniera, poiché, in questa società, è stabilito che ogni dono merita un contraccambio. Ricalcato sulle stipulazioni del contratto di vassallaggio, che impegnano il signore a rendere al buon vassallo tanto quanto ha ricevuto da lui, le regole dell'amor cortese obbligano l'eletta, in cambio di un servizio leale, a concedersi finalmente senza riserve. Come intenzione l'amor cortese, contrariamente a ciò che molti credono, non era platonico [puramente spirituale, *n.d.r.*]. Era un gioco. Come in tutti i giochi, il giocatore era animato dalla speranza di vincere. In questo caso, come nella caccia, vincere era catturare la preda. [...]

Il bello di questo gioco dipendeva dal pericolo al quale si esponevano i partner. Amare di *fine amour*, era correre l'avventura. Il cavaliere che decideva di tentarla sapeva che cosa rischiava. Costretto alla prudenza, e soprattutto alla discrezione, bisognava che si esprimesse a segni, che creasse in mezzo alla confusione domestica la barriera di una specie di giardino segreto, e che si chiudesse con la sua dama in questo spazio d'intimità.

Qui, fiducioso, attendeva la sua ricompensa, i favori che la sua amica era impegnata ad accordargli. Tuttavia, il codice d'amore imponeva di dosare minutamente questi favori e la donna

allora riprendeva il vantaggio su di lui. Essa si concedeva, ma gradualmente. Il rituale prescriveva che accettasse di essere prima abbracciata, poi che offrissi le labbra al bacio, poi che si abbandonasse a tenerezze sempre più spinte, il cui effetto era di esacerbare il desiderio dell'altro, [mentre] il piacere dell'uomo si trovava differito. [...]

In questa società, gli uomini si dividevano in due classi: da un lato, i lavoratori, contadini per la maggior parte, che vivevano nel villaggio, i *villani*; dall'altro, i padroni, mantenuti dai profitti del lavoro popolare e che si riunivano nelle corti. *Cortese*: Gaston Paris [storico medievista della seconda metà dell'Ottocento, *n.d.r.*] fu proprio ispirato quando scelse questa parola per definire il tipo di relazioni amorose di cui si parla qui. La corte dei principi della Francia feudale, queste riunioni festose che ogni signore era tenuto a organizzare periodicamente per ostentare le proprie ricchezze, in cui i suoi uomini, tutti quelli che gli rendevano omaggio, dovevano recarsi, se non volevano essere sospettati di tradire il loro impegno, mentre la famiglia s'ingrandiva allora a dismisura per alcuni giorni, raccogliendo intorno al padrone tutti i suoi amici in una commensalità temporanea – su tali riunioni si basava il mantenimento dell'ordine e della pace nell'aristocrazia –, la corte fu effettivamente il luogo in cui il gioco della *fine amour* prese forma. Dedicandovisi, sforzandosi di trattare le donne con maggiore raffinatezza, dimostrando la propria abilità a catturarle, non certo con la forza, ma con carezze verbali o manuali, l'uomo di corte, fosse esso nobile o semplicemente ricevuto tra gli amici del principe, intendeva dimostrare di appartenere al mondo dei privilegiati, associati ai profitti della proprietà feudale e sottratti agli obblighi che pesavano sul popolo. Egli segnava così nettamente la sua distanza rispetto al villano, respinto senza possibilità di salvezza nelle tenebre dell'incultura e della bestialità. La pratica dell'amor cortese fu in primo luogo, insisto su questo punto, un criterio di distinzione nella società maschile. Ecco cosa conferì tanta forza al modello proposto dai poeti e che lo fece imporre fino a modificare nel corso della loro vita l'atteggiamento di certi uomini verso le donne.

Almeno verso certe donne, perché la divisione che separava gli uomini in due classi si ripeteva nella società femminile. Essa tracciava tra le donne una linea di demarcazione altrettanto netta, che isolava le *dame* le *pulzelle* dalla massa delle villane, di cui il *cortese* era autorizzato a impadronirsi a suo arbitrio per farne brutalmente quel che voleva. Invitate ad entrare anch'esse nel gioco, le prime si vedevano riconosciute il diritto a sguardi particolari e a qualche potere sul compagno maschio finché durava la partita.

G. DUBY, *Il modello cortese*, in G. DUBY, M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 310-312, 316

- Quali risvolti sociali possedeva l'amor cortese? Si può affermare che praticarlo era un privilegio di classe?
- Tutte le donne erano oggetto delle stesse attenzioni e premure che il cavaliere riservava alla sua dama?



Un cavaliere corteggia una dama, miniatura francese del XIV secolo.

3 La letteratura cavalleresca tra realtà e finzione

Secondo lo storico Jean Flori, tra scrittori e cavalieri, tra eroi narrati e uomini armati reali, si creò una vera simbiosi. Gli scrittori traevano spunto dalla realtà e mettevano in versi il mondo reale dei soldati che occupavano il ruolo più alto nella gerarchia sociale del tempo; nello stesso tempo, crearono un modello ideale, finalizzato a educare i cavalieri, in modo da raffinarne i costumi e potenziarne l'etica di gruppo.

Alcuni medievisti avevano senza dubbio concesso troppa fiducia ai testi letterari in quanto documenti storici. Da allora, la tendenza si è invertita, cadendo nell'estremo opposto e confinando la letteratura nell'ambito esclusivo dell'irrealtà e della menzogna. I testi letterari sono pervasi dall'ideologia comune agli autori e al loro pubblico e attingono dalla realtà vissuta lo scenario davanti al quale si muovono i loro eroi. Per quanto immaginari e *irreali* siano, questi ultimi riprendono dai cavalieri del tempo i tratti fisici, gli abiti, le armi, i cavalli e i metodi di combattimento nei tornei e in guerra. Lo storico, dunque, con prudenza e senso critico, può attingere a questo sfondo che, del resto, somiglia molto a quello che gli rivelano anche altre fonti.

Questo è ancora più vero per quanto riguarda l'universo mentale, quello delle idee e delle aspirazioni. In questo caso ci troviamo nel regno del sogno, ma si tratta di un sogno condiviso dall'autore e dal suo pubblico. Senza questa comunione, qualunque opera d'arte, per quanto bella possa essere, non avrebbe né diffusione né influenza. Ora, gli autori medievali furono ascoltati, compresi, letti quando erano ancora in vita; furono anche, e a lungo, copiati e ricopiati, tradotti e imitati. Alcune opere, come il *Lancelot*, ci sono state trasmesse da più di cento manoscritti, malgrado l'enorme fatica rappresentata dalla scrittura – e spesso dalla miniatura – di questo romanzo di più di 2500 pagine. Lo stesso successo di queste opere prova che erano in profonda e duratura simbiosi con il loro pubblico.

Questo pubblico era, prima di tutto, cavalleresco. Gli scrittori lavoravano per la classe dominante, che fa vivere i cavalieri ma anche i giullari, muovono le idee che sono le loro, mettono in scena personaggi che sono tutti, o quasi, cavalieri. Scrittori, eroi e pubblico condividono lo stesso gusto per le battaglie e i tornei, per i fasti e le feste nei castelli, vibrano alla descrizione dei bei colpi di lancia o di spada, si infiammano o si indignano insieme per i comportamenti degli eroi con i quali si identificano; d'altra parte, alcuni di questi scrittori sono anch'essi cavalieri. La maggior parte vive nelle corti dei principi o dei castelli e partecipa alla vita di corte. Scrittori, personaggi e pubblico sono così immersi nel medesimo elemento culturale e mentale, quello dell'ideologia cavalleresca.

Da nessuna parte meglio che nella letteratura medievale, lo storico può trovare una fedele espressione degli ideali, senza dubbio molteplici, della cavalleria. Nello specchio della letteratura, la società cavalleresca si contempla; o piuttosto, essa guarda e ammira l'immagine che vuol dare di sé. La letteratura medievale offre quindi una specie di autoritratto lusinghiero che la cavalleria, senza sosta, osserva per meglio assomigliargli. I guerrieri della realtà hanno ispirato la letteratura che, a sua volta, ha modellato la cavalleria, un modello mitico per uomini che se ne riempiono, sognandola e vivendola insieme.

I diversi generi letterari che, gli uni dopo gli altri, e a volte in concorrenza, hanno raccolto i consensi del pubblico, informano lo storico della cavalleria in due modi: da un lato, i temi principali che ne costituiscono la trama – guerra santa, crociata, ruolo della donna, ruolo dell'amore, disputa fra chierico e cavaliere ecc. – gli rivelano le grandi questioni che occupavano gli spiriti, il modo in cui questa problematica era affrontata dalla società cavalleresca e le risposte che essa forniva. D'altro canto, casualmente e talvolta senza diretti legami con i motivi principali, attraverso la lode di alcuni comportamenti dei cavalieri, l'esaltazione di alcune virtù, la condanna di alcuni vizi o difetti giudicati inaccettabili in un cavaliere, lo storico scopre in queste opere i valori fondamentali della cavalleria. Né ci sorprenderemo nel constatare che essi sono piuttosto diversi da quelli che cercava di inculcare la Chiesa. [...]

Combattendo i *pagani*, i cavalieri epici sono per ciò stesso al servizio della Chiesa, compiendo in questo modo una parte della loro missione cavalleresca? Non sembra. Altre motivazioni, altrettanto valide, li animano: la difesa del *paese* (il regno di Francia) e della terra; il servizio del re e del signore; il senso del dovere vassallatico e il senso dell'onore. Nella *Chanson de Roland*, i cavalieri combattono, soffrono e muoiono per servire l'imperatore Carlo, il re di cui sono vassalli (v. 1128). Per il re suo signore, afferma Orlando, il vassallo deve patire affanni, sopportare il caldo e il freddo, accettare di sacrificare la pelle (vv. 1009-10). [...] La presenza dei

Saraceni non è davvero fondamentale. Essa non fa che drammatizzare la situazione e porre in rilievo i valori in gioco. I motori dell'azione sono di ordine feudale; riguardano i diritti e i doveri del signore e dei suoi *milites* [cavalieri, *n.d.r.*]. I romanzi non trattano argomenti diversi da questi, ma introducono un nuovo elemento drammatico: la donna e l'amore che ispira ai cavalieri.

J. FLORI, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999, pp. 250-256, trad. it. M. ABOAF, S. PICO

- **Che cosa garanti ad alcune opere letterarie medievali diffusione e influenza sul pubblico cui esse si rivolgevano?**
- **Spiega l'espressione «autoritratto lusinghiero», grazie alla quale l'autore descrive il rapporto della cavalleria con la letteratura cortese.**
- **Fino a che punto i valori prioritari dell'etica cavalleresca coincidono con quelli ecclesiastici?**

Scena tratta dal *Romain de la Rose* (*Il Romanzo della Rosa*), un poema scritto dal francese Guillaume de Lorris nel XIII secolo. Il testo rappresenta un vero e proprio manuale dell'amore cortese.

