



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze del linguaggio

Tesi di Laurea

Statue ed automi nella letteratura francese arturiana

Relatore

Prof. Marco Infurna

Correlatore

Prof. Yannick Hamon

Laureanda

Francesca Schiavon
Matricola 880997

Anno Accademico

2023 / 2024

Sommario

Introduzione.....	5
Capitolo I. Statue o automi?.....	7
1.1. Statue mosse o semoventi?.....	7
1.2. Storia e definizioni.....	10
Capitolo II. Il romanzo: un nuovo genere letterario.....	20
2.1 Il fascino della materia di Roma.....	20
2.2 La meraviglia della materia di Bretagna.....	25
Capitolo III. Uomini e statue tra sentimento e desiderio.....	35
3.1 La Salle aux images.....	35
3.2 La poupée d'Evalach.....	44
Capitolo IV. Statue ed eroi.....	51
4.1 Galaad, il cavaliere prescelto.....	51
4.2 Statue che sfidano la temporalità.....	58
4.3 Tristano e Isotta, eroi d'amore.....	61
Capitolo V. I guardiani dei castelli tra movimento e suggestione.....	66
Conclusione.....	77
Bibliografia.....	79

Abstract

Ce mémoire intitulé *Statue ed automi nella letteratura francese arturiana (Statues et automates dans la littérature française arthurienne)* nait d'un intérêt personnel pour la philologie et la littérature suite à l'étude de l'un des romans médiévaux français les plus célèbres, *Tristan et Iseut*, qui a amené à son tour à un approfondissement centré sur la littérature française médiévale.

Le premier chapitre est consacré à une étude de la classification et de la composition des statues et des automates. Les premières sont présentes dans la vie de l'homme depuis toujours : dès la préhistoire, certains matériaux élémentaires, comme la terre et l'argile, étaient utilisés pour construire des statuettes destinées à interpréter la dévotion et les prières de l'homme quand il voulait demander la faveur des dieux pour la prospérité de son peuple et de son territoire.

Au cours du temps, les matériaux disponibles, les techniques de construction, les instruments et même les idéaux de l'homme suscitant une production meilleure et plus complexe qui permet de construire des images d'un niveau de réalisme et de vraisemblance très élevé. Considérant les idéaux et la religion de l'homme, il s'agit d'éléments capable de créer des situations d'illusion qui réussissent à tromper l'esprit humain l'amenant à lui donner l'impression d'assister à une présence divine.

En étudiant les effets que ces statues ont sur l'homme, quatre différentes catégories ont été identifiées : les deux premières comprennent les statues que l'homme croit être vivantes à cause de suggestions ou d'effets sonores qui viennent de la représentation comme conséquence d'une conformation particulière des statues elles-mêmes. Une troisième catégorie se réfère à des éléments de caractère religieux, qui s'animent et trompent les fidèles à travers la participation de prêtres cruels qui ont pour objectif de manipuler leurs actions. Enfin, les statues automotrices, c'est-à-dire les automates, appartiennent à la dernière catégorie et au sein de laquelle elles se caractérisent par l'impulsion du mouvement. Or, ce détail est le centre du sujet traité : le mot *automate*, du grec *autómatos*, dénote un élément qui opère de manière autonome et qui s'autodétermine.

Au fil des siècles, comme les statues, les mécanismes employés dans la construction des automates ont été perfectionnés et, alors que les premières tentatives exploitent des leviers

et le passage de l'air à travers de petits tuyaux positionnés à l'intérieur creusé de la statue, les essais ultérieurs s'appuient sur des dispositifs mécaniques.

Dans le cadre de la littérature française, ces créations se situent dans un contexte précis qui plonge ses racines dans une époque plus lointaine par rapport à celle où il se développe en exploitant le nouveau moyen littéraire qui avait réussi à s'affirmer, le roman.

Au XII siècle les premières thématiques qui se développent dans ces nouvelles formes écrites s'inspirent de faits qui remontent à l'époque classique et font figurer les personnages qui ont contribué à la création de légendes et de mythes inhérents à la culture greco-latine et qui ont été transmis jusqu'à nos jours. Les érudits qui se consacrent à ces œuvres se laissent conduire par une mission très précise : donner leur contribution à la diffusion de l'histoire antique et l'interpréter comme un guide pour l'avenir. L'élément classique devient donc l'occasion pour la réélaboration des événements passés qui se transforment en des aventures nouvelles et incroyables. L'étincelle qui a généré ces changements a été principalement la naissance du nouvel idéal courtois qui recherche la beauté et l'amour.

Cette nouvelle approche fait naître de grands romans qui font fortune pendant des siècles, jusqu'à ce que, à travers l'intervention de l'ironie, l'élément historique commence à perdre sa valeur, alors que le merveilleux se fraye un chemin et offre la possibilité de développement à une nouvelle matière qui récupère des éléments issus d'un contact entre la France et la Grande Bretagne et datant des siècles passés.

Après la conquête romaine, le peuple des Bretons réussit à protéger son identité, y compris lorsqu'obligé de s'enfuir à cause des pressions provenant des peuples du nord, il crée une nouvelle communauté en Armorique. Par la suite, d'autres attaques obligent les Bretons à un autre déplacement qui les conduisent en Cornouailles, ce qui favorise l'apparition d'une épique nationale. Cette production littéraire récupère les épisodes principaux de la chronique bretonne et vient en contact avec la littérature française quand une traduction unit les éléments celtiques et des composants inédits la légende du roi Arthur et de la Table Ronde commence à se former.

Dans ce contexte, les auteurs français les plus engagés sont principalement au nombre de deux : Marie de France, compositrice de lais en langue anglaise et femme dévouée à la dynastie des Plantagenêt, à laquelle elle dédie plusieurs de ses travaux caractérisés par une écriture moderne et élégante qui raconte des contextes autant merveilleux que introspectifs

et profonds. L'autre écrivain important est Chrétien de Troyes qui, après avoir consacré ses premières œuvres aux membres des cours françaises, se focalise sur le développement de la matière arthurienne, Le cycle de la Vulgate, et ses piliers, le chevalier Lancelot et le Graal. Toutes les œuvres suivent un schéma narratif récurrent qui prévoit l'arrivée d'un jeune maladroit à la cour du roi Arthur, nommé chevalier et poussé à une recherche formative et ennoblissant d'un point de vue spirituel. La matière arthurienne se développe davantage grâce à l'intervention de Robert de Boron qui réussit à intégrer la religion en transformant le prodigieux talisman appelé Graal en un objet divin relié à Christ.

Un autre thème important concerne une histoire d'amour qui implique Tristan et Iseut et le philtre magique qui les lie par un fort sentiment qui malgré eux les amènera à une vie de souffrances adoucies seulement par une mort douloureuse.

La fortune de ces thèmes est donnée par l'originalité et la simplicité qui permettent aux œuvres d'être compréhensibles et facilement accessibles au public qui arrive à s'identifier et donc à se passionner pour les histoires grâce à de nouveaux éléments narratifs : des statues et des automates qui accompagnent ou entravent les personnages principaux et mettent leur personnalité et leur valeur à l'épreuve. En ce qui concerne ce thème spécifique, notre travail propose une division en trois sections afin de présenter et analyser les différents rôles qu'elles jouent.

La première concerne l'habileté du héros à entretenir une relation avec des représentations automotrices, ou non, qu'il fait construire s'assurant précision rigoureuse pour concevoir une réalité virtuelle : d'une part, Tristan, en proie à une faiblesse psychologique, qui entretient un rapport de confiance et d'intimité avec une reproduction grandeur nature d'Iseut et Brangien. Cette condition l'amène à manifester ses émotions dans l'espoir de trouver une solution au sentiment de solitude et de gêne à travers un parcours émotionnel et réfléchi. D'autre part, Evalach fait construire une poupée en bois avec laquelle il accomplit des actes charnels démontrant la démesure et la culpabilité de son âme dont la purification nécessite la conversion et la destruction définitive de l'objet du péché.

La deuxième section s'intéresse aux statues construites en l'honneur des courageux héros arthuriens. Dans un premier cas, des statues élégantes et précieuses rendent hommages à un héros, qui avec fermeté et supériorité d'esprit, arrive à se confirmer un homme valeureux qui sait démontrer ses vertus, bien que des ennemis s'interposent dans son parcours. Dans un deuxième cas, le monument présenté est construit à l'occasion des

funérailles des deux amants destinés à un sort tragique. La valeur des héros confère l'immortalité à leur mémoire et à ces monuments.

Enfin, la troisième section traite des statues et des automates magiques qui oscillent entre le monde divin du merveilleux et le monde satanique de l'affreux tout en laissant entrevoir des éléments qui viennent du monde traditionnel et folklorique celtique. Très souvent au début d'une aventure ou à l'entrée d'un palais les personnages principaux rencontrent ces créatures, ou les affrontent, et leur présence a non seulement pour but de guider les chevaliers vers l'élévation d'esprit, le spirituel et le divin ou de les mettre leur valeur à l'épreuve.

Ce parcours à travers les œuvres de la littérature arthurienne nous aide à comprendre que tous les éléments qui en font partie sont indispensables à la compréhension de l'histoire racontée et du message qu'elle veut transmettre. La présence de statues et d'automates a une signification plus profonde que celle de décorer les lieux décrits, et cette recherche enquête sur les rôles qu'elles jouent : elles sont le moyens à travers lesquels la matière de Bretagne explore et explique les thèmes abordés dans les roman : l'honneur, la loyauté, la mort et la renaissance.

Introduzione

I mezzi di comunicazione che l'uomo ha a disposizione sono molteplici: le parole, i suoni, i movimenti, i disegni, semplici elementi che nel corso del tempo gli uomini hanno saputo sfruttare per comunicare, cercando modi e mezzi sempre più ricercati. L'arte, ad esempio, si è dimostrata una forma di comunicazione universale e capace di oltrepassare le barriere dello spazio e del tempo per diffondere pensieri ed ideali attraverso i popoli e i secoli.

In questo lavoro si parlerà nello specifico di due forme d'arte osservando come l'una riesca ad entrare nel mondo dell'altra per aggiungere ricchezza e varietà alle opere. Si tratta di scultura e scrittura, l'una concreta, percepibile, diretta, l'altra più riflessiva, intellettuale e potenzialmente enigmatica; insomma, due espressioni artistiche che sembrano non avere molto in comune tra loro. Tuttavia, nel Medioevo, in Europa, nasce un tipo particolare di letteratura che riesce ad unirle e conciliarle creando un nuovo mondo letterario meraviglioso e intriso di inediti simbolismi e significati nascosti.

La letteratura arturiana, che nasce in Francia sfruttando le influenze che arrivavano dal mondo inglese, fa emergere una dimensione immaginaria in cui leggende e miti del mondo celtico entrano in contatto con la religione cristiana del mondo latino: in questo contesto nascono, non solo, racconti ricchi di azione, ma anche storie di personaggi che scoprono ed indagano i valori morali e spirituali che si manifestano in avventure cavalleresche e prove di coraggio. In questi contesti, la presenza di elementi nuovi, come le statue, che attirano l'attenzione e stupiscono, sconfinando talvolta nel magico e nel fantastico, aiutano la scrittura a veicolare specifici messaggi.

La scelta di introdurre questi elementi è sicuramente una scelta stilistica e culturale per conferire un valore aggiunto alla letteratura che iniziava a distaccarsi un po' dalla tradizione e dalle tematiche antiche. Tuttavia, la scelta può rivelarsi anche strategica ed aiutare il lettore a selezionare le informazioni rilevanti da fissare nella memoria personale e collettiva arricchendo il patrimonio storico e culturale.

In questo modo tra parola e immagine si crea un doppio legame: la narrazione descrive una statua che immortalava un preciso istante di un episodio passato che, a sua volta, è raccontato da speciali didascalie che accompagnano l'immagine.

Questa ricerca prende ispirazione dallo studio di uno dei più celebri romanzi francesi in versi elaborati nel Medioevo, il *Tristano e Isotta* di Thomas, che, nonostante sia arrivato sino a noi solamente attraverso alcuni frammenti, è riuscito a tramandare alcuni degli episodi più salienti della leggenda. Tra questi “La salle aux images” il quale racconta un particolare rapporto che Tristano instaura con la sua amata Isotta e con Brangiana, o meglio, con le statue che le raffigurano.

Usando questo episodio come spunto di riflessione, questo lavoro si propone di sviluppare un discorso su una particolare branca della letteratura che incorpora queste diverse forme d’arte; si suddivide quindi in tre parti.

La prima parte si concentra sul tema delle *statue* e degli *automi* portando definizioni e sviluppi di queste elaborate espressioni artistiche: si parte da un primo sguardo generale che le suddivide in quattro macrocategorie per poi addentrarsi nel tema in modo più specifico ed utilizzare un approccio più storico per capire le varie fasi che intercorrono tra le primitive creazioni preistoriche, le prime statuette in terracotta in onore degli dei, e i meccanismi più avanzati dell’epoca moderna capaci di produrre suoni e movimenti.

Nella seconda parte viene introdotto il contesto letterario francese nel quale nascono i romanzi che testimoniano la presenza delle statue nella narrazione partendo dalla distinzione tra *materie* diverse che Jean Bodel propone nel XIII secolo. Il focus posto sulla *materia di Bretagna* permette di comprendere radici e sviluppi dei romanzi che appartengono principalmente al XII e al XIII secolo.

Infine, la terza parte è a sua volta suddivisa in tre sezioni e ciascuna racconta un certo tipo di statua o automa che interagisce con i personaggi del racconto. Possono essere figure femminili alle quale l’uomo si affida o si dedica per cercare un conforto o un’attenzione e colmare una mancanza affettiva o soddisfare un desiderio carnale; possono essere rappresentazioni di personaggi eroici, come i cavalieri, che sanno affrontare le sfide in modo esemplare, o come due amanti che per stare insieme e proteggere i propri sentimenti devono nascondersi e sopportare le malelingue; o ancora, possono essere costruzioni e oggetti che tendono più al magico e al diabolico e mettono alla prova la fede e il valore dei personaggi.

Lo scopo di questo lavoro è, quindi, di indagare i diversi ruoli ed obiettivi affidati a queste strane creazioni che non si limitano a presentarsi come semplici elementi decorativi, ma

come elementi che accompagnano i personaggi in un percorso che mira ad ampliare la consapevolezza di sé e del mondo che li circonda

Capitolo I. Statue o automi?

1.1. Statue mosse o semoventi?

“L’immaginario, il fantastico, la percezione o, meglio, la creazione di un mondo “altro” proiettato al di fuori dei confini ristretti del nostro”¹. Monica Pugliara giustifica con queste parole l’impulso alla creazione dell’uomo dimostrando la sua predilezione alla realizzazione di manufatti, statue umane o simulacri umani che danno forma a desideri, bisogni, passioni o credenze. Ne sono testimoni le innumerevoli opere d’arte che da secoli accompagnano la storia dell’uomo e della sua manualità.

Nelle civiltà antiche l’uomo esprimeva la propria creatività attraverso primarie forme di scultura, basso rilievo e alto rilievo, e i soggetti prescelti spesso coincidevano con scene di vita quotidiana o di vita religiosa; l’espressione massima del culto è rappresentata, tuttavia, dalla realizzazione di statuette a tutto tondo che permettevano ai fedeli l’adorazione diretta nei confronti della divinità a cui erano maggiormente devoti. Questa tecnica dava l’illusione di riuscire ad entrare in più stretto contatto con la creatura rappresentata, creando un legame speciale che nei secoli è stato portato a livelli sempre maggiori. Quindi, se all’inizio si trattava di semplici e rudimentali statuette con il passare del tempo e l’affinamento delle tecniche, grazie a nuovi materiali e strumenti, gli autori di questi capolavori sono riusciti a dare un valore maggiore al proprio potere creativo, e di conseguenza alle proprie creazioni. L’obiettivo era renderle il più possibile vicine alla realtà e, assumendo fattezze naturali ed umane, fargli acquisire movimento e azione. In questa prospettiva si possono individuare diversi livelli²: il primo corrisponde al gruppo che Monica Pugliara nel suo studio *Il mirabile e l’artificio* definisce “statue animate”, le quali si presentavano come creazioni che tendevano il più possibile al reale. Queste realizzazioni, tipiche dell’età antica, mettevano in risalto la maestria degli artigiani di quell’epoca permettendo la realizzazione di manufatti tanto precisi e verosimiglianti da dare l’illusione del soffio vitale. Entrando in contatto con esse l’uomo era vittima di un’allucinazione poiché, condizionato da immaginazione e fantasia, era indotto a vedere un movimento che in realtà poteva essere solamente immaginario. Tra i tanti esempi si ricorda la celebre “Afrodite Cnidia” di Prassitele (**fig. 1**), scultore di massimo calibro dell’epoca classica, che per molti secoli influenzerà anche artisti successivi. La sua fama

1 Pugliara, M. (2003), p. XIII

2 *Ivi*, p. XVII

era data dalla profonda conoscenza della materia che gli permetteva di svelare l'anima delle opere che scolpiva riuscendo a suscitare forti emozioni in coloro che le ammiravano. In particolare, l'Afrodite era dotata di marcate sinuosità ed eleganza delle forme che, unite alla dolcezza dello sguardo, la rendevano armonica e capace di stupire e comunicare sensazioni intense.

Al secondo livello appartengono le “statue viventi”, ovvero gli *eidola*, e si tratta di manifestazioni motorie e sonore di immagini e simulacri generate da un evento miracoloso o magico perlopiù fortuito e inatteso favorito dalla sensibilità dell'uomo. La statua eburnea di Pigmalione, ad esempio, prende vita quando lui, spinto da un intenso sentimento d'amore, invoca l'aiuto della dea Afrodite per poter finalmente amare la versione reale di una scultura che lui stesso aveva creato e della quale si era innamorato³. Di questa categoria sono stati individuati alcuni esempi già nell'Antichità, al tempo degli Egizi, quando il popolo, seguendo le proprie credenze leggendarie, era portato ad interpretare semplici coincidenze e fattori casuali come prodigi. Un celebre esemplare è quello dei colossi di Memnon (Μέμνων) (**fig. 2**), ovvero due statue di grandi dimensioni posizionate all'entrata del tempio del dio Amenhotep III e ipoteticamente rappresentanti l'eroe, figlio di Aurora e re degli Etiopi, caduto durante la guerra di Troia⁴. La storia epica narra che una delle due statue dell'eroe emanava un suono particolare che il popolo egizio inizia ad interpretare come una voce quando, in realtà, si trattava di uno scricchiolio provocato dall'aumento della temperatura della pietra fessurata se colpita e scaldata dal sole⁵. La peculiarità di questo fenomeno risiede nella parziale assenza di testa e bocca, a causa di un danneggiamento della composizione statuaria, e circonda il fenomeno di una maggiore aura di suggestione e prodigio che porta gli antichi egizi a tradurre il suono in voce divina.

Al livello successivo si inseriscono le “statue animate” che corrispondono a dei simulacri mossi manualmente in modo goffo da alcuni sacerdoti, tramite particolari inganni e stratagemmi elementari, sfruttando la superstizione e l'ingenuità dei fedeli. L'obiettivo di questi impostori era, da un lato, di spaventare gli adepti per influenzarne il loro comportamento e, dall'altro, di stupire altri individui per radunare nuovi seguaci. Un esempio è la statua del dio Asclepio (**fig. 3**) con la quale un falso profeta, Alessandro di

3 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/pigmalione_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pigmalione_(Enciclopedia-Italiana)/)

4 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/memnone_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/memnone_(Enciclopedia-Italiana)/)

5 Papini, M. (2016), pp. 130-131

Abonuteico, nascondendosi in uno spazio adiacente, illudeva le persone che la riproduzione divina potesse instaurare dei dialoghi ascoltandole e consigliandole⁶.



Fig. 1 Afrodite, dea della bellezza⁷



Fig. 3 Asclepio, dio della medicina⁸

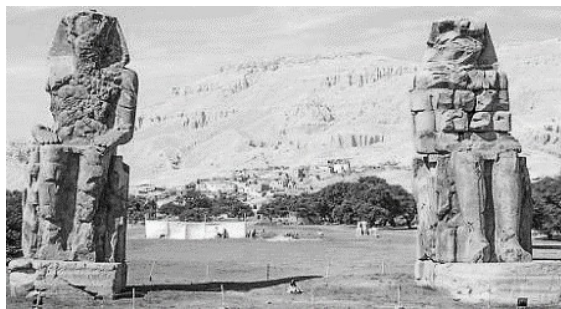


Fig. 2 Colossi di Memnon⁹

Le statue di queste tre categorie erano circondate da un'atmosfera di simulazione e artificio, costruite al confine tra natura e arte, al contrario delle “statue semoventi” appartenenti a un quarto livello e allo stadio ultimo del processo di associazione tra arte e movimento. In questo caso non si tratta più di una proiezione del reale, bensì di una ricerca e un'esaltazione dell'artificio e del lavoro umano che può sorprendere. Grazie allo sviluppo di nuove tecniche che riescono ad innestare un movimento meccanico e reale: si inizia a parlare di automi che oltrepassano la verosimiglianza per avvicinarsi al calcolo scientifico e alla geometria con lo scopo di mettere sempre di più in contatto il mondo umano e quello divino.

6 Pugliara, M. (2003), pp. XVIII-XXVI

7 *Afrodite Cnidia*. Firenze. Galleria degli Uffizi <https://www.uffizi.it/opere/afrodite-cnidia>

8 *Dio Asclepio*. Firenze. Galleria degli Uffizi https://www.uffizi.it/opere/opere_esculapio

9 <https://ilfattostorico.com/2014/04/04/ricomposte-due-statue-colossali-del-faraone-amenhotep-iii/>

1.2. Storia e definizioni

L'istinto creativo nell'uomo è innato e quando esso si unisce alla volontà e alla necessità di esprimersi e dare forma ai propri pensieri e alle proprie sensazioni nasce l'arte, pittorica e scultorea, che con il passare del tempo è naturalmente sottoposta a evoluzioni e cambiamenti in base al contesto culturale, sociale o politico, alla disponibilità di materiali e all'evoluzione delle tecniche di lavorazione di quest'ultimi.

Fin dalla Preistoria iniziano a comparire le prime tecniche artistiche che introducono rilievi o statuette. I primi sono destinati principalmente alla decorazione di strumenti o armi e inizialmente riproducono disegni stilizzati e motivi decorativi ripetuti, poi con l'affinazione della tecnica e degli strumenti si sviluppano e si migliorano diventando più armoniosi e complessi per essere applicati anche nell'ornamento di suppellettili e architetture. In quel periodo iniziano ad apparire anche i primi idoletti e le prime statuette a trottolo in terracotta raffiguranti creature antropomorfe e figure femminili legate al mondo della natura e al culto dell'uomo verso la stessa, in particolare riguardo al tema della fecondità e della maternità; si ricordano in particolare le diverse versioni delle Veneri (**fig. 4, fig. 5, fig. 6**)¹¹.



Fig. 4 Venere di Willendorf **Fig. 5** Venere di Lespunge **Fig. 6** Venere di Savignano

Man mano che si sviluppano nuove civiltà si evolve anche l'arte iniziando a scoprire e considerare nuovi materiali, dapprima i metalli come ferro e bronzo, poi il gesso, ed infine la pietra e il marmo. Questo permette una maggiore sperimentazione artistica che sfocia nell'arte della scultura, la quale trova il periodo di massimo splendore con la civiltà greca,

¹⁰ Paleodrawing. <https://www.paleodrawing.it/veneri-paleolitiche/>

¹¹ Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-preistorica_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-preistorica_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)

proseguendo poi con la civiltà romana, nel momento in cui si sviluppa la scultura monumentale che permette la riproduzione di soggetti a grandezza naturale arricchiti di dettagli di ogni tipo¹².

L'unico momento di stallo che la scultura affronta risale al periodo dell'alto Medioevo (tra il 476 d.C. e il 1000 d.C.) poiché la capitolazione della civiltà romana antica aveva causato un arresto della produzione artigianale classica che trovava il senso della sua esistenza quasi esclusivamente all'interno del contesto in cui era nata, favorendo così l'ingresso di nuove correnti e mode artistiche provenienti dall'esterno, e principalmente dall'Oriente. Di conseguenza la scultura torna alla sua forma originaria e primitiva influenzata anche dalla morale religiosa cristiana che rigetta la raffigurazione di soggetti umani temendo il rischio che i fedeli possano tramutarli in idoli, di conseguenza la tipica lotta cristiana contro gli ideali e gli dèi pagani si trasforma in una caccia alle statue che minacciano di dare vita a nuovi culti profanatori della religione¹³.

L'*automa* è un tipo speciale di statue e una delle prime definizioni si trova nell'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* di Diderot e D'Alembert, pubblicata in prima edizione nel 1751, e il termine venne inserito nel campo della meccanica affermando che si trattasse di un apparecchio capace di muoversi da solo o di una macchina avente in sé il principio del proprio movimento¹⁴. Nel documento veniva citato un riferimento alla colomba di Archita da Taranto, un volatile meccanico in grado di volare, ideato e costruito dal matematico e filosofo vissuto tra il V e IV secolo a.C.¹⁵ Questo progetto sembrerebbe essere il primo vero esemplare di automa e l'origine del suo movimento risiedeva nella presenza di molle e pesi all'interno del congegno che interagiscono tra loro.

L'origine del termine *automa* deriva dal greco e corrisponde a αὐτόματος ovvero *autómatos*; la sua etimologia è riconducibile all'unione di due termini: αὐτός che significa "da sé stesso" e ματος che, a sua volta, proviene dal verbo μάομαι, μένος che significa "ho in animo, bramo, tendo" e la sua radice sembrerebbe essere la forma verbale μέν, associabile al termine latino *mens* e al termine sanscrito *mata*¹⁶, inscrivibili entrambi nel

12 Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura/>

13 Roncaglia, A. (1971), pp. 50-51

14 Diderot, *Automate* in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* (pp. 761-762). Vincent Giuntini Imprimeur. Paris, 1758

15 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/archita-di-taranto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/archita-di-taranto_(Enciclopedia-Italiana)/)

16 **Matá**: **agg.** 1. pensato, creduto, immaginato, supposto, compreso. **Sn.** 1. pensiero, idea, opinione, sentimento, punto di vista, credenza, dottrina; 2. intenzione, disegno, proposito, desiderio. *Dizionario sanscrito-italiano*, p.1171

campo semantico del pensiero¹⁷ in quanto il movimento prodotto è il risultato di una causa razionale. Di conseguenza, in un'accezione interpretata e adattata, dall'unione delle due parole greche si può ricavare il concetto di oggetto che opera da sé e si autodetermina provocando il movimento.

Si può affermare quindi che le prime attestazioni del termine moderno *automa* risalgono alla metà del Settecento, quando furono pubblicate le prime edizioni dell'*Encyclopédie*; tuttavia, il termine greco era reperibile già al tempo di Omero, circa a metà dell'VIII secolo a.C., quando il poeta lo utilizza all'interno dell'*Iliade* attribuendogli due diverse accezioni, una più spirituale, l'altra più pratica. Nel primo caso al verso 408-409 del libro II Omero scrive: *αὐτόματος δέ οἱ ἦλθε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος· / ἦδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονείτο* ovvero *venne di sua iniziativa Menelao possente nella voce: / sapeva in cuor suo quanto fosse impegnato il fratello*¹⁸. Si vuole così descrivere e spiegare il comportamento di Menelao quando decide di partecipare al sacrificio in onore di Zeus, organizzato da Agamennone, non perché è stato invitato, ma perché sente istintivamente dentro di sé, nel proprio animo, che deve essere presente per sostenere il fratello tormentato da dolorosi pensieri. Nel secondo caso invece i versi 393-395 del libro VIII recitano quanto segue: *αὐτόματα δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἄς ἔχον Ὀρει, / τῆς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανοῦς Οὐλυμπός τε / ἡμὲν ἀνακλῖναι πικινὸν νέφος ἠδ' ἐπιθεῖναι* e la traduzione rivela che si sta parlando della nube che apre e chiude la casa degli dèi: *cigolarono da soli i battenti del cielo sorvegliati / dalle Ore a cui il vasto cielo è affidato / e l'Olimpo per chiudere e disserrare la densa bruma*.¹⁹

L'antica Grecia, con la sua civiltà dominata dalla forte presenza e influenza degli dèi, riflette nell'Olimpo anche la vasta conoscenza e la padronanza assoluta delle arti che poteva appartenere solamente ad un'entità che dimorava proprio lì: Efesto, dio del fuoco e costruttore di statue e automi definito *fabbro divino* poiché, grazie alle sue eccellenti doti creative, è capace di donare vita e movimento ai suoi manufatti utilizzando con estrema maestria i suoi preziosi strumenti per lavorare i diversi metalli che aveva a disposizione²⁰. L'*Iliade*, infatti, gli attribuisce la costruzione di diversi automi a sembianze umane o animali, destinati principali erano due: servire e proteggere. Sono note le *ancelle d'oro* a servizio di Efesto stesso nel suo sfarzoso palazzo sottomarino, luogo in cui la divinità

17 Micheli, G. (1998), p.421

18 *Iliade*, (ed. Ferrari, F.) (2018), p. 59

19 *Iliade*, (ed. Ferrari, F.) (2018), pp. 269-271

20 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/efesto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/efesto_(Enciclopedia-Italiana)/)

custodisce la sua fucina. Gli automi sono presentati al canto XVIII dell'*Iliade* come creature femminili animate e immortali (le fonti antiche sono solite utilizzare questa denominazione, piuttosto che il termine *automa*) dotate di intelletto, forza vitale e voce, qualità che permettono loro di compiere azioni in base alle necessità del momento seguendo le istruzioni di Efesto. Al verso 417-420 hanno il preciso compito di fungere da sostegno al loro padrone zoppo.²¹

Nell'*Odissea*, invece, al libro VII, ai versi 91-94, si descrive la presenza di vari esemplari di cani d'oro e d'argento posti all'ingresso del palazzo di Alcinoò come guardie a protezione del ricco palazzo²². Queste creature zoomorfe di Efesto sono immortali e sempre a servizio del re, vantano una bellezza impareggiabile e una realizzazione impeccabile, nascondendo, probabilmente, dei particolari meccanismi all'interno, grazie ai quali era possibile ricreare il movimento ed imitare il reale comportamento animale. Oltre alla funzionalità del loro compito, la ricchezza di questi elementi è l'effetto di stupore e meraviglia che suscitano nei visitatori del palazzo²³.

L'importanza delle creazioni di Efesto è legata a due notevoli qualità che mettono in risalto la *techne* del celebre fabbro divino: la prima corrisponde alla capacità di scegliere il materiale più adatto per realizzare il proprio progetto in base all'utilizzo e al contesto a cui è destinato, prestando attenzione ad ogni singolo dettaglio in modo da ricreare una figura che rifletta il più possibile la realtà e da evitare l'esagerazione e il rischio di sconfinare nell'astrazione stravolgendo la natura del soggetto rappresentato. Nel caso del palazzo di Alcinoò, ad esempio, oro e argento rispecchiano pienamente la ricchezza e la sfarzosità dell'ambiente. La seconda qualità riflette a pieno la bravura artistica di Efesto che si estende ben oltre la mera abilità manuale in quanto riesce a conferire alle sue opere un'anima e uno speciale soffio vitale per renderle parte integrante e fondamentale dell'ambiente in cui esistevano.

Non sempre però è semplice stabilire chiaramente quali siano i fattori che determinano questa metamorfosi poiché diverse creature hanno caratteristiche ed elementi differenti; ci sono quelle dotate di facoltà intellettuali che le rendono molto vicine agli uomini in carne ed ossa, oppure quelle perfezionate da una vena o un'arteria che scorrendo in tutto il corpo

21 *Iliade*. (ed. Ferrari, F.) (2018), p. 657

22 "Ai lati v'erano cani, d'oro e d'argento / che Efesto aveva foggiato con mente ingegnosa / per guardare il palazzo del magnanimo Alcinoò, / immortali e senza vecchiaia in eterno". *Odissea*, (ed. Privitera, G. A.) (2014), p. 193

23 Pugliara, M. (2003), p. 99

donano vita e naturalezza. È proprio la presenza di quest'anima che garantisce l'energia per poter rispettare ed eseguire il compito affidatogli.

Non solo dèi artigiani, ma anche uomini mortali che riuscivano a realizzare creazioni meritevoli di attenzione e menzione. Dedalo, ad esempio, celebre personaggio della mitologia greca, considerato da Apollodoro "maestro d'arte, il più bravo degli architetti e il primo inventore di statue"²⁴, è ricordato per la costruzione di *daidala*, termine utilizzato per indicare qualsiasi oggetto di fattura artigianale dell'arte ateniese-minoica²⁵ mettendo in evidenza la maestria dell'artista che sa spaziare dall'artigianato, all'architettura, alla falegnameria. Dedalo in questo contesto si presenta come l'individuo in cui si incarnano tutte le abilità, guidate da intelligenza, manualità e versatilità riuscendo sempre a rispettare l'importante principio della verosimiglianza. L'artista, infatti, con la bravura e l'esperienza personifica un fondamentale passaggio di svolta per la scultura rispetto agli artigiani del passato legati ad una tecnica più semplice e grossolana che ricalcava a mala pena i tratti fisici della figura umana in un unico e compatto blocco di pietra. In alcuni testi teatrali comici e satirici si parla di statue che camminano, parlano e si muovono, si tratta in realtà di un modo ulteriore di descrivere l'eccezionalità delle opere che riescono a dare l'impressione del movimento. Si ricorda, ad esempio la riproduzione di Eracle tanto fedele e realistica da spaventare lo stesso Eracle, il quale trovandosela di fronte tentò di aggredirla per difendersi.

Di fatto però, Dedalo, essendo un vero cultore dell'arte, non si dedica solamente alla riproduzione di uomini e animali, bensì anche ad edifici ed elementi decorativi riuscendo a sfidare persino le leggi della fisica e sospendere nel vuoto le sue costruzioni sfruttando gli spazi più impervi di paesaggi affascinanti, come in alcuni piccoli paesi della Sicilia²⁶.

Una figura che può essere considerata una sintesi di Efesto e Dedalo è Prometeo: personaggio della mitologia greca è conosciuto principalmente per aver donato il fuoco agli uomini dopo averlo rubato agli dèi, tuttavia Apollodoro nei suoi scritti afferma che *con acqua e terra, Prometeo plasmò gli uomini* riconoscendogli i poteri di creatore di individui; egli infatti lavorando terra e acqua insieme a sangue o respiro dà vita alle proprie creazioni. Questo processo di metamorfosi permette a queste opere di non esistere

24 Pugliara, M. (2003), p. 183

25 Micheli, G. (1998), p. 427

26 Pugliara, M. (2003), p. 185

semplicemente come oggetti o decorazioni, ma di assumere completamente i caratteri di vere e proprie creature del mondo umano²⁷.

La storia degli automi continua anche in età ellenistica quando si inizia a considerare l'aspetto più tecnico della sua definizione e perciò il fatto che si identifichi principalmente in congegni meccanici e idraulici che, dotati di particolari virtuosismi, sfruttano le energie naturali e artificiali per azionarsi e svelare meravigliosi prodigi. Queste creazioni rappresentano il punto di partenza per la progettazione e la realizzazione degli automi durante il Medioevo²⁸ facendo riferimento ad ogni tipo di macchina e meccanismo semovente che possieda autonomamente e internamente i fattori che ne determinano il movimento.

Erone di Alessandria, matematico e ingegnere vissuto tra il I e il III secolo d.C., è stato un importante inventore di automi e di congegni di vario tipo, tra i tanti una fontana azionata da un sistema idraulico a vapore. Nella sua opera *Automata* ne individua, in particolare, due diversi tipi: quelli statici e quelli mobili. La prima specie è composta da meccanismi multipli destinati a costituire scenari differenti che sfilano in successione svelandosi uno dopo l'altro. Questo tipo di automi permette la narrazione di un breve racconto in cui anche la presenza del suono contribuisce a stupire lo spettatore ampliando le emozioni che quest'ultimo può percepire²⁹. Si tratta, secondo Erone, di macchine molto sceniche e performanti che, in un confronto con la seconda specie, risaltano per la differente impostazione degli scenari dove la scena è costruita con diversi elementi che si incastrano in un unico spazio seguendo una sequenza prestabilita e muovendosi singolarmente con l'accompagnamento di vari suoni. L'inventore spiega l'importanza di particolari accortezze affinché tutti i diversi meccanismi possano coesistere e funzionare al meglio: una base piana su cui incidere dei solchi, necessari a far scivolare le ruote fissate sugli elementi, la leggerezza delle strutture degli elementi che, per dare il senso di un movimento fluido e naturale, vengono progettate su un sistema di corde e contrappesi ben calibrati per poterle azionare in modo rapido. Tuttavia, in questo insieme di artificialità e forze in contrapposizione, Erone presta maggiore riguardo alla verosimiglianza: ciascun elemento inserito in un determinato contesto deve essere costruito e mosso in modo tale da sembrare reale e credibile³⁰.

27 Pugliara, M. (2003), pp. 230-238

28 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/automa_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/automa_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/)

29 Cambiano, G. (1994), pp. 613-614

30 *Di Herone Alessandrino De gli automati, ouero machine se mouenti.* (ed. Baldi, B.) (1589), p. 17

I movimenti inseriti in queste scenette possono essere di vario tipo e sono raggruppati in tre categorie: la prima comprende elementi inanimati naturali (come acqua e fuoco) o oggetti d'arredo (come le porte), i quali non hanno bisogno della presenza di una figura umana che dia l'avvio all'azione; la seconda invece include figure umane o animali che agiscono e mettono in moto altri elementi della scena (come oggetti e utensili); infine la terza racchiude personaggi che si spostano da un lato all'altro della scena.

Con il passare del tempo le tecniche si affinano e gli automi assumono caratteri man mano più originali e meravigliosi acquistando un certo fascino esotico che i Bizantini e gli Arabi riescono a rappresentare molto bene. Nonostante ciò, non si hanno molti scritti originali che documentino precisamente la composizione o il funzionamento di questi automi che raccontano un'importante eredità di tipo scientifico e decorativo³¹, per conoscerli un po' di più è essenziale lo studio che viene fatto una volta usciti dal mondo bizantino e diffusi nel mondo occidentale. La produzione si concentra principalmente su uccelli meccanici che cantano e sbattono le ali, su orologi ad acqua e fontane³² con l'obiettivo di trasformare l'esterno e l'interno dei palazzi reali in un *locus amoenus* che accolgano gli ospiti avvolgendoli in un'aura piacevole e idilliaca³³. Si tratta probabilmente dei soggetti più semplici da realizzare, in termini di composizione, e già nel IX secolo l'imperatore Teofilo ne possedeva uno³⁴, nel secolo successivo Liutprando da Cremona, ambasciatore di Costantinopoli, durante un viaggio nella città viene ospitato nel palazzo dell'imperatore, la Magnaura (grande aura) che, come suggerito dal nome, spicca per mirabile bellezza e sfarzosità. L'imperatore per l'arrivo di vari ambasciatori da diverse parti del mondo fa addobbare l'abitazione e tra i vari elementi spiccano delle riproduzioni di volatili realizzate in bronzo e laminate d'oro che incantano i visitatori, non solo con la bellezza, ma anche con la suggestiva diffusione di un cinguettio, o con il sorprendente realismo dei leoni che sbattevano la coda e ruggivano spalancando le fauci³⁵.

Gli automi entrano quindi anche in area latina presentandosi sotto la denominazione di *automatus*, *-um* che significa esattamente *congegno meccanico*³⁶. Con il passare del tempo, infatti, l'avanzamento degli studi scientifici e la conseguente nascita di nuove tecniche e tecnologie portano alla realizzazione di creazioni sempre più complesse che

31 Burgio, E. (2001), p. 483

32 Brett, G (1954), p. 478

33 Sciolette, F. (2019), p. 173

34 Roncaglia, A. (1971), p. 45

35 *The works of Liutprand of Cremona: Antapodosis*. (Ed. Wright, F. A.) (1930), pp. 207-208

36 Cesarani, R., Domenichelli, M., Fasano, (2007)

contengono al proprio interno meccanismi che agiscono dall'interno per ricreare il movimento autonomo delle statue sempre più somiglianti alla figura umana e ai suoi comportamenti. Anche per questo motivo nell'*Encyclopédie* il termine *automa* è abbinato alla parola *androïde* utilizzata per indicare un tipo particolare di automa con sembianze e comportamenti umani. In questo caso si parla di *androidi* o di *andreïdi* se l'elemento presenta rispettivamente caratteristiche maschili o femminili. L'etimologia greca del termine rimanda infatti alla parola ἀνήρ, ἀνδρῶς, che significa *uomo*, e εἶδος, che significa *forma*. In questo caso l'*Encyclopédie* riporta l'esempio del *Flûteur automate* di Jacques de Vaucanson (**fig. 7**), inventore e meccanico francese del XVIII secolo che per primo realizza due prototipi di androidi in dimensioni reali coniugando e sfruttando al massimo la sua conoscenza della meccanica e la sua passione per l'anatomia³⁷. Il *flautista* è una scultura in legno con braccia in cartone, le dita, la lingua e le labbra accompagnano lo strumento e si muovono con esso grazie ad un sistema di pesi posizionato all'interno. L'aggiunta di uno speciale meccanismo rende possibile il passaggio dell'aria con maggiore o minore pressione attraverso la bocca collegata al flauto traverso rendendo così possibile l'emissione del suono³⁸: per la prima volta si tratta di un prodotto, realizzato senza l'ausilio del già diffuso carillon, che riproduce undici brani differenti³⁹ (**fig. 8**).

L'altro esemplare riproduce un *joueur de tambourin* che con una mano suona un tamburello e con l'altra tiene un tipo particolare di flauto in legno con tre buchi e sono addirittura venti le diverse arie che si possono ascoltare. A questi viene affiancato anche un altro automa, *le canard digérateur*, questa volta a sembianza animale, con caratteristiche molto particolari e meravigliose: si tratta di un'anatra che Vaucanson ha pensato e realizzato in modo che fosse in grado, non solo di muovere le ali, ma anche di mangiare, bere, digerire ed espellere il cibo ingerito⁴⁰ (**fig. 7**).

37 Petit, J. (2013, 1 gennaio)

38 Wang, Y. (2020), p. 24

39 Duplessis, G. (1749-1750), p. 56

40 BnF Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409201z>

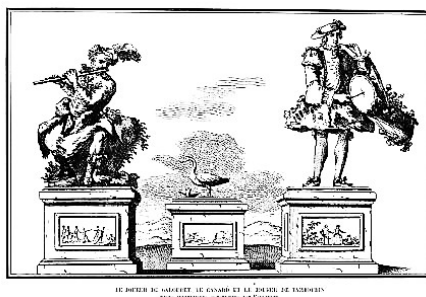


Fig. 7⁴¹ Riproduzione degli automi di J. de Vaucanson: (da sinistra a destra) il flautista, l'anatra, il suonatore di flauto e tamburello

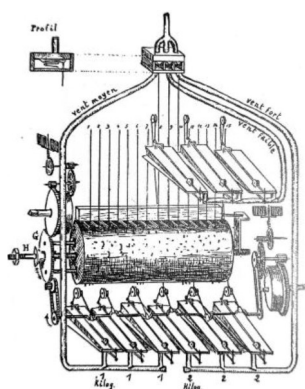


Fig. 8⁴² Ricostruzione del meccanismo del flautista

Da questo momento in poi la tecnologia ha sviluppato sistemi sempre più moderni e complessi, tanto che il termine *automa* inizia ad indicare qualsiasi tipo di apparecchio che abbia al proprio interno i meccanismi che ne determinano il funzionamento; l'enciclopedia tedesca *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* lo definisce infatti: *strument[o] mechanic[o], approntat[o] in modo così sottile e artificioso secondo le arti della geometria, da muoversi e andare intorno senza l'aiuto di una forza esterna*⁴³. Si tratta ad esempio di orologi, smartphone o diversi tipi di distributori automatici che fanno ormai parte della vita quotidiana di tutti noi e sono diventati indispensabili allo svolgimento di molte azioni di ogni giorno, come prenotare un appuntamento o acquistare un qualsiasi prodotto.

41 Duplessis, G. (1749-1750), p. 56

42 Losano, M. G. (1990)

43 Cit. in Losano, M. G., Ronconi, L. (1990), p.3

Ripercorrendo queste diverse fasi si può quindi comprendere che la voglia di costruire e la fantasia nella riproduzione meccanica dei simulacri deriva da sempre dall'istinto di imitazione insito e innato dell'uomo, che talvolta sfida la natura con la presunzione di superare i limiti umani ed imitare la potenza creatrice divina. Per comprendere la realtà è necessario quindi passare attraverso varie fasi, quali il sogno, il mito e la leggenda e il racconto che danno voce e vita al desiderio, e gli automi ne sono la realizzazione.

Capitolo II. Il romanzo: un nuovo genere letterario

2.1 Il fascino della materia di Roma

La storia della letteratura francese è varia e, da questo punto di vista, il Medioevo si distingue particolarmente per la ricchezza letteraria dovuta all'esposizione della civiltà e della cultura francese alle influenze di altre culture, più o meno vicine. In particolare, i duecento anni che intercorrono tra l'XI e il XIII secolo sono caratterizzati da un'interessante raccolta di materiali appartenenti ad una significativa varietà di generi e contenuti. Il poeta francese Jean Bodel, con l'obiettivo di riunire le produzioni che condividevano tratti stilistici e tematici, personaggi e scenari simili, elabora una ripartizione in tre macrogruppi e la espone nel prologo della sua canzone di gesta intitolata *Chanson des Saisnes* composta all'inizio del XIII secolo⁴⁴:

Ne sont que .iiij. matieres à nul home antandant :

De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;

Et de ces .iiij. matieres n'i a nule samblant.

Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant ;

Cil de Rome sont sage et de san aprenant ;

*Cil de France de voir chascun jour aparant.*⁴⁵

[Esistono tre materie: quella di Francia, quella di Bretagna e quella di Roma la grande.

Queste tre materie non si somigliano. I racconti di Bretagna sono inconsistenti ma piacevoli, quelli di Roma sono istruttivi e carichi di significato, e quelli di Francia si riconfermano sempre veri.]⁴⁶

Jean Bodel utilizza il termine *materia* per distinguere tre diversi modi di fare letteratura: tralasciando la *materia di Francia*, che comprende le canzoni di gesta (genere letterario che racconta le gesta eroiche dei più prodi cavalieri⁴⁷ in una concatenazione di lasse composte di versi assonanzati⁴⁸), le due principali forme letterarie che, sfruttando le influenze esterne, introducono elementi insoliti ed esotici portando innovazione alla

44 Bouget, H. (2017), p. 20

45 *La Chanson des Saxons par Jean Bodel : tome I* (1839), pp. 1-2

46 D'Agostino, A. (a cura di) (2013), p. 20

47 Granges, Ch.-M. (1956), p. 44

48 Mancini, M. (2020), pp. 75-76

tradizione francese sia dal punto di vista tematico che stilistico sono la *materia di Roma* e la *materia di Bretagna*.

L'innovazione letteraria è favorita dal nuovo genere letterario che nasce nel Medioevo e che da quel momento in poi sarà protagonista di tutta la letteratura successiva: il romanzo. Nasce verso la metà del XII secolo presentandosi con un intento più riflessivo e più intellettuale e di conseguenza come una nuova forma non più destinata al canto (come avveniva per le canzoni di gesta), bensì pensata per la lettura, dapprima ad alta voce rivolgendosi ad un pubblico, poi silenziosa per un uso individuale. Tutti questi cambiamenti sono stati possibili grazie ad una precedente mutazione a livello strutturale: la divisione in strofe, con relativi schemi stilistici che segmentano la narrazione a causa della presenza di lasse e ritornelli, lascia spazio all'introduzione di una stesura più continuativa che utilizza ottosillabi a rima baciata assicurando alla narrazione maggiore linearità, permettendo così al lettore di concentrarsi sul contenuto stesso e ritagliarsi del tempo per riflettere su di esso. In questo contesto al romanzo è riconosciuto anche il merito di fungere da input per la formazione della prosa letteraria francese che ancora non esisteva⁴⁹.

L'elemento principale che nel Medioevo porta a questa successione di cambiamenti in ambito letterario è la comparsa e la diffusione del nuovo ideale cortese che, evidentemente, coincide con la nascita di un ambiente in cui non sono più gli ideali della lotta e della violenza a prevalere, bensì gli ideali della bellezza, dell'arte e dell'amore che riescono ad elevare il valore del singolo individuo. In tutto questo fervore la letteratura si trova di fronte un pubblico rinnovato, un pubblico di élite, formato da donne e cavalieri, che riconoscono ed accolgono il carattere più intellettuale delle opere e dei loro autori, i quali si dimostrano dei veri e propri professionisti dediti alla letteratura⁵⁰. Questi cambiamenti sono visibili a tutti e in uno dei primi romanzi lo scrittore del *Roman de Thèbes* inserisce nel prologo un avvertimento, o meglio, una selezione, riguardo alla materia che andrà a trattare e al pubblico che sarà in grado di comprenderla:

Or s'en tesent de cest mestier,

Ma lascino questa mia storia,

49 Zink, M. (1992), p. 67-68

50 Mancini, M. (2020), p. 132-133

*se ne sont clerz ou chevalier,
car ausi pueent escouter
conme li asne a harper.
Ne parlerai de peletiers
ne de vilains ne de bouchiers,
mes des deus freres parleré
et leur geste reconteré.*

*se non sono chierici o cavalieri,
perché così sanno ascoltare
come l'asino ascolta l'arpa.
Non parlerò di pellicciai
né di villani o di macellai,
ma parlerò dei due fratelli
e racconterò le loro gesta.⁵¹*

Riprendendo la divisione di J. Bodel, uno dei mezzi, attraverso cui l'ideale cortese si manifesta, è la *materia di Roma* alla quale appartengono i primi romanzi scritti e pubblicati nella seconda metà del XII secolo. Questa materia è denominata anche *materia antica* poiché raccontano storie ispirate proprio all'epoca greca e latina e sono destinate a rievocare personaggi ed eventi passati con l'obiettivo di nobilitare la bellezza e sottolineare l'importanza dell'antichità classica, condividendo alcuni fatti storici rilevanti da sfruttare come esempio e monito in una prospettiva futura⁵².

Lo stesso termine *roman* porta in sé degli indizi: nella lingua quotidiana, infatti, indicava il romanzo volgare in opposizione a quello in latino presentandosi quindi come una *mise en roman*, un'imitazione concretizzata nella traduzione in una lingua romanza, il volgare, di opere scritte in lingua latina, talvolta basate su fatti storici antichi e talvolta basate su tradizioni folcloristiche⁵³; in entrambi i casi i temi trattati sono sempre accompagnati anche da una componente di immaginazione⁵⁴. Per poter ottenere dei risultati all'altezza della materia raccontata è necessario il contributo di autori di un certo calibro ed infatti ad impegnarsi nella redazione di queste opere sono dei chierici protagonisti dell'ambiente intellettuale che vantano una considerevole conoscenza della storia e del latino necessarie per romanzi che nascono da un processo di traduzioni delle fonti storiche antiche⁵⁵.

Nonostante i temi trattati siano cronologicamente distanti, l'elemento che incuriosisce i lettori è la novità narrativa: situazioni, paesaggi e personaggi sconosciuti conferiscono alle avventure un'importante aura di grandezza e maestosità che con il passare del tempo cresce sempre più⁵⁶. In questo modo gli autori riescono a trovare lo spazio e il tempo per sviluppare questi racconti e garantirgli una nota di attualità: l'interpretazione anacronistica

51 *Roman de Thèbes* vv.13-20, cit in Mancini, M. (2020), p. 133

52 Mancini, M. (2020), p. 139

53 Zink, M. (1992), pp. 68

54 Granges, Ch.-M. (1956), p. 67

55 Zink, M. (1992), p. 68

56 Granges, Ch.-M. (1956), p. 79

di fatti e personaggi (che si ritrovano in circostanze che non sono prettamente quelle originali, come la trasformazione di Alessandro Magno in un cavaliere francese medievale⁵⁷) e la riduzione delle tematiche troppo distanti dai costumi sociali, unite all'introduzione di idee moderne, fanno la fortuna della *materia di Roma*. La tendenza è quindi di limitare gli elementi appartenenti alla mitologia classica pura, in favore di elementi che tendono più verso il meraviglioso e la magia, al tempo stesso però si inizia ad assegnare uno spazio anche a componenti più umane e reali, più vicini al vissuto delle persone, come i sentimenti, e nello specifico l'amore⁵⁸ che, diviso tra timidezze, confidenze, rivalità e passioni lussuose, non sempre è destinato al lieto fine. D'altro canto, anche la religione si ritaglia uno spazio per continuare a rappresentare un punto di riferimento al fine evitare di incorrere in peccati che possano compromettere la prosperità e la felicità del futuro⁵⁹.

La competenza di questi autori è provata quando riescono a coinvolgere il pubblico e mettere l'individuo nelle giuste condizioni di comprendere le storie raccontate e possibilmente di immedesimarsi in esse, nonostante un forte scarto a livello temporale e soprattutto culturale⁶⁰.

Il primo romanzo di *materia antica* in cui convergono tutti questi fattori inediti è *Alexandre* di Alberic de Pisançon, composto intorno al 1130 e nel quale l'attenzione per la storia e le gesta dell'eroico re di Macedonia fa divampare il culto per l'antico, per il meraviglioso e per l'esotico⁶¹. Alessandro Magno in particolare suscita un notevole interesse da cui segue un'ampia produzione di versioni e rimaneggiamenti che si dedica alla composizione di una vera e propria cronaca biografica che partendo dalla nascita attraversa le imprese della giovinezza e le conquiste territoriali fino ad arrivare all'avvelenamento che lo porta alla morte e le successive commemorazioni in suo onore. È evidente che in tutte queste produzioni, trattandosi di romanzi, buona parte degli episodi narrati è comunque frutto della fantasia: si racconta di sogni premonitori, di incontri predestinati, di creature magiche e di luoghi incantanti che il protagonista si trova ad affrontare nella sua sfida dei limiti umani mosso dalla curiosità e della dismisura. All'interno di questi racconti densi di meraviglia, l'obiettivo è quello di creare delle leggende che possano, da un lato, stupire ed incantare il lettore e, dall'altro, formare un

57 Granges, Ch.-M. (1956), p. 80

58 Zink, M. (1992), pp. 68-69

59 Mancini, M. (2020), pp. 140-142

60 *Ivi*, pp. 139-145

61 *Ivi*, p. 139

contenuto letterario che diventi parte integrante della cultura nazionale da tramandare nei secoli⁶².

Dalla pubblicazione di quest'opera s'innesca un'ampia produzione di tipo storico che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del 1100, vede la comparsa di tre grandi romanzi che hanno reso celebre questo genere: il *Roman de Thèbes* che racconta la storia di una città sconvolta da un parricidio, da relazioni incestuose e lotte familiari per il potere; il *Roman d'Eneas* che, basandosi sull'*Eneide* di Virgilio, riprende il giudizio di Paride, il rapimento di Elena, gli amori lussuriosi e i conflitti quotidiani; e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure che mette al centro della narrazione l'invasione della città e il conseguente crollo guarnendola con storie d'amore destinate al dolore e digressioni varie in cui anche le donne iniziano ad avere un peso rilevante. Gli autori di queste tre opere, amalgamando il motivo bellico e aggressivo con il motivo sentimentale ed emotivo, raccontano i destini delle città e dei personaggi che hanno segnato la storia della cultura e della civiltà europea adempiendo al loro compito di diffusione del sapere annunciato pubblicamente⁶³:

Qui sages est nel doit celer,

anz doit por ce son senz montrer

que quant il ert du siecle alez

touz jors en soit mes ramembrez.

Chi è saggio non deve nasconderlo,

ma deve mostrare il suo senno,

così che quando lascerà il mondo

*Di lui resti sempre il ricordo.*⁶⁴

Pian piano con il passare degli anni e dei racconti l'entusiasmo per il passato e la bellezza della sua eredità iniziano a scemare nel momento in cui alcuni elementi iniziano a comparire in nuovi romanzi di autori successivi sotto una diversa luce: con la tecnica del *pastiche* imitazione ed ironia prendono il sopravvento e solamente gli aspetti legati più al fascino, alla scoperta e al destino riescono a sopravvivere inserendosi nei nuovi contesti letterari che si stavano formando, i romanzi arturiani⁶⁵.

62 *Ivi*, pp. 157-165

63 Mancini, M. (2020) pp. 139-141

64 *Roman de Thèbes* vv. 1-4, cit in Mancini, M. (2020), p. 141

65 Mancini, M. (2020), p. 202

2.2 La meraviglia della materia di Bretagna

La terza categoria della letteratura medievale suggerita da Jean Bodel è denominata *materia di Bretagna* e si presenta come un'ulteriore novità all'interno della tradizione letteraria sia a livello stilistico – appare sottoforma di romanzo, scritto in prosa o in versi, o sottoforma di *lai*, ovvero racconto rimato di minore lunghezza – sia a livello tematico perché, a differenza della materia antica, tutti i nuclei tematici nascono dalla fantasia e dalla finzione⁶⁶; la maggior parte converge verso un unico centro, quello di re Artù e dei suoi cavalieri della *Tavola Rotonda*, motivo per cui questa materia è denominata anche *arturiana* o, letteralmente, *della Tavola Rotonda*⁶⁷.

Questa materia nasconde un'evoluzione complessa che nasce da una serie di fusioni e stratificazioni di tradizioni ed elementi estranei che entrano in contatto con la cultura francese in seguito all'imposizione di una convivenza tra popolo invasore e popolo sottomesso⁶⁸. Per comprenderla è necessario capire in che modo i destini di Francia e Inghilterra si siano incrociati e a questo scopo bisogna ripercorrere a ritroso buona parte della storia fino ai primi secoli del primo Millennio d.C. quando la Gran Bretagna, dopo aver subito la conquista del territorio da parte dei Romani, riesce a conservare l'autenticità indigena e l'integrità culturale scavalcando quella latina. Le difficoltà però non terminano perché i Bretoni iniziano ad accusare i colpi che arrivano dal nord, più precisamente dai Pitti della Caledonia e dagli Scoti dell'Irlanda, combattono e resistono per circa sessant'anni contro continui tentativi di oppressione che costringono una parte della popolazione a lasciare la propria terra ed emigrare oltremarica, verso l'Armorica, per tentare di crearsi un nuovo habitat, la nuova Bretagna, in cui proteggere la lingua e i costumi. Segue un breve periodo di tranquillità, nuovamente interrotto da attacchi che spingono il popolo a rientrare nella propria terra e a stanziarsi tra il Galles e la Cornovaglia. Un lato positivo che si può trarre da queste vicende è l'ispirazione che il popolo ha saputo trarre per la creazione di un'epica nazionale, che poi nel tempo ha continuato ad ampliarsi⁶⁹. Un esempio è il pamphlet *De excidio et conquestu Britanniae* (*La rovina e la conquista della Britannia*) dell'autore Gildas che, concentrandosi sul

66 Granges, Ch.-M. (1956), p. 67-69

67 Lagomarsini, C. (2020), p. 11

68 *Ibidem*

69 Paris, G. (1914), p. 92-93

declino dei Bretoni, racconta principalmente la loro inadeguatezza militare, causa delle loro sventure, elaborando un testo che, infine, risulta abbastanza scarno e a tratti confuso. Nonostante questa imperfezione, l'autore gallese, Nennius, negli anni Trenta del IX secolo riesce ad utilizzarlo come base per una sua opera: una cronaca latina intitolata *Historia Brittonum*⁷⁰ che, in un modo un po' più articolato, racconta le battaglie che i Celti della Gran Bretagna dovettero affrontare contro i Sassoni tra il V e il VI secolo⁷¹. Quest'opera segna l'inizio della leggenda arturiana in quanto contiene la prima menzione di Artù: nel corso del tempo l'aggiunta di elementi culturali e folkloristici portano alla trasformazione di un semplice guerriero in un eroico capo guerriero, figura che, nonostante l'assenza di vere fonti storiografiche, assumerà un importante peso storico nella tradizione culturale per la memoria della civiltà bretone-gallese⁷².

La fortuna di questi temi inizia negli anni successivi quando Guglielmo di Normandia conquista l'Inghilterra (1066) e i Normanni si interessano al passato storico delle terre e dei popoli che hanno conquistato⁷³. Come conseguenza iniziano a circolare diversi racconti che rimandano all'esistenza di questo eroico condottiero di nome Artù che aveva dedicato la sua vita alle avventure e alla cavalleria fino a rifugiarsi nell'isola di Avalon in seguito ad una grave ferita riportata durante una battaglia, in attesa di tornare nelle terre bretoni per riscattare l'onore del popolo. Il momento chiave per l'affermazione del mito arturiano è il XII secolo quando Goffredo di Monmouth pubblica la *Historia regum Britanniae* (*Storia dei re di Britannia*) riscontrando un immenso successo. Tramite questo racconto in prosa latina organizzato in dodici libri e composto tra il 1136 e il 1138, l'autore sviluppa e perfeziona il tentativo di Nennius di redigere una cronaca della storia della Gran Bretagna, a partire dalla nascita dell'antenato dei Bretoni, Bruto, fino ad arrivare all'invasione e alla conquista sassone della Gran Bretagna. All'interno di questo racconto storico trova spazio lo sviluppo della leggenda arturiana che ha inizio con la morte di Uterpendragon, padre di Artù, e la conseguente incoronazione del figlio come re dei Bretoni che prosegue nelle opere di difensore del suo popolo. Si tratta di una storia fittizia, epica e romanzesca che non può essere attestata da una base storiografica veritiera⁷⁴ ma che riscontra un grande successo nell'esaltazione della stirpe bretona contribuendo a diffondere le leggende di Artù e a portarle al centro della letteratura del

70 Lagomarsini, C. (2020), p. 13-14

71 Granges, Ch.-M. (1956), p. 68

72 Lagomarsini, C. (2020), pp. 13-15

73 Paris, G. (1914), p. 94

74 Lagomarsini, C. (2020), p. 16-17

mondo sassone e normanno, dove, in realtà, avevano già iniziato a circolare grazie all'abbondante presenza dei *lais*, novelle scritte in versi dai bardi, poeti cantori celtici⁷⁵, che giravano di paese in paese recitandoli e che solitamente si accompagnavano con la crotta, strumento musicale simile ad una piccola arpa, talvolta sostituita dal flauto o dalla viella, strumento ad arco⁷⁶.

Il momento decisivo per la formazione della materia di Bretagna è l'apparizione di questi temi nella tradizione francese, e il merito di aver colto l'occasione per portare una ventata di novità in Francia, arricchendone la tradizione culturale, è attribuibile al chierico e scrittore normanno Wace che nel XII secolo entra in contatto con l'opera di Goffredo di Monmouth e decide di pubblicarla tradotta in francese antico con il nome di *Roman de Brut* (*Romanzo di Bruto*). Si tratta di un'opera che racconta un ampio arco temporale durante il quale spicca la personalità di Bruto, diretto discendente di Enea, che sarebbe rimasto al governo dell'Inghilterra fino alla decisiva installazione dei Sassoni. L'aspetto interessante è che Wace riesce ad integrare nella storia molti elementi fino ad allora mai nominati, tra cui l'istituzione della *Tavola Rotonda* alla corte di Artù, alla quale sedevano il re e i suoi cavalieri⁷⁷.

Nonostante le versioni della storia di Artù siano numerose a causa di molteplici rimaneggiamenti ed interpretazioni, tutte concordano nell'elogiare le sue imprese, dapprima per liberare l'isola dagli invasori, successivamente per occupare nuove terre e radunare alla sua corte e alla *Tavola Rotonda* i migliori cavalieri provenienti da tutto il mondo.

L'innovazione di Goffredo è la rappresentazione negativa del nipote di Artù, Mordret, figlio della sorella Anna, che appoggiato dai nemici del re riesce a conquistare il trono del regno e la moglie Ginevra. Da questo doppio tradimento si innesca una dura battaglia che porta alla morte del nipote e al ritiro di Artù nell'isola di Avalon nel tentativo di guarire da una ferita molto grave riportata in battaglia⁷⁸. Nominando la moglie Ginevra si attira l'attenzione anche verso tematiche più profonde e coinvolgenti da un punto di vista umano: il sentimento, il valore, la nobiltà e la cortesia nonostante sia riservato ancora

75 Granges, Ch.-M. (1956), p. 69-70

76 Paris, G. (1914), p. 97

77 Lagomarsini, C. (2020), p. 18

78 Lagomarsini, C. (2020), pp. 17-18

molto spazio alle virtù tipiche del cavaliere forte ed instancabile, quali la gloria, l'onore e la fedeltà⁷⁹.

L'introduzione di simili novità alimentano la prosperità di questa inedita produzione letteraria che, grazie alle numerose traduzioni elaborate tra il XII e il XIII secolo, si diffonde e si sviluppa anche nel resto dell'Europa, proprio nel momento in cui la letteratura è ormai satura di avventure epiche cavalleresche che mettono al centro dell'attenzione narrativa l'uomo e le sue imprese lasciando, di conseguenza, in disparte tutto il mondo femminile con una pesante ripercussione anche a livello umano e sociale. Ora, con l'approdo di questo genere letterario, la situazione si prepara a cambiare: la cultura celtica, infatti, aveva sempre avuto una certa attenzione nei riguardi della donna accordandole il giusto peso all'interno della società nella quale poteva occupare anche posizioni professionali di rilievo, poteva riunirsi per dibattere di diritti e interessi riuscendo a dimostrarsi la vera protagonista della propria vita⁸⁰. Il suo coinvolgimento nella vita quotidiana e nelle avventure di questi romanzi promuove l'ingresso nella letteratura di un sentimento inesplorato, l'amore cortese, che spesso si rivela proprio il movente delle meravigliose azioni compiute dai cavalieri⁸¹.

In Francia i principali autori della *materia di Bretagna* sono due: Maria di Francia, poetessa molto colta del XII secolo, nata in Francia e molto probabilmente trasferitasi in Inghilterra dove apprende il medio inglese, lingua che utilizza per scrivere alcuni *lais* da dedicare alla casata dei Plantageneti con cui ha un ottimo legame. I brevi racconti che scrive sono l'emblema di un'identità letteraria forte e indipendente che la porta a sperimentare nuove forme di letteratura: canti che riprendono temi leggendari e amorosi intonati dai cantori che da subito riscontrano un ottimo successo. La fama di Maria di Francia deriva principalmente dal suo essere donna: per la prima volta un'opera moderna che raccoglie racconti basati su temi profani proviene da una mano femminile, una scrittura estremamente elegante e rispettosa⁸².

A Maria di Francia sono attribuiti circa quindici *lais* le cui peculiarità sono il carattere un po' fiabesco, dato dalla presenza di fate ed elementi meravigliosi, e il diverso racconto dell'amore che porta il testo ad assumere una forma più introspettiva e psicologica adatta ad indagare questo sentimento talvolta tanto profondo e malinconico da sconfinare nella

79 Mancini, M. (2020), pp. 135-136

80 Herrieu, L. (1943), p. 18-21

81 Granges, Ch.-M. (1956), p. 68

82 Mancini, M. (2020), pp. 380-384

follia e nell'annientamento di sé in onore della felicità altrui. Tra questi *lais* si ricordano maggiormente *Lanval* che descrive una complicata storia d'amore tra un cavaliere e una fata; *Chèvrefeuille* con protagonisti Tristano e Isotta; *Eliduc* che racconta con intensa drammaticità un amore travagliato. Queste novelle sono considerate il punto di partenza dei romanzi che successivamente si sviluppano attorno al tema di Artù e della *Tavola Rotonda*⁸³. A questi temi si dedica molto l'altro importante autore della *materia bretone*, Chrétien de Troyes: di lui non si hanno molte informazioni riguardo la vita privata, si sa solo che vantava un forte legame con la corte, in particolare quella di Maria di Champagne e quella di Filippo d'Alsazia, a cui dedica due dei suoi romanzi più famosi, rispettivamente *Le chevalier de la charrette* (*Il cavaliere della carretta*) e *Le conte du Graal* (*Il racconto del Graal*), composti tra il 1170 e il 1190 circa, all'interno dei quali Chrétien introduce per la prima volta due elementi inediti, il cavaliere Lancillotto e il *Graal*, che, da quel momento, in poi rappresenteranno il fulcro narrativo del ciclo bretone⁸⁴. Le due opere, al momento della pubblicazione, riscontrano immediatamente un giudizio meritatamente positivo perché Chrétien esibisce un intreccio ben organizzato e arricchito di scene suggestive, dei personaggi dai caratteri ben definiti, e soprattutto uno stile originale ed ineguagliabile⁸⁵; a tutto ciò si aggiunge anche una magistrale padronanza della lingua francese tanto che un autore del XIII secolo, di Chrétien, diceva fosse riuscito ad utilizzarne e sfruttarne la parte migliore lasciando ai posteri ciò che ne rimaneva o il disperato tentativo di imitarlo⁸⁶.

Lancillotto e il *Graal* sono due pilastri della letteratura arturiana perché rappresentano l'uno il modello della rielaborazione cortese che Chrétien fa del cavaliere rendendolo devoto non solo al suo rango sociale ma anche al sentimento amoroso, l'altro il potere del talismano regale che induce i cavalieri al suo inseguimento per il raggiungimento dell'elevazione spirituale. Si tratta di un elemento tipicamente bretone che, tuttavia, nel corso degli anni e dei romanzi si trasforma in una reliquia cristiana da conservare e adorare⁸⁷. La loro importanza li rende soggetto di numerosi altri scritti fino a quando si incontrano e formano il famoso *Ciclo della Vulgata*, detto anche *Ciclo Lancillotto-Graal*, che racconta un arco temporale di circa cinquecento anni, dalla nascita di Cristo alla morte di Artù nel VI secolo, attraverso cinque romanzi in prosa redatti probabilmente nei primi

83 Granges, Ch.-M. (1956), p. 69-70

84 Lagomarsini, C. (2020), p. 21-23

85 Mancini, M. (2020), p. 201

86 Paris, G. (1914), p. 102

87 Lagomarsini, C. (2020), p. 24-26

decenni del XIII secolo da autori rimasti anonimi: *Storia del Santo Graal, Merlino e Seguito del Merlino, Lancillotto, Ricerca del Santo Graal, Morte di re Artù*⁸⁸.

Grazie a Chrétien tutte le tematiche affrontate trovano uno sviluppo importante in molti romanzi che condividono la stessa struttura narrativa: alla corte di re Artù arriva un giovane cavaliere alle prime armi che viene invitato ad accogliere un'avventura che a tutti sembra essere insuperabile, al fine di dimostrare il proprio valore e il proprio coraggio. Nel corso dei giorni gli si presenta un susseguirsi di altre piccole avventure che lo portano al trionfo; nel mezzo di queste vicende spesso ha la fortuna di trovare anche una dama con la quale giurarsi amore eterno⁸⁹. Molto spesso queste avventure coincidono con la significativa ricerca di una persona o un oggetto che, una volta raggiunto, entra a far parte della vita del cavaliere influenzandone l'orientamento. L'eroismo dei protagonisti sta nel riuscire a conquistare la meta tanto ambita evitando di incorrere nel peccato e rispettando sempre i valori che la cavalleria ha insegnato loro: la protezione dei più deboli, il mantenimento dell'anonimato, una condotta consona al proprio essere che non vada ad inficiare l'onore e il valore⁹⁰.

Una cosa assolutamente nuova ed estremamente positiva di queste avventure è che a volte gli autori decidono di riservare al romanzo un carattere più formativo: in questo modo si creano i *Bildungsroman*, nei quali il protagonista durante il viaggio alla scoperta del proprio destino compie un percorso anche a livello interiore in cui eleva il proprio spirito ad una condizione di maturità e saggezza superiori. Il protagonista è inizialmente guidato dalle proprie emozioni e dai propri istinti che spesso lo portano a commettere dei peccati, anche verso le persone a loro care, per poi arrivare progressivamente ad una maturazione morale e psicologica. Chrétien de Troyes, ad esempio, componendo *Le Conte du Graal (Il racconto del Graal)* decide di distaccarsi dalla tradizione letteraria che creava dei veri e propri miti da raccontare ed elogiare per la propria affermata integrità cavalleresca e sceglie invece un personaggio molto goffo e ingenuo. Si tratta di Perceval, un semplice ragazzotto di campagna che dopo aver peccato di insensibilità nei confronti della madre per averla abbandonata in modo brusco e crudele causandone la morte, inizia un viaggio di crescita e maturazione che dopo ripetuti fallimenti terminerà con l'importante rivelazione del Graal, talismano contenente una speciale ostia che da molti anni sostiene e conforta un vecchio re. Durante questo percorso Perceval incontra diversi personaggi che lo aiutano

88 Lagomarsini, C. (2020), p. 21-23,31-32, 38

89 Paris, G. (1914), p. 103-104

90 Lagomarsini, C. (2020), p. 57-59

nella scoperta della cavalleria e nel raggiungimento del pentimento, necessario alla sua crescita spirituale. Una tappa importante è l'incontro con un personaggio che si pone agli antipodi, Galvano, superficiale e negativo, votato all'inseguimento di avventure mondane che mira ostacola il percorso dei suoi rivali per una mancanza di valori spirituali precludendosi la possibilità della liberazione dal peccato⁹¹.

Sono numerosi i romanzi che trattano questi temi, Chrétien ne rappresenta il massimo esponente e tra i suoi lavori più celebri si possono nominare *Le Chevalier au lion*, *Erec*, *Perceval*; esistono anche altri romanzi altrettanto validi, come *Le Chevalier aux deux épées* o *Meliador* di autori differenti che molto spesso rimangono anonimi⁹².

Le innumerevoli peripezie, le avventure e i temi fanno di questo ciclo l'opera più imponente e articolata che sia mai stata creata nel panorama moderno del romanzo, all'interno della quale si trova un utilizzo di schemi narrativi e stilistici accuratamente pensato per garantire senso e unità ai testi. Primo fra tutti l'*entrelacement*, che consiste nell'intreccio di diversi nuclei narrativi che man mano vengono lasciati in sospeso per passare dall'uno all'altro: l'obiettivo è proporre, all'interno dello stesso racconto, episodi differenti che però sono simultanei e spesso connessi, riuscendo comunque a creare un unico corpo in cui tutto è collegato e ciascun elemento è indispensabile per la comprensione degli altri e per la coesione del racconto, l'eliminazione di uno, infatti, inficerebbe la logica di tutti gli altri. Può accadere, ad esempio, che due personaggi appartenenti a due situazioni differenti, ad un certo momento della narrazione si incontrino e debbano affrontare delle sfide insieme, oppure nel caso inverso, può succedere che due personaggi, che dall'inizio del racconto, avevano combattuto fianco a fianco, ad un certo punto della loro avventura siano costretti a separarsi e proseguire da soli alla scoperta del proprio destino. In questi passaggi capita che anche la temporalità subisca delle alterazioni per cui i vari spazi temporali si confondono e si sovrappongono l'un l'altro tramite l'utilizzo di analepsi e prolessi che anticipano o ricordano eventi che appartengono a temporalità differenti. Circondato da tante oscillazioni, il lettore potrebbe rimanere un po' confuso e perciò si è pensato ad un aiuto che faciliti l'individuazione degli *entrelacement* che solitamente coincidono con il cambio di scenario esplicitato con una formula, come: *Ma in questo punto il racconto/la storia smette di parlare di (personaggio A) e torna a (personaggio B)* oppure *Ora/In questa parte il racconto/la storia narra che ...*⁹³.

91 Lagomarsini, C. (2020), p. 23-25

92 Paris, G. (1914), p. 104

93 Lagomarsini, C. (2020), pp. 51-53

Chrétien non è l'unico a trattare il tema del Graal, un altro autore si ispira a questo elemento per creare una diversa tradizione che vede la trasformazione del Graal in un oggetto della religione cristiana. Robert de Boron nei primi anni del XIII secolo crea una piccola serie di testi, dedicata al conte Gautier de Montbéliard, che prende il nome di Trilogie o *Petit cycle* ed è formato dal *Joseph d'Armathie*, dal *Merlino* e dal *Perceval* che insieme raccontano la storia del Graal, dalle origini in Terra Santa, alla ricerca da parte dei cavalieri, fino ad arrivare da re Artù in Gran Bretagna, intrecciando la storia del *Graal* come contenitore del sangue di Gesù Cristo raccolto da Giuseppe d'Arimatea con la storia della cavalleria e della famiglia predestinata a custodirlo⁹⁴. In questo modo il Graal perde la valenza di oggetto enigmatico e di talismano celtico fonte di carne e bevande, di giovinezza e di forza che *Le Conte du Graal* gli aveva attribuito, e acquisisce una valenza religiosa pur rimanendo il risultato di un'invenzione medievale⁹⁵; soltanto nel *Merlino* il racconto tralascia un po' il tema graaliano per dedicarsi più nello specifico al protagonista del libro⁹⁶.

Il lavoro di Boron, dal punto di vista stilistico-organizzativo della narrazione, può essere considerato come l'inizio di una nuova fase della letteratura francese sul piano stilistico poiché per la prima volta un testo romanzesco veniva composto sotto forma di prosa. Il *Joseph d'Armathie* e il *Merlin*, infatti, sono conservati in duplice versione, una precedente in versi e una successiva riadattata in prosa; per quanto riguarda il *Perceval* invece, al momento, è possibile attestare solamente l'esistenza di un unico esemplare in versi. Questo ciclo di dimensioni ridotte può essere considerato il primo ciclo arturiano della materia di Bretagna incentrato essenzialmente sulla storia dei tre personaggi che danno il titolo ai tre libri senza e non sull'intero contesto arturiano⁹⁷.

L'altro grande nucleo tematico che intorno alla seconda metà del XII secolo arriva dal mondo celtico e gode di buona fortuna nella letteratura arturiana è la storia di Tristano e Isotta che vanta profonde e antiche radici; già nel IX secolo, infatti, esisteva una saga irlandese in cui la trama e i personaggi ricordano molto quelli tristaniani; non solo, da questa leggenda celtica sembra derivare anche l'esistenza del filtro d'amore che promette amore eterno agli amanti che lo bevono insieme. In questo caso il centro della narrazione, attorno cui tutto ruota, è il sentimento che lega i due protagonisti e che deve sopravvivere

94 Moran, P. (2017), pp. 29, 32

95 *Le Livre du Graal* (ed. Walter, P.) (2001), p. XVII

96 Moran, P. (2017), p. 29

97 Moran, P. (2017), pp. 29-30

ai numerosi ostacoli che lo minacciano a causa della sua natura adultera; a volte trionfa, altre volte subisce dure sconfitte che portano i protagonisti a mettere in discussione se stessi e i loro sentimenti, tuttavia, alla fine è sempre la sincerità del legame a prevalere nonostante il destino scelga per loro un finale tragico. Anche in questo caso la cultura celtica gioca un ruolo importante soprattutto perché la storia è ambientata proprio in territorio inglese, in Cornovaglia⁹⁸.

Chrétien attraverso i suoi romanzi e gli ideali che raccontano è riuscito a costruire delle opere che rappresentano l'ideale dell'alta società del XII secolo in cui emergevano palazzi sfarzosi, feste sontuose, armi e donne per poi culminare nel sentimento cortese, un amore adultero ed extraconiugale ma che nobilita l'animo dell'uomo⁹⁹. Al centro di questa relazione è posta la dama e l'uomo si mette al suo completo servizio costruendo una relazione di sentimenti puri e sinceri nonostante le molteplici problematiche che derivano dalla differenza di rango e il conseguente senso di inadeguatezza aggiunti alla necessità di nascondersi dagli occhi dei maldicenti¹⁰⁰.

La riuscita e il successo dei romanzi solitamente dipendono dalla bravura dell'autore nel renderli facilmente accessibili al lettore, sia a livello stilistico che a livello emotivo. In molti casi gli autori della letteratura bretone inseriscono nel racconto elementi innovativi che li aiutino a veicolare in modo semplice ma deciso i messaggi importanti che vogliono fissare nella memoria collettiva: si tratta di statue e automi che, in piena connessione con l'effetto meraviglia che i testi stessi ispirano, riescono a trasmettere le stesse tensioni ideologiche ed estetiche del ciclo bretone dando vita ai principali personaggi del racconto, sia che abbiano un'attitudine negativa, sia che esercitino un'influenza positiva. Questa scelta di inserire degli elementi più concreti e facilmente imprimibili nella memoria concorre al desiderio commemorativo e glorificante che già le parole manifestano nei confronti degli eroi, e soprattutto delle loro imprese: è facile quindi ritrovarsi di fronte ad una statua di Perceval che lo elogia come vincitore sul suo antagonista Clamadan, oppure una statua raffigurante Tristano che impugna una spada nell'intento di uccidere il gigante Moroldo per liberare il regno di re Marco dai suoi soprusi. Molto spesso accompagnate da una precisa didascalia, queste rappresentazioni vanno oltre al semplice obiettivo di

98 Mancini, M. (2020), p. 168-169

99 Paris, G. (1914), p. 103

100 Mancini, M. (2020), p. 273-275

accostare un'immagine al racconto, e si inseriscono all'interno del patrimonio culturale assumendo così l'importanza di un monumento-ricordo¹⁰¹.

In conclusione a questa riflessione si può notare come la presenza di elementi originali e tipici della tradizione letteraria celtica, come mistero, sorprese e colpi di scena, abbiano portato la Francia verso un mondo rinnovato: una cavalleria che incarna nuovi valori secondo cui gli scontri non mirano più alla mera distruzione del nemico per ragioni religiose, bensì alla protezione, verso un popolo oppresso, o verso i più deboli; questo meccanismo permette anche al cavaliere di intraprendere un percorso che lo mette alla prova guidandolo verso una crescita e una maturazione personale. Per certi versi, questo nuovo modo di raccontare la cavalleria, ed in generale la società, si è dimostrato diverso e distante dalla tradizione elaborata fino ad allora e, come spesso avviene per le novità di tale spessore, la reazione e il sentimento che ne derivano possono essere di duplice natura e suscitare talvolta turbamento, talvolta fascino. Tuttavia, è ben chiaro come la diversità sia spesso considerata una ricchezza ed in questo contesto ne danno prova i numerosi manoscritti che sono arrivati fino ai nostri giorni e che ancora oggi sono oggetto di studio e di ricerca.

101 Van Coolput, C.-A. (1987), p. 254-261

Capitolo III. Uomini e statue tra sentimento e desiderio

3.1 La Salle aux images

Una fonte importante nella letteratura arturiana in materia di statue ed automi è costituita dal *Tristano e Isotta* di Thomas. Questo romanzo è giunto ai nostri giorni scomposto in frammenti, appartenenti a differenti manoscritti, che tuttavia non sono sufficienti a ricostruire la storia nella sua interezza; ciononostante, il quadro completo può essere recuperato facilmente grazie ai rifacimenti posteriori. Si svela così una versione del racconto *cortese*¹⁰², caratterizzata da una trama più nobile a cui sono sottratti i nuclei tematici più cupi fatti di fughe e sotterfugi (appartenenti alla versione *comune*), e tendente ad una prospettiva psicologica che, adottando un'intonazione più riflessiva, si pone nell'ambito dell'educazione sentimentale adattandosi meglio al pubblico della civiltà cortese dell'amore e presentandosi come un'opera introspettiva¹⁰³.

Un episodio significativo in questo contesto appartiene ad un breve frammento e rappresenta uno dei momenti tipici di questa versione del racconto. Tristano ha dovuto separarsi dalla sua amata Isotta perché il marito, re Marco, è venuto a conoscenza del loro legame e l'eroe, rimasto da solo, inizia a riflettere sui suoi sentimenti e, nel tentativo di comprendere quali possano essere le soluzioni alla dolorosa situazione in cui si trova, decide di compiere una sorta di esperimento affettivo: decide di sposare Isotta dalla Bianche Mani, sorella di Caerdino, figlio del duca che lo ospita a corte, illudendosi di poter mettere a tacere i malumori e i conflitti interiori dovuti alla lontananza da Isotta la Bionda. Le sue speranze, però, si infrangono già durante la prima notte di nozze non appena si ritrova da solo con la moglie e si rende conto che il sentimento nei confronti della vera Isotta non è così semplice da dimenticare e, anzi, la nuova condizione peggiora solamente il suo stato d'animo¹⁰⁴. Tristano è in preda ad una crisi emotiva e la distanza che da troppo tempo lo separa da Isotta la Bionda è tanto dolorosa quanto pericolosa perché mette a dura prova la sua tenacia e lo fa dubitare dei sentimenti e della fedeltà della sua amata: questo turbinio di emozioni crea in Tristano un senso di smarrimento che lo porta spesso ad allontanarsi in solitaria in mezzo alla natura. Un giorno, spintosi oltre i confini delle terre del duca, si imbatte nel gigante Moldagog che, dopo essere stato sconfitto da Tristano, gli permette di entrare nei suoi territori e di usufruire dei suoi mezzi ogni

102 Gambino, F. (a cura di) (2014), p. 6

103 Roncaglia, A. (1971), p. 42

104 *Tristano e Isotta di Thomas* (ed. Gambino, F.) (2014), pp. 46-49

qualvolta ne abbia bisogno¹⁰⁵. Nel mezzo di una foresta, trova una grotta e decide di sfruttare l'aiuto offerto per ripulirla e decorarla: artigiani, carpentieri e operai di Moldagog si mettono all'opera rivestendo le pareti di legno, aggiungendo decorazioni d'oro, costruendo statue minuziosamente dipinte e preziosamente rivestite¹⁰⁶: la grotta cupa e rocciosa si era trasformata in una monumentale *salle aux images*¹⁰⁷ (*sala delle statue*) con i tratti di un mondo parallelo a quello reale e doloroso, nel quale Tristano intraprende un percorso interiore di riflessione nella speranza di risolvere le proprie pene d'amore. In questo rifugio Tristano, aiutato da Moldagog, posiziona le varie opere: all'entrata un automa raffigurante il gigante stesso caratterizzato da occhi che roteano, da denti digrignati e dalla clava di ferro brandita verso l'alto (e probabilmente agitata con veemenza¹⁰⁸) nel tentativo di spaventare chiunque si avvicini all'entrata della grotta, come se avesse il compito di proteggere ciò che viene conservato all'interno; di fronte a lui, sempre di guardia, è posizionato un leone che attorciglia la coda intorno al corpo del maldicente Mariadoc. La protezione offerta da questi due personaggi è rivolta alle due maestose figure femminili poste al centro della stanza, simboli di grandiosità, sfarzo e lucentezza¹⁰⁹, oltre che personificazioni delle due donne a cui Tristano era legato.

Al centro della scena si staglia la figura più importante, quella *dont les proportions et la figure étaient rendues avec tant d'art, que personne à la voir n'aurait pu douter que la vie ne fût dans tous ses membres*¹¹⁰, è Isotta: un automa ricreato a grandezza naturale raffigurante l'estrema regalità della regina mentre indossa pregiate vesti di porpora ed ermellino, sopra la testa è posta una corona d'oro massiccio nella quale sono incastonate pietre preziose. Ad esse si accompagnano uno scettro impugnato con la mano destra dalla preziosa impugnatura d'oro decorata con gemme, e un anello d'oro nella mano sinistra simbolo dell'amore e della fedeltà che lega Isotta a Tristano e sul quale sono incise le parole che ricordano la loro promessa d'amore nel momento del triste addio: *Tristan, prends cet anneau en souvenir de notre amour et n'oublie pas le tourment, le malaise et le malheur que tu as enduré à cause de moi et moi à cause de toi.*¹¹¹. Il tutto è rifinito da un

105 Roncaglia, A. (1971), p. 42

106 Roncaglia, A. (1971), p. 42

107 *Tristan et Iseut : les poèmes français : la saga norroise* (ed. Lacroix, D., Walter, P.) (1996), pp. 633-634

108 Polak, L (1970), p. 59

109 Roncaglia, A. (1971), p. 43

110 Traduzione: *le cui proporzioni e figura erano ricreate con tanta maestria al punto che, guardandola, nessuno avrebbe potuto dubitare che non fosse viva*

111 Traduzione: *Tristano, in ricordo del nostro amore, prendi questo anello e non dimenticare il tormento, il malessere, la sofferenza che tu hai sopportato a causa mia e io causa tua.* Lacroix, D., Walter, P. (1996), pp. 635-636

meccanismo interno che permette di nascondere un piccolo recipiente contenente una miscela di fragranze dolci e inebrianti che, attraverso due tubicini, raggiungono la parte superiore della statua e, sprigionandosi dalla bocca e da dietro la nuca, si diffondono in tutto l'ambiente¹¹² trasformando la riproduzione in una sorta di statua-incensiere che contribuisce a trasformare la grotta in un *santuario di meditazione amorosa*¹¹³. Ai piedi della statua è rappresentato anche il nano Frocin che viene schiacciato dal peso di Isotta, è simbolicamente costruito con il rame, un metallo tenero e facilmente malleabile che per Tristano può rappresentare l'illusione di avere il potere di sconfiggere la sua malvagità mettendolo a tacere. Accanto a lui è rannicchiato il cane Petit-crû plasmato in oro mentre scuote la testa facendo suonare il sonaglio. Di fronte a Isotta è posizionata la statua della sua ancella Brangania, immortalata nell'atto di offrire alla regina il filtro d'amore versato in una coppa sulla quale sono incise le parole che lei stessa le rivolse porgendogliela durante il viaggio in mare¹¹⁴.

Nelle opere del Medioevo inizia a comparire il motivo della *Wunderkammer*¹¹⁵ (*camera delle meraviglie*) che viene descritta come un luogo che ospita diversi *mirabilia*, da preziose decorazioni, a congegni meccanici, passando per automi semoventi che attingono dall'arte e dal gusto bizantino con l'obiettivo di ricreare effetti speciali e di meravigliare il lettore. Il tratto distintivo e innovativo di Thomas è l'introduzione di creazioni che effettivamente fossero pensate e ricreate nei minimi dettagli con cura e minuziosità, ma premurandosi di attenersi il più possibile al rispetto della naturalezza e della somiglianza¹¹⁶. L'obiettivo di Thomas, quindi, non è tanto quello di inserire nel romanzo elementi decorativi statuari che possano attirare la curiosità dello spettatore, ma quello di presentare delle statue-ritratto, vere e proprie opere d'arte, che possano fungere da fonti di contemplazione e di evocazione emotiva e possano accrescere il valore della grotta al fine di trasformarla in un luogo reale e sicuro che possa racchiudere emozioni e pensieri sinceri e possa raccontare un momento di concentrazione e di raccoglimento interiore.

Nella progettazione di questa stanza Tristano si rivela molto attento ad ogni particolare: richiede agli artigiani del gigante Moldagog di porre nella costruzione di queste statue

112 *Tristan et Iseut : les poèmes français : la saga norroise* (ed. Lacroix, D., Walter, P.) (1996), pp. 635-636

113 Roncaglia, A. (1971), p. 47

114 Roncaglia, A. (1971), p. 43

115 Sarà poi tra il XVI e il XVII secolo, il Rinascimento, il periodo in cui troveranno massimo sviluppo grazie alla propensione degli aristocratici a collezionare oggetti rari e pregiati e a custodirli in stanze apposite all'interno delle loro abitazioni. Walker Vadillo, M. A. (2020), https://www.storicang.it/a/musei-in-casa-le-camere-delle-meraviglie_14752

116 Santoliquido, V. (2012), pp. 24-25

particolare attenzione ad ogni dettaglio in modo da ricreare il massimo grado di verosimiglianza e di naturalezza: l'abilità artistica degli uomini permette la costruzione di automi che stupiscono, ma rispettano la natura dei soggetti che vengono rappresentati in atteggiamenti o comportamenti che più li rappresentano: il cagnolino che scuote la testa, il gigante che digrigna i denti e agita una clava¹¹⁷. Thomas perseguendo il culto dell'arte e della bellezza attraverso le azioni di Tristano riflette anche la propria meticolosità che si manifesta esplicitamente nel momento in cui descrive le caratteristiche che compongono le statue, anche le più tecniche e specifiche, tanto che L. Polak ipotizza che l'autore si sia servito di un reale documento scientifico in grado di aiutarlo nella descrizione della composizione e del funzionamento degli automi¹¹⁸.

L'attenzione verso i numerosi dettagli permette di ottenere degli elementi che mirano al meraviglioso senza però sconfinare verso il prodigioso, il magico e il soprannaturale che comprometterebbero la veridicità del racconto portandolo distante da una realtà in cui il lettore possa immedesimarsi. Nel contesto della storia raccontata da Thomas, la massima cura e l'efficiente minuziosità nella realizzazione statuaria e l'evoluzione della statua di Isotta a incensiere collaborano a ricreare all'interno della grotta un'atmosfera di estasi mistica esercitando di conseguenza una forte influenza sull'interazione tra statua e spettatore (in questo caso anche il protagonista stesso)¹¹⁹: la sensazione di chi guarda è di avere a che fare, non con oggetti inanimati e privi di coscienza, ma con creature vive e comunicative. Lo stesso Caerdino alla prima visita della grotta mostra un comportamento significativo rispetto a questo tema perché trovandosi di fronte alle due figure tanto eleganti e tanto somiglianti alle donne in carne ed ossa è sopraffatto da una strana sensazione di stupore e smarrimento che lo induce a credere di essere in presenza di due esseri viventi¹²⁰:

Kaherdin était tout entier pris par la peur et l'effroi, il était comme dépouillé de ses esprits et perdait la raison. Il vit alors la statue et pensa qu'elle était vivante.

*[Caerdino era completamente preso dalla paura e dallo spavento, era come se si fosse spogliato dei propri pensieri e avesse perso la ragione. Vide quindi le statue e pensò che fossero vive.]*¹²¹

117 Roncaglia, A. (1971), p. 42-43

118 Polak, L. (1970), p. 59

119 Roncaglia, A. (1971), pp. 46-48

120 *Tristan et Iseut : les poèmes français : la saga norroise* (ed. Lacroix, D., Walter, P.) (1996), pp. 643

121 *Ibidem*

È chiaro come la sala delle statue nasca in un momento di confusione di Tristano: dopo l'addio obbligato ad Isotta, sprofonda nell'angoscia: un opprimente senso di vuoto lo pervade quando si ritrova da solo a pensare a ciò a cui ha dovuto rinunciare e a cui non potrà mai più tornare, e ritiene la sua amata colpevole di allungare ulteriormente la distanza che li separa trovando consolazione tra le braccia di un altro uomo in uno scambio reciproco di attenzioni e piaceri che le fanno dimenticare la fedeltà e i sentimenti che si erano promessi. Tristano si strugge oscillando tra il dispiacere che Isotta l'abbia dimenticato con così tanta facilità e spensieratezza e l'intima convinzione che, in realtà, Isotta non l'abbia abbandonato perché la connessione dei loro cuori poteva resistere nonostante la loro lontananza e la sua vicinanza ad un altro uomo. Amore e odio s'insinuano nel cuore e nella mente di Tristano confondendone sentimenti, pensieri e percezione della realtà. In preda a questi pensieri prende la decisione di sposare Isotta dalle Bianche mani nel tentativo di tenere a bada la sua sofferenza credendo che, mettendosi negli stessi panni di Isotta la Bionda, la lontananza, l'ossessione e il timore di essere dimenticato si sarebbero attenuati. Compiuto questo passo però, nel momento esatto in cui vede sfilarsi dal dito l'anello che Isotta le aveva donato, nel suo animo si fa strada la consapevolezza di aver peccato di infedeltà e di disonestà provocando l'insorgere di ulteriori e più pesanti turbamenti: il rimorso per aver tradito la sua amata perché il suo essere volubile l'aveva portato ad una scelta avventata che ora opprime ulteriormente il suo cuore e dalla quale non può più tornare indietro. Inoltre, si rende conto di aver sbagliato anche con Isotta dalle Bianche Mani per aver ingannato lei e i suoi sentimenti puri. Ora si sente vittima di sé stesso perché si trova al fianco una donna con la quale non vuole rispettare i doveri coniugali essendo il suo cuore indissolubilmente legato a Isotta, e al tempo stesso lontano e colpevole contro l'unica donna che ama realmente¹²². Nel disperato tentativo di cercare una soluzione al suo disagio, decide di crearsi un proprio spazio, intimo e isolato, una sorta di sacrario in cui rifugiarsi ed ascoltare la propria anima per trovare uno sfogo ai propri tormenti ed intraprendere un percorso di introspezione¹²³. L'unica cosa su cui Tristano può contare è il dolce ma doloroso ricordo, impresso nel cuore e nella mente, di un amore tanto forte e appagante prima, quanto tormentato e irraggiungibile ora. Ecco, quindi, che nella grotta si intrattiene con le statue che iniziano a riempire quel vuoto divenuto ormai insostenibile, alimentando un sistema di sostituzioni

122 *Tristano e Isotta di Thomas* (ed. Gambino, F.) (2014), pp. 46-65

123 Roncaglia, A. (1971), p. 43

molto complesso che trasforma le *images* nell'illusoria proiezione dell'elemento assente¹²⁴.

Nella complicata situazione psicologica in cui si trova Tristano, il fattore di verosimiglianza assume un ruolo di rilievo e queste *images* non si limitano a riempire un vuoto fisico: nel mezzo delle riflessioni, la riproduzione molto realista e affine all'originale porta Tristano ad assegnare alle due statue un ruolo di confidenti instaurando così un rapporto speciale, ai limiti del bizzarro ed evidentemente unidirezionale, ma che lo aiuta a sfogarsi e ad esternare tutte quelle emozioni che lo turbano:

<i>... e les deliz des granz amors,</i>	<i>... e le gioie dei grandi amori</i> ,
<i>E lor travaus et lor dolurs,</i>	<i>gli affanni e i dolori,</i>
<i>E lor paignes, et lor ahans,</i>	<i>le pene e i tormenti che portano</i>
<i>Recorde a l'himage Tristrans.</i>	<i>Confidava Tristano alla statua.</i> ¹²⁵

Si accumulano i pensieri e l'attenzione che Tristano rivolge a Isotta e Brangania ha un'evoluzione ulteriore: non si ferma alla semplice esternazione di stati d'animo e preoccupazioni, ma si trasforma in un qualcosa di più che vede Tristano cercare un'interazione con esse come se potessero realmente ascoltarlo e reagire.

Tristano allora confida a Isotta la sua preoccupazione riguardo ai suoi rapporti con il pretendente Cariado che gironzolando sempre intorno, nel tentativo di denigrare Tristano e di sedurre lei, potrebbe condizionare Isotta: di fatto l'eroe teme che lei possa non essere abbastanza ferma nelle proprie scelte e possa cedere alle lusinghe dimenticando i sentimenti che un tempo condivideva con Tristano. Allora inveisce contro di lei e prendendo le giuste distanze si rifugia nel confortevole sguardo di Brangania riuscendo a tranquillizzarsi e a ragionare sulle sue insinuazioni; anche in passato l'ancella aveva sempre avuto per i due amanti una parola di conforto ed una soluzione alle difficoltà che incontravano. In questo modo Tristano, piangendo, riesce a tornare da Isotta e scusarsi con lei per i cattivi pensieri che le aveva rivolto: la guarda in volto, vede l'anello al dito e con la mente ritorna al momento della loro separazione e si rammenta il sentimento reale e sincero che si erano giurati, la bacia, la abbraccia e le rivolge dolci parole. Così tra un

124 Séguy, M. (2009), pp. 206-207

125 *Tristano e Isotta di Thomas* (ed. Gambino, F.) (2014), pp. 81-82

rimprovero ed un apprezzamento passava il tempo a temere di perdere la donna che amava e a pensare a questa difficile situazione che coinvolgeva quattro persone¹²⁶:

Del biau Cariados se dote,

Que ele envers lui ne turne s'amor.

Dote, quant n'a son voler,

*Que ele se preigne a son poer:
portata:*

[...]

Quant il pense de tel irur,

Donc mustre a l'image haiur;

Vient l'autre a esgarder

[...]

Poi s'en desenfle un petit,

Regarde en la main Ysodt:

L'anel d'or doner li volt,

[...]

Hidonc plure e merci crie

De ce que pensa folie,

E siet bien que il est deceu

De la fole irur que il a eu.

*provato.*¹²⁷

Temeva del bel Cariado,

che lei si mettesse ad amarlo.

Temeva, se non aveva quel che voleva,

che prendesse ciò che era a sua

[...]

Quando i pensieri erano dolorosi,

se la prendeva con la statua di Isotta;

veniva allora a trovare l'altra

[...]

poi si calmava un poco,

guardava la mano di Isotta

che a lui tendeva l'anello d'oro,

[...]

Allora piangeva e chiedeva perdono

dei suoi pensieri insensati,

e capiva che era stato sopraffatto

dalla rabbia pazza che aveva

Queste scene sono la rappresentazione della tendenza espressiva medievale secondo cui gli impulsi dell'anima si manifestano attraverso percorsi indiretti ma concreti che non consistono quindi in profonde indagini interiori, ma in conversazioni anche molto articolate con un'entità, in questo caso immobile e inanimata. In particolare, la realizzazione di questa scena all'interno del romanzo risulta essere il momento di riflessione e di sintesi rispetto a tutte le esperienze vissute precedentemente e il fatto che Tristano decida di dare forma alle sensazioni che lo hanno guidato e accompagnato sin dall'inizio della sua relazione con Isotta e che voglia custodirle all'interno della grotta dimostra che, nonostante continui a portare nel cuore e nell'anima molteplici emozioni,

126 *Tristano e Isotta di Thomas* (ed. Gambino, F.) (2014), pp. 82-84

127 *Ivi*, p. 83-84

sente il bisogno di avere un supporto reale, fisico che possa incarnare la costante emotiva verso la sua amata¹²⁸.

Il motivo narrativo delle statue rappresentanti figure femminili non è nuovo nella letteratura, tuttavia, è inedito e moderno l'uso che ne fa Thomas. All'inizio del XII secolo Guglielmo di Malmesbury nel *De gestis regum Anglorum* narra la vicenda di un giovane sposo che per giocare a palla, temendo di rovinarlo, infila ingenuamente l'anello nuziale al dito di una statua raffigurante Venere, senza immaginare che successivamente l'*image* divina l'avrebbe rivendicato affermando di essere la vera sposa. Lo sfondo religioso che domina la scena fa comprendere che la religione pagana credeva che in una statua rappresentante una divinità risiedesse l'entità spirituale della stessa che le permetteva di prendere vita imponendosi all'uomo e influenzarne comportamenti e decisioni. Seguendo questa credenza la statua di Venere prende vita e si frappone tra i due sposi: non sono più contemplati i sentimenti umani ed è la forza soprannaturale associata alla raffigurazione femminile a prendere il controllo della situazione.

La modernità del romanzo di Thomas consiste nel saper ricondurre ogni elemento del racconto all'analisi psicologica di cui il romanzo si fa carico, un romanzo che pone al centro l'uomo accompagnato dai suoi molteplici sentimenti. Si perde di vista la sfera religiosa in senso stretto e di conseguenza l'approccio verso la statua muta: l'attenzione non è posta sull'oggetto, o almeno non direttamente. In questo passo del romanzo l'attenzione è riportata interamente sull'amore di Tristano per Isotta la Bionda che diventa un ostacolo immateriale destinato ad intromettersi nel rapporto matrimoniale con Isotta dalle Bianche Mani: non è più la statua ad assumere il ruolo di antagonista che, dotato di poteri demoniaci, si anima e impedisce che il matrimonio venga consumato, ogni riferimento al potere soprannaturale e alla religione viene messo da parte. L'unica religione contemplata da Thomas è quella dell'amore cortese il cui oggetto di culto è proprio la statua di Isotta custodita all'interno della grotta adibita da Tristano a tempio¹²⁹ del ricordo e dell'assenza in cui egli si rinchioda, custodendo ed analizzando in modo lucido, seppur doloroso, gli stati d'animo legati a quell'amore ostacolato: la malinconia, la gelosia e la fantasticheria¹³⁰. D'altro canto, l'importanza e l'influenza che Tristano attribuisce alla figura di Isotta caricano questo luogo anche di una nota più negativa poiché la totale abnegazione la trasforma in un vero e proprio idolo che M. Séguy in *L'idole et*

128 Roncaglia, A. (1971), pp. 48-49

129 Roncaglia, A. (1971), pp. 59-64

130 Mancini, M. (2020), p. 173

l'effigie denuncia come una tensione narcisistica che porta ad esasperare il desiderio umano ad un punto tale da tramutare l'amore in contemplazione ed inibire la percezione della realtà. Tristano riscontra infatti difficoltà nella distinzione tra verità e illusione e, di fatto, assorbito dalla frenesia amorosa, non riesce a discernere Isotta “fantoccio” da Isotta in carne ed ossa¹³¹. A contribuire a questa condizione è la progettazione stessa della stanza: lo spazio chiuso, isolato e segreto, l'elegante ricchezza degli interni facilitano l'immersione dell'individuo in una dimensione estranea alla realtà in cui la statua è destinata ad essere oggetto di culto immersa in un'aura di lucentezza e aromi inebrianti¹³². La tendenza all'idolatria spinge l'uomo verso una bramosia di possesso che spesso si manifesta nell'istinto¹³³, l'autore vuole dimostrare la propria diffidenza nei confronti dell'uomo e della sua debolezza e instabilità di fronte alla tentazione carnale dalla quale neanche Tristano è immune¹³⁴, motivo per cui la grotta rappresenta per lui anche una tappa della sua penitenza che si sviluppa poi in ripetuti pellegrinaggi verso la corte di re Marco per poter anche solo vedere Isotta la bionda e godere della sua bellezza¹³⁵.

Le emozioni e gli stati d'animo che Thomas racconta attraverso le vicissitudini di Tristano possono essere ordinati sotto tre principali condizioni che S. Atanassov in *Les modèles narratifs dans le Tristan de Thomas* mette in contrapposizione denominandole: *désir*, *vouloir* e *pouvoir*, ovvero l'inclinazione naturale e il sentimento sincero e spontaneo rivolto alla regina Isotta; la volontà che guida il comportamento del protagonista nei confronti di Isotta dalle Bianche Mani essendo parte di una società che ripone delle aspettative sugli individui; e infine la possibilità di agire in base alle circostanze che si creano. Con Tristano queste tre inclinazioni ribaltano le normali gerarchie in funzione delle difficoltà e della confusione che lui vive, si alternano e si sovrappongono nel suo animo influenzando comportamenti e decisioni; non si tratta solo di lui però, anche gli altri personaggi coinvolti nella vicenda amorosa, e quindi Isotta la Bionda, re Marco e Isotta dalle Bianche Mani, condividono le stesse componenti che finiscono per scontrarsi tra di loro¹³⁶.

In conclusione, si può dedurre che la scelta di Thomas di utilizzare la statua di Isotta non sia mirata a raccontare un contesto carnale, all'interno della narrazione non si trova alcun

131 Séguy, M. (2009), p. 214

132 Santoliquido, V. (2012), pp. 25-26

133 Séguy, M. (2009), p. 214

134 Mancini, M. (2020), p. 174-175

135 Bertolucci Pizzorusso, V., Cigni, F. (a cura di) (2017), p. 70

136 Atanassov, S. (1985), pp. 3-5

riferimento ad un comportamento sensuale nei confronti della statua; al contrario Thomas ricerca un'opera d'arte di buon gusto che possa essere il punto di partenza per la riscoperta di una reale profondità personale ed intellettuale che per la tradizione letteraria dell'epoca, dedita al racconto cavalleresco, poteva risultare piuttosto inusuale¹³⁷.

Il rapporto tra esseri umani e statue non è esclusivo del romanzo di Thomas, all'interno della materia di Bretagna la loro presenza è consistente. Questa situazione può essere messa in relazione con un altro contesto che, allo stesso modo, vede protagonisti un uomo ed una statua rappresentante una figura femminile, ma dal punto di vista dell'interazione si colloca in una dimensione diametralmente opposta.

3.2 La poupée d'Evalach

La curiosa presenza delle statue all'interno del mondo arturiano coinvolge anche i romanzi incentrati sul tema del *Graal*, ed un caso in particolare porta in scena il rapporto tra una statua di legno rappresentante una figura femminile e un uomo che cede al peccato della lussuria. Si tratta del romanzo che apre il ciclo della Vulgata, la *Estoire del Saint Graal* (*Storia del santo Graal*), il quale riprende, integra e ritocca il romanzo *Joseph d'Arimatea* (*Giuseppe d'Arimatea*) di Robert de Boron¹³⁸ che narra il passaggio della santa reliquia dalla Palestina ad Occidente per mano di Giuseppe d'Arimatea, suo cognato Bron e il nipote di quest'ultimo¹³⁹.

Quest'opera di carattere storico si presenta come una continuazione britannica degli *Atti degli Apostoli*, che raccontano i miracoli di Josephé e degli adepti, e come un riadattamento in chiave arturiana dell'*Antico Testamento*, che descrive le peregrinazioni e gli scontri nella Terra promessa tra gli eletti e i miscredenti¹⁴⁰. Il prologo introduce l'esistenza di un libretto contenente i segreti del *Graal* ritrovato dall'autore fittizio del testo, un eremita, il quale è riuscito a trascriverne il contenuto¹⁴¹: la storia di Giuseppe d'Arimatea impegnato a proteggere il sangue di Cristo conservato all'interno del sacro vaso, azioni per le quali viene incarcerato e finalmente liberato quarantadue anni dopo dall'imperatore Vespasiano. In seguito a questo lungo periodo di sofferenza Giuseppe

137 Roncaglia, A. (1971), p. 49

138 Lagomarsini, C. (2020), p. 31

139 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p. 6

140 Lagomarsini, C. (2020), p. 61

141 *Ivi*, p. 79

d'Arimatea, insieme al figlio Josephé, dedica la propria vita all'evangelizzazione dei popoli, da Oriente ad Occidente, e alla protezione della reliquia che sarà tramandata di generazione in generazione fino alla famiglia dei re Pescatori, guardiani del *Graal*, che lo custodiranno nel loro castello di Corbenic in Gran Bretagna¹⁴².

L'episodio preso in esame mette in rilievo l'incontro di Giuseppe con una figura di spicco del romanzo, Evalach, re di Sarras, capitale dei Saraceni (città di fantasia idealmente collocata verso Babilonia¹⁴³), che, se in un primo momento rifiuta la conversione, al ritorno dall'ultima battaglia contro Tolomeo come vincitore grazie all'intervento miracoloso di un cavaliere sconosciuto decide di avvicinarsi alla nuova religione, cambiando il proprio nome in Mordrain, un nome parlante. L'inizio di questa nuova vita porta anche alla rinuncia di alcuni vizi a cui il re aveva precedentemente ceduto.

Al paragrafo 281 dell'*Estoire*, Mordrain è in compagnia di Josephé per chiedergli il significato di una visione avuta tempo addietro, prima della guerra contro Tolomeo, riguardante una stanza che il re credeva sconosciuta a tutti, una stanza con la porta in marmo che un bel fanciullo biondo riesce ad attraversare facilmente senza lasciare alcun segno del suo passaggio. Josephé allora rivela a Mordrain che il fanciullo incarna la simbologia dello Spirito Santo grazie al quale la Vergine Maria riuscì a concepire il Figlio di Dio senza commettere peccato e mantenendo integra la propria verginità.

Questo passo del romanzo è il momento chiave, il momento della svolta per Mordrain perché si rende conto che la visione e il fatto di non essere riuscito ad interpretarla sono la prova che, nonostante la conversione al cristianesimo, il suo animo non è ancora completamente purificato e pronto ad accogliere i dogmi della Chiesa. Il nome stesso, acquisito al momento del battesimo lo dimostra: Mordrain, infatti, in lingua caldea significa *tardif en creance*¹⁴⁴ che può essere tradotto con *lento a credere*¹⁴⁵, condizione e atteggiamento che lo portano ad avere bisogno di maggiori spunti e dimostrazioni per comprendere la nuova religione e i messaggi che questa gli invia. Josephé è accanto a lui proprio per questo motivo e gli spiega che *si trattò dello Spirito di Nostro Signore, dalla cui bocca uscì questa sentenza: «Non v'è cosa nascosta che non sia scoperta*¹⁴⁶*»*. *Affinché voi non lo teniate per menzognero, Egli vi manda a dire per mio tramite di andare subito*

142 *Ivi*, p. 32

143 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p. 8

144 Van Coolput, C.-A. (1989), p. 165

145 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p. 136

146 Cfr. *Matteo* 10,26, *Marco* 4,22, *Luca* 8,17 e 12,2.

*a togliere la turpe immagine che avete sempre custodito nel sotterraneo di quella stessa camera. E se non la toglierete e l'arderete davanti a tutti, lo Spirito di Nostro Signore mi ordina di rivelare l'osceno proposito per il quale l'avete tenuta così a lungo; e allora potrete comprendere che nulla è così nascosto che non venga scoperto*¹⁴⁷. Ecco che per la prima volta viene menzionato il peccato che perseguita Mordrain e il motivo per cui il suo cambiamento spirituale tarda a trovare la piena realizzazione: è l'*image* che il "vecchio" Evalach da quindici anni custodisce segretamente dentro ad una stanza del palazzo reale di Sarras, protetta da una porta che aveva fatto appositamente costruire con tanta maestria in modo che si mimetizzasse con la parete e si richiudesse dietro di lui con un meccanismo automatico ed ermetico per evitare che qualcuno potesse scoprire che lui si rinchiodava all'interno¹⁴⁸. Lo stesso lettore è tenuto all'oscuro di tutto ciò e solo successivamente, in contemporanea con l'ammissione della colpa di Mordrain, verrà a conoscenza del misterioso contenuto della stanza¹⁴⁹. In questo contesto il re, dimostrando un comportamento tendenzialmente feticista e lasciandosi guidare da una visione immaginaria della sensualità, finisce per sostituire la realtà con una statua in legno raffigurante una donna straordinariamente bella e preziosamente decorata con vesti e accessori pregiati di cui il re, prima della conversione, si serve quando vuole soddisfare i propri desideri carnali¹⁵⁰. Questa figura femminile si pone in completa antitesi con l'altra figura femminile di riferimento che Mordrain accoglie dopo la conversione, ovvero la Vergine Maria. Il piano su cui vengono confrontate riguarda un tema preciso, quello della verginità e del concepimento: se la statua inanimata ha lo scopo puramente sterile e lussuoso di procurare piacere al re senza doversi e potersi spingere aldilà al piacere fine a sé stesso per interessarsi alla procreazione, la Vergine Maria respinge la tentazione peccaminosa dell'unione carnale dedicandosi ad un amore candido ma fecondo verso Dio per dare alla luce suo figlio. L'essenza dello Spirito Santo è proprio il mistero della dottrina cristiana che più di tutti Mordrain fatica a comprendere, e forse anche per questo l'autore decide di inserire nel racconto l'episodio della statua di legno, per creare un maggiore contrasto¹⁵¹.

Fino ad allora Evalach aveva dimostrato un amore esclusivo, innaturale, certo, ma sincero¹⁵² nei confronti di una figura femminile che si rivela totalmente diversa da quella

147 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p. 147

148 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p. 147

149 Van Coolput, C.-A. (1989), p. 166

150 Gros, G. (2003), p. 175

151 Lecco, M. (2021), p. 114

152 Gros, G. (2003), p. 176

che si incontra ad esempio nel *Tristano* di Thomas: se in quel caso la statua rappresenta il tentativo di riempire un vuoto provocato dalla lontananza della donna amata, in questo caso la statua ha “solamente” lo scopo di colmare una mancanza affettiva, e per questo motivo le sembianze non rimandano alla fisionomia di una donna in particolare, ma rappresentano il modello di donna per eccellenza secondo i canoni estetici di Evalach¹⁵³: un’apparenza elegante e sensuale che sprigiona una bellezza quasi vertiginosa che però non possiede un nome¹⁵⁴.

Anne-Colette Van Coolput nel suo saggio *La Poupée d’Evalach ou la conversion tardive du Roi Mordrain* definisce la statua una *bambola*, ma non si tratta di una novità, già il poeta Ovidio nel I secolo a.C. riflettendo su un caso simile porta questa analogia tra statua e bambola: un oggetto a cui Evalach dedica le proprie cure e attenzioni amorevoli che trovano anche realizzazione materiale nei gioielli e nelle vesti che il re le cinge addosso coprendola dalle nudità come a rispettare il senso del pudore. Il processo è lo stesso che muove anche il gioco dei bambini che spesso si rifugiano in un mondo parallelo alla loro portata in cui, grazie all’immaginazione, bambole e pupazzi prendono vita e accolgono le attenzioni realizzando la percezione che il bambino ha del mondo all’insegna della purezza e della semplicità. Il filosofo e scrittore Stefano Ferrari nel suo *Lineamenti di una psicologia dell’arte* scrive infatti: [...] *l’arte, al pari del sogno, del gioco del bambino e della fantasticheria è sostanzialmente appagamento di desiderio: di fronte alla continua frustrazione e delusione dei suoi desideri, l’uomo ricorre infatti a questo mezzo per correggere la realtà e per inventarsene una migliore e più gratificante.*¹⁵⁵ Nel caso di Evalach la statua sale di livello perché viene trasformata in una bambola erotica dai tratti molto realistici destinata a soddisfare il desiderio del corpo che continuerà a tentarlo e metterlo alla prova nelle successive avventure in cui è trasportato.

Il fatto che Mordrain, anche dopo la conversione, conservi l’oggetto del desiderio dimostra l’animo da peccatore e la conseguente debolezza spirituale che preannunciano l’incapacità di astenersi da ciò che non gli è permesso fare e, similmente a quanto accade quando la tentazione lo porta a macchiarsi di lussuria, al momento della contemplazione del *Santo Graal*, nonostante il divieto di osservarne il contenuto, la dismisura che lo aveva sempre contraddistinto lo porta ad ignorare il limite impostogli e a peccare di superbia condannandolo ad una punizione che, paradossalmente, coinvolge proprio il suo corpo in

153 Ferrari, G. (2013), p. 11

154 Van Coolput, C.-A. (1989), pp. 167-168

155 Ferrari, G. (2013), p. 11-12

quanto ne paralizza tutti e quattro gli arti e lo priva della vista¹⁵⁶. Questi episodi portano molti studiosi a riconoscere nel comportamento di Evalach una tendenza all'idolatria, atteggiamento che nel Medioevo è facilmente abbinato alla lussuria¹⁵⁷: l'idolo costituisce l'anti-immagine di Dio per eccellenza. La fede cristiana, infatti, non basa il proprio culto sulla venerazione di un'immagine materiale, come accadeva per il paganesimo, bensì sulla scelta interiore di affidarsi al potere spirituale fondato sulla parola divina¹⁵⁸, per questo motivo la lussuria si scontra facilmente con la religione tratteggiando il modo più fisico e materiale possibile di vivere e dimostrare un sentimento. Se si considera però il fatto che la statua di Evalach non rimanda a nessun culto religioso, a nessuna incarnazione di una qualunque virtù, l'ossessione del re si rivela ancor più peccaminosa poiché indirizzata a soddisfare il puro piacere della carne; lui stesso, in modo autonomo e individuale, ancor prima di legarsi alla religione cristiana e alle sue regole, la riconosce come una trasgressione contro natura che può essere definita ora infedeltà, ora peccato, escludendo una connotazione esclusivamente religiosa. La stanza "incriminata" diventa perciò un motivo per cui provare vergogna e da qui nasce la volontà e la necessità di mantenere segreta la sua esistenza, anche nei confronti alle persone più vicine¹⁵⁹.

Alla luce di tutto questo, è pur sempre l'invito di Dio rivolto a Mordrain, tramite le visioni e l'intercessione di Josephé, a convincerlo a disfarsi in modo definitivo della statua, bruciandola, per liberarsi dal peccato e dimostrare la propria fede a Dio compiendo l'ultima importante tappa della sua cristianizzazione¹⁶⁰. La distruzione della statua, tra l'altro, avviene di fronte a Giuseppe e suo figlio Josephé, la moglie Sarracinte e il cognato Nascien in modo che anche loro possano essere testimoni della rinuncia definitiva di Mordrain del suo passato. Il re accoglie questo invito nel momento in cui anche tutta la popolazione della città di Sarras che, consapevole del triste destino riservato a chi non si affidava alla parola di Dio, sceglie di salvare la propria anima dal peccato accettando il battesimo¹⁶¹.

Non è nuovo, anche questa volta, il tema dell'unione tra un uomo e una statua: l'abitudine di Evalach, infatti, ricorda molto la storia raccontata da Pseudo-Luciano in uno dei suoi dialoghi, *Amores*, in cui si racconta di un giovane uomo innamorato follemente della

156 Albert, S. (2009), p. 30

157 Van Coolput, C.-A. (1989), p. 168

158 Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/)

159 Van-Coolput, A.-C. (1989), pp. 168-169

160 Lecco, M. (2021), p. 114

161 Leonardi, L. (a cura di) (2020), p.

raffigurazione di Afrodite, realizzata dallo scultore Prassitele, collocata all'interno del tempio a lei dedicato nella città di Cnido. Il sentimento era talmente forte e il desiderio irresistibile che il protagonista decide di nascondersi e chiudersi dentro al tempio in modo da poter rimanere la notte e passare indisturbato del tempo con la statua in condizioni intime¹⁶². La dea in questione è rappresentata in procinto di fare un bagno mentre si spoglia e posa le vesti cercando al tempo stesso di coprirsi con le mani le nudità: è una figura dalle linee morbide e sinuose che le donano un senso di grazia ed eleganza al quale si aggiunge la maestria dell'artista che rende il suo aspetto molto vicino alla realtà interferendo sulla percezione dello spettatore che pensa di trovarsi di fronte ad una bellissima donna in carne ed ossa. Il fatto che in questo episodio, come anche in altri (si pensi a Pigmalione, che stregato dalla bellezza e dalle sembianze realistiche di una statua in avorio che lui stesso aveva realizzato, chiede agli dèi di animarla per poterla amare liberamente¹⁶³ **fig. 9**), la protagonista sia proprio Afrodite non è una semplice coincidenza: si tratta infatti della divinità che è l'emblema della bellezza, dell'amore, della sensualità e della fertilità¹⁶⁴.



Fig. 9 Pigmalione scolpisce la sua statua¹⁶⁵

Questo episodio è leggermente differente da quello che vede protagonista Evalach perché si ritiene la perfezione artistica ed estetica della scultura lo stimolo primario della passione che pervade l'animo del protagonista; nell'*Estoire del Saint Graal*, invece, l'arte non è una prerogativa per l'implicazione della statua nel desiderio dell'uomo. Si riesce tuttavia a dimostrare in modo accurato come, con il passare del tempo, una forte ammirazione e una

162 Van-Coolput, A.-C. (1989), p. 168

163 Gros, G. (2003), p. 179

164 Ferrari, G. (2013), p. 2, 6-8

165 Bibliothèque Nationale Française. <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/8f7f13ba-ebb7-4916-b2b3-6842c95f5710-pygmalion-sculpte-sa-statue>

dedita contemplazione verso un'opera d'arte, o comunque una riproduzione artificiale della realtà, possano trasformarsi in ossessione ed arrivare a sfociare persino in un comportamento parossistico fuori controllo che porta a desiderare un'unione erotica con un oggetto inanimato, unione che di fatto può solamente rimanere sterile¹⁶⁶. Nella società medievale, fortemente legata alla religione cristiana, è profondamente condannato questo tipo di feticismo che porta l'uomo all'adorazione di un'immagine che sembra essere sufficiente a sé stessa per identificare e rappresentare l'entità divina: il filosofo e teologo Clemente Alessandrino del II secolo nel suo *Protreptico ai greci* lo spiega bene: *le statue sono più ignobili di qualunque essere vivente. [...] La statua è, infatti, pura e semplice materia morta che ha ricevuto la sua forma dalla mano dell'artista. Per noi, invece, l'immagine [di Dio] non è qualcosa di concreto, fatto di materia sensibile, ma è cosa intellegibile dalla mente.*¹⁶⁷

166 Van-Coolput, A.-C. (1989), p. 168-169

167 Ferrari, G. (2013), p. 6

Capitolo IV. Statue ed eroi

4.1 Galaad, il cavaliere prescelto

In un'epoca dominata dalla presenza e dalle azioni della cavalleria, in un mondo in cui il cavaliere sta al centro delle dinamiche che coinvolgono la società, in una società guidata dall'autorità di un re condottiero, le statue che compaiono all'interno dei racconti arturiani non possono non celebrare anche il valore e le imprese dei cavalieri della *Tavola Rotonda*.

La storia presa in considerazione è ancora una volta la leggenda di *Tristano e Isotta*, questa volta nella versione in prosa più estesa che, datata tra il 1230 e il 1235, gode di una particolare attenzione per oltre un secolo, condizione che ha permesso il ritrovamento e la conservazione di numerosi manoscritti che testimoniano la presenza di diverse versioni¹⁶⁸. Si tratta di un romanzo biografico sul protagonista composto in parte da Lucès de Gat e in parte da Helie de Boron con l'obiettivo di introdurre l'eroe nel mondo arturiano attraverso l'incontro con un altro importante cavaliere, Lancillotto¹⁶⁹.

Partendo dalla narrazione delle vicende che coinvolgono i genitori di Tristano, Elyabel e il re Meliadus de Leonois, e delle sue prime avventure, attingendo sia alla versione di Bérout che a quella di Thomas, si arriva allo scontro tra Tristano e Moroldo, all'assunzione inconsapevole del filtro e alla conseguente passione amorosa e adultera con Isotta che coinvolge anche i rispettivi confidenti e consiglieri Govenal e Brangiana, all'intromissione maliziosa del siniscalco del re e all'abilità di Tristano nella composizione dei *lais*. Questo contesto viene ampliato significativamente in modo da riuscire ad introdurre Tristano alla corte di re Artù dove, grazie alle doti cavalleresche dimostrate fin da bambino, riesce ad accedere come membro della *Tavola Rotonda*, traguardo che lo porta a trascorre gran parte della sua vita affrontando avventure e duelli con altri cavalieri o intraprendendo varie ricerche, tra cui quella del *Graal*¹⁷⁰, che però non riuscirà a portare a termine a causa del suo amore peccaminoso per Isotta¹⁷¹. Si racconta, ad esempio, la vittoria della battaglia contro i *destroiz di Sorelois* (sembra che il romanzo del *Lancillotto* in prosa sia stata una fonte importante per la stesura di questo romanzo), le avventure del

168 Baumgartner, E. (1975), p. IX

169 Lagomarsini, C. (2020), p. 69

170 *Le roman de Tristan en prose. Tome I.* (ed. Curtis, R. L.) (1963), pp. 8-9

171 Lagomarsini, C. (2020), pp. 69-70

novello cavaliere di Artù, Brun le Noir, il valore del cavaliere Galaad a cui è dedicata proprio una statua descritta e raccontata nel romanzo¹⁷².

Galaad, seppure in modo illegittimo, è discendente di due importanti lignaggi per la storia sacra del *Graal*: è il figlio del celebre cavaliere Lancillotto, appartenente all'importante stirpe regale di Davide avvicinata al cristianesimo grazie alle parole di Giuseppe d'Arimatea; la madre invece è la figlia del re Pelles, ultimo custode del *Graal*¹⁷³. Il concepimento di Galaad avviene però in circostanze che non sono propriamente sincere ed innocenti: Lancillotto, infatti, è sotto l'effetto di un filtro magico che gli fa credere di trovarsi nella stessa stanza con Ginevra, la bellissima donna che ama follemente, ma che non può avere perché moglie di re Artù. Questa condizione immorale e peccaminosa, tuttavia, non intacca l'esistenza di Galaad che sarà invece un cavaliere modello che, a differenza di tutti gli altri, appartiene alla cavalleria celeste e vive la propria esistenza all'insegna della castità e della purezza di spirito. Galaad è il cavaliere perfetto, l'unico destinato a vivere la completa contemplazione del sacro *Graal* e a porre la giusta domanda per guarire il re Pescatore, dopo aver superato tutte le prove che ostacolano la *queste* (*ricerca*), importante avventura che coinvolge tutti i cavalieri della *Tavola Rotonda* alla quale è dedicato un intero romanzo all'interno del *Ciclo della Vulgata*, ovvero la *Queste del Saint Graal*¹⁷⁴.

Il suo valore si manifesta fin dalla prima comparsa alla corte di re Artù quando viene ordinato cavaliere e supera la prova del *Seggio periglioso* (prova dell'attesa del cavaliere perfetto) e della *Spada nella roccia* (dimostrazione dell'esclusività delle armi rispetto al cavaliere a cui sono destinate). Galaad riesce a dimostrare la propria virtù non solamente a livello pratico quando scende in campo durante le battaglie per sconfiggere i nemici, ma anche a livello più spirituale attraverso i suoi atteggiamenti nelle interazioni con gli altri personaggi, principalmente i cavalieri con i quali condivide le sue avventure, nonostante a volte si trovi in situazioni in cui viene denigrato e sottovalutato, proprio in quei momenti la sua virtù sta nell'essere superiore alla malvagità e nel dimostrare con i fatti il proprio valore.

172 *Le roman de Tristan en prose. Tome III.* (ed. Curtis, R. L.) (1985), p. XI-XIII

173 Baldassarri, G. (2018), p. 64

174 Lacy, N. J., Ashe, G. (1987), p. 203

La sua descrizione fisica non è precisa ed esplicita, può variare da testo a testo, ma gli aspetti caratteriali e comportamentali sono affermati e condivisi in ogni versione e in ogni testo che parla di lui¹⁷⁵.

La *Queste del Saint Graal*, ad esempio, è un romanzo che racconta a più riprese il valore di Galaad, dapprima attraverso le parole di re Artù quando lo presenta agli altri cavalieri della *Tavola Rotonda* designandolo come *le Bon Chevalier parfait* che tutti attendevano trepidanti e raccomandandosi di servirlo ed onorarlo nel migliore dei modi per prepararlo all'importante ricerca del *Graal* nella quale è destinato a trionfare. In questo contesto la prima avventura che lo vede protagonista è quella che dimostra in modo chiaro di essere il prescelto da Dio, a lui sono riservate le armi che il suo stesso antenato Josephé aveva donato a Evalach per affrontare la battaglia che lo ha portato poi alla conversione. L'avventura si svolge in un cimitero dove Galaad deve affrontare il nemico cristiano per eccellenza, il diavolo, ma grazie alla sua fede, alla sua purezza e al suo affidamento a Dio, Galaad sconfigge il diavolo e le sue tentazioni costringendolo ad abbandonare quel luogo religioso: la sua malvagità non può resistere alla purezza dell'anima di Galaad e questo fa in modo che anche la terra benedetta destinata al riposo eterno dei mortali venga liberata dalla malizia del cristiano infedele che aveva attirato lo spirito del male¹⁷⁶.

Un altro romanzo che dedica alcuni passi a questo eroe, nonostante non sia propriamente un romanzo incentrato sulla figura di Galaad, è il *Roman en prose de Tristan* che riesce ogni volta ad evidenziare un lato particolare del suo carattere. In un passo, ad esempio, Galaad dimostra la propria bontà d'animo e il proprio essere superiore alla malvagità e al giudizio concentrandosi solo sui fatti e lasciando poco spazio alle parole: si trova di fronte a dei compagni che lo sminuiscono, nello specifico, Agravain lo definisce un uomo e soprattutto un cavaliere vile e codardo che non merita di conservare le proprie armi e, deciso a sconfiggerlo e privarlo della spada, lo sfida ritrovandosi in realtà sconfitto e disarmato dallo stesso Galaad. Rendendosi conto di aver commesso un grave errore chiede perdono al cavaliere che, graziandolo, glielo concede¹⁷⁷.

Sono solo alcuni esempi che, se sommati, riescono a definire in modo abbastanza preciso il profilo di Galaad e a dimostrare il suo valore portando i contemporanei, ed anche i posteri, ad innalzare dei monumenti in suo onore. Questo avviene nel *Tristan en prose*, in

175 Lacy, N. J., Ashe, G. (1987), p. 203

176 *Queste del saint Graal* (ed. Marchello-Nizia, C., Lavrentiev, A.) (2019), pp. 659, 678-679

177 *Le Roman de Tristan en Prose : tome IX* (ed. Ménard) (1997), pp. 113-115, 120-121

entrambe le versioni esistenti che, seppur in modo diverso, introducono una statua dedicata all'eroe facendo emergere l'entità e l'importanza del personaggio.

Una prima versione del romanzo racconta che nel bel mezzo della ricerca del *Graal*, Galaad, raggiunge il *Chastel Félon*, dove vivono i pagani che hanno l'abitudine di rendere prigioniero chiunque si avvicini al castello, la stessa sorte tocca anche al cavaliere e ai suoi compagni, Hector e Meragius,. Rinchiuso, però, Galaad, in sogno, viene incaricato da Dio di affrontare i nemici per liberare i prigionieri e distruggere il castello. Una volta portato a termine il suo compito, anche Artù apprende la notizia della distruzione del castello e decide di recarsi nel luogo per farlo ricostruire e per ripopolarlo di persone fidate e oneste, ma, in seguito a più tentativi fallimentari, Artù capisce che Dio non vuole la rinascita di quel posto, o almeno non la vuole in quel momento. Molti anni dopo, con la conquista dell'Inghilterra sarà Carlomagno a portare a termine l'operazione riuscendo a ricostruire la torre del castello affiancandovi una statua raffigurante un cavaliere con l'intento di rendere omaggio al coraggio e alla destrezza dell'eroe che tempo addietro aveva salvato centinaia di persone. La composizione consiste in elementi semplici, ma al tempo stesso ripone molta attenta ai dettagli: è posizionata sopra la torre del castello adagiata su un bellissimo seggio d'oro che rispecchia ed esalta l'importanza del cavaliere. La figura è dotata dei due elementi simbolo del cavaliere, l'elmo e lo scudo, ai quali si aggiunge una mela d'oro che Galaad tiene in mano come ad indicare il proprio valore e la propria eccellenza cavalleresca superiori a chiunque nel mondo. L'intera composizione poggia su una pietra talmente lucente che nell'oscurità può essere visibile da una distanza che può essere percorsa in mezza giornata. Aggiunto un riparo al di sopra di essa, la statua, costruita in modo solido e con materiale resistente, era stata progettata in modo che potesse resistere nel tempo, solamente una forza volontaria e brutale avrebbe potuto farla cedere; il testo dice infatti che la statua riuscirà ad onorare il valoroso cavaliere per ben duecento anni prima di essere rimossa dal malvagio re di quella terra¹⁷⁸.

Un aspetto interessante che emerge da questo episodio è il legame tra la figura di Carlomagno e quella di Galaad che costituisce un'ulteriore giustificazione all'intervento dell'imperatore. Esiste infatti una particolare analogia tra i due personaggi, ovvero l'investitura di derivazione divina¹⁷⁹: il cavaliere Galaad è inviato nel mondo e nella corte arturiana direttamente da Dio per salvare i suoi pari e dar loro la possibilità di un riscatto,

178 *Le Roman de Tristan en prose : Tome IX.* (ed. Ménard) (1997), pp. 130-131, 136-138

179 Murgia, G. (2017), p. 101

Carlomagno è incoronato imperatore del Sacro Romano Impero direttamente dal papa nel giorno di Natale dell'800, evento che, unito al suo attento e concreto impegno nella protezione della Chiesa e del Cristianesimo, lo ritrae come sovrano scelto direttamente da Dio. Sono quindi due personalità che si elevano ad un livello superiore, soprattutto dal punto di vista spirituale, condividendo così il medesimo compito di riscatto della condotta scorretta e macchiata di malizia e cattiveria dei propri pari. In questo modo Carlomagno attribuisce all'immagine un riferimento anche a sé stesso mettendosi al pari del cavaliere casto, Galaad, e manifestando così la propria capacità di agire in modo giusto¹⁸⁰.

Un'altra versione dello stesso romanzo racconta in modo più semplice l'omaggio mettendo in evidenza la piena ammirazione nei confronti del personaggio da parte del popolo e dei ranghi più alti della società. La situazione è un po' differente perché non è Carlomagno a richiederne la costruzione, ma è colui che ne ammira la bellezza. Il luogo questa volta è il *Château de Beauregard* popolato di persone che, ammirando Galaad e la sua forza, decidono di erigere una statua in bronzo in suo onore, alla quale vengono accostate altre immagini e iscrizioni ispirate agli altrettanti valorosi compagni, Tristano, Lancillotto e Palamède. Più di un secolo dopo la morte di re Artù, Carlomagno conquista l'Inghilterra e venuto a conoscenza delle imprese eroiche compiute dal grande cavaliere e dai suoi compagni ne riconosce la prodezza¹⁸¹.

Il messaggio che le statue vogliono trasmettere viene espresso dalla resistenza secolare della struttura, dalla lucentezza dei materiali utilizzati, dalla preziosità dell'oro e dalla posizione sopraelevata. Sono tutti fattori che rimandano all'importanza e al valore attribuiti a Galaad e che tutti gli altri cavalieri possono solo ammirare e prendere come esempio: è un cavaliere che riesce a mantenere intatta la propria integrità morale, la propria castità e la fedeltà a Dio nonostante le numerose vicissitudini che ostacolano il suo percorso.

Non si può determinare con certezza se queste statue fossero anche somiglianti nei tratti somatici, in questi casi l'obiettivo era riuscire a rendere onore agli eroi del tempo nel modo migliore possibile. Tuttavia, dal testo sembra emergere che gli abitanti del *Château de Beauregard* esprimano il desiderio di ricreare una riproduzione del cavaliere a grandezza naturale, questo probabilmente presuppone anche che si cerchi di rendere i profili della statua nel modo più fedele possibile. Al *Chastel Félon* Carlomagno desidera

180 Trachsler, R. (1996), pp. 194-195

181 *Le Roman de Tristan en prose : Tome V* (ed. Ménard, P.) (2007), pp. 311-312

che la statua di Galaad sia equipaggiata con armi conformi a quelle esistenti nei secoli precedenti in modo che ogni dettaglio contribuisca a rendere la rappresentazione il più realistica possibile: *il fit faire un cevalier si ricement ouvré com on pot miex, et li fist faire un autretel escu et autretel hiaume conme Galaad ot porté*¹⁸².

La scelta del luogo in cui collocare le statue dedicate agli eroi non è quasi mai casuale, si cerca sempre una sistemazione che sia significativa e che possa facilitare la preservazione della memoria. Di conseguenza, con l'obiettivo di rendere immortale il ricordo dei cavalieri e di commemorare i loro successi, la scelta ricade spesso su un luogo in cui il protagonista ha ottenuto un importante successo, come nel caso di Galaad al *Chastel Félon* o dei quattro valorosi cavalieri al *Château de Beuregard*.

Nella *Folie Lancelot* si può notare un cambiamento di questa prospettiva. Il testo, che risale ai primi decenni del XIII secolo, appartiene alla continuazione del *Ciclo della Vulgata* e basandosi sui temi di quest'ultimo, unitamente a quelli del *Tristan en Prose*, racconta nel dettaglio ciò che accade a Lancillotto nel momento in cui viene travolto dalla follia a causa dei sentimenti, della gelosia e della mancanza nei confronti della donna che lui ama, la regina Ginevra, moglie di re Artù, ponendo le basi per la nascita del romanzo *Mort Art*¹⁸³. Se la follia del cavaliere è il tema centrale che dà solidità al testo e ne permette lo sviluppo, sullo sfondo sono sempre presenti gli incontri con altri cavalieri e le loro avventure meravigliose, soprattutto nel momento in cui il protagonista decide di intraprendere la ricerca del *Graal*, e tra questi emergono significativamente Perceval e Galaad tramite il racconto delle prime avventure della giovinezza.

Un'avventura di Perceval in particolare è nota per l'omaggio che viene fatto al valoroso cavaliere: un giorno, dopo una lunga cavalcata, Perceval arriva ad un castello abitato da una giovane dama che si dispera e si lamenta di alcuni cavalieri che con forza e violenza le avevano sottratto tutta la sua ricchezza e avevano ucciso i suoi uomini lasciandola, di conseguenza, sola nel suo castello, unica proprietà che era rimasta in suo possesso. In questo caso il dolore è maggiormente amplificato poiché coloro che le avevano arrecato danno erano un tempo i suoi uomini di fiducia: Clamadam, uomo fedele al padre, e il suo siniscalco Aguigeron, che si erano ribellati in seguito al rifiuto della dama di sposare Clamadam. Perceval allora decide di aiutare la fanciulla sfidando il cavaliere: riesce a sconfiggerlo ferendolo e a portarlo al castello dove è costretto a scusarsi con la dama e a

182 *Le Roman de Tristan en prose : tome IX* (ed. Ménard, P.) (1997), p. 138

183 Lacy, N., Ashe, G. (1987), p. 184

prometterle che le restituirà tutto ciò che le aveva rubato. Riconquistata la sua terra, la dama decide di rendere omaggio al cavaliere che l'aveva salvata dai soprusi: al centro della sua terra fa costruire una statua d'argento raffigurante un cavaliere grande e meraviglioso, armato di tutto punto, e sotto ai piedi fa mettere la statua di un altro cavaliere. Entrambe le figure hanno delle scritte incise sul petto che indicano il nome dei due cavalieri: Perceval e Clamadam. Questo monumento è riuscito resistere a lungo, anche dopo la morte di Perceval per quasi cinquecento anni e l'intervento di re Enrico di Inghilterra gli assicura una protezione migliore nel tesoro di San Lorenzo, un luogo riparato dove il re custodiva diversi oggetti preziosi, tra cui probabilmente reliquie religiose e piccoli monumenti, come quello dedicato a Perceval¹⁸⁴.

Questa è un'ulteriore statua che elogia le imprese dei protagonisti, ma questa volta, oltre all'eroe vincitore, viene rappresentato anche il nemico vinto così da evidenziare in modo più suggestivo il valore dell'eroe in questione. In questo caso, il nemico, oltre ad essere schiacciato dal punto di vista morale attraverso la sconfitta, che lo priva anche della ricchezza e lo rende prigioniero del castello, è oppresso anche dal punto di vista fisico attraverso il peso del cavaliere vittorioso che lo sovrasta e lo schiaccia a terra.

In quest'opera viene citata un'altra statua d'argento rappresentante la Laide Demoiselle, una fanciulla brutta e deforme che si presenta davanti al cavaliere Eret per rimproverarlo della sua codardia che lo aveva fatto scappare di fronte ad una sfida che avrebbe potuto affrontare e vincere, ma che lui aveva preferito ignorare per paura di non essere all'altezza, dopo aver visto i precedenti fallimenti dei suoi compagni. All'interno della storia la fanciulla si può dire incarni la moralità dei cavalieri spingendoli a farli riflettere sulle proprie azioni e le proprie sensazioni e facendogli capire che anche le paure vanno affrontate con determinazione. Da questo punto di vista, tale insegnamento potrebbe essere ricollegato anche alla morale cristiana che spinge l'uomo a rincorrere il bene e ad affrontare le sfide onorando così uno dei valori su cui la cavalleria stessa si basa, ovvero aiutare il prossimo ponendo particolare attenzione verso i più deboli.

Come accade con la statua di Perceval, anche in questo caso la riproduzione della Laide Demoiselle, che riporta tutti i suoi tratti specifici e ne evidenziandone la bruttezza, viene posta nel tesoro dell'abbazia di Saint-Maissant. Questa pratica potrebbe indicare il desiderio di custodire e proteggere delle immagini che possano trasmettere non solo degli

184 *La Folie Lancelot*. (ed. Bogdanow, F.) (1965), pp. 141-147

avvenimenti, ma anche, e soprattutto degli insegnamenti, con lo scopo di aiutare la crescita personale e il raggiungimento di una spiritualità superiore.

4.2 Statue che sfidano la temporalità

Il *Roman de Tristan en prose* introduce in modo inedito il personaggio di Carlomagno nella materia bretone anticipando così la venuta di un re e un imperatore che conquisterà la Gran Bretagna dopo la caduta della civiltà arturiana e si presenterà come testimone della cavalleria errante ormai caduta. La prima comparsa del re corrisponde proprio all'episodio del *Chastel Félon* quando re Artù, in sogno, una voce gli aveva svelato che il castello non poteva essere restaurato fino all'arrivo di un re di nome Charles, che si sarebbe contraddistinto come il più fedele tra gli uomini di Chiesa¹⁸⁵.

In questo modo si crea una sorta di dialogo tra re Artù e Carlomagno che pone particolare attenzione alla celebrazione dei cavalieri arturiani e le loro mirabili imprese, e al tempo stesso mette in evidenza le mancanze e le debolezze di Artù poiché, grazie alle forti e valide risorse umane di cui disponeva, avrebbe dovuto conquistare il mondo intero, mentre, da questo punto di vista, aveva fallito dimostrando di non essere all'altezza del suo ruolo né tantomeno dei suoi uomini: la sua autorità si era dimostrata debole e instabile e lui non era riuscito a sfruttarne le potenzialità¹⁸⁶.

L'intervento di Carlomagno riesce, quindi, in più episodi a rendere onore in modo reale e tangibile alle personalità che, secondo il suo parere, avevano dato un importante contributo al proprio popolo, aiutando i più deboli e rischiando la propria vita in onore dell'appartenenza alla cavalleria e dei valori che avevano scelto di seguire.

Un contributo particolarmente significativo arriva dal *Ciclo di Guiron le Courtois*, composto verso la metà del XIII secolo e formato principalmente da tre parti, il *Roman de Meliadus*, *Roman de Guiron*, e *Suite Guiron*, alle quali seguono altre molteplici espansioni che portano in scena diversi personaggi rispetto ai romanzi precedenti: i protagonisti, infatti, sono gli antenati dei cavalieri della *Tavola Rotonda*. L'intento di questo ciclo è quindi di raccontare gli albori della celebre corte arturiana raccontando le gesta di Lot,

185 Murgia, G. (2017), p. 106

186 Murgia, G. (2017), p. 106

padre di Gauvain, Urian, padre di Yvain, Lac, padre di Erec, Meliadus, padre di Tristano¹⁸⁷, e di Guiron il cortese, un personaggio inedito¹⁸⁸.

Nello specifico il *Roman de Meliadus* presenta diversi episodi in cui Carlomagno si rende protagonista di scene che mirano ad omaggiare le virtù e la forza dei cavalieri. Il romanzo in questione si presenta fin dall'inizio come portatore di una storia piuttosto differente da quelle a cui i romanzi arturiani sono abituati: si concentra principalmente sulle avventure del re Meliadus de Leonis ambientate nella fase di transizione tra il regno di Uterpendragon e il regno di Artù. La narrazione si apre nel contesto dell'impero romano che subito viene abbandonato poiché i primi due protagonisti del romanzo sono in partenza verso la corte arturiana; questo permette di chiarire fin dall'inizio che la cavalleria descritta è diametralmente opposta alla cavalleria celeste di Galaad, è una cavalleria secolare che non intraprende alcuna ricerca allo scopo di elevare il proprio spirito legittimando la comparsa di importanti personalità del potere come lo stesso imperatore di Roma e Carlomagno¹⁸⁹.

Carlomagno si ripresenta quindi in più occasioni all'interno di questo romanzo, talvolta in modo più attivo, talvolta in modo più passivo identificandosi come metro di paragone per la resistenza dei monumenti eretti nei luoghi delle battaglie per ricordare l'eroismo dei partecipanti. Meliadus, ad esempio, vince una sfida contro il malvagio Cuer de Pierre, personaggio altamente ostile nei confronti della famiglia di Artù da quando Uterpendragon aveva ucciso il padre per salvare il re e i suoi cavalieri, facendosi riconoscere come re di Leonis. Individuata l'identità del cavaliere, re Artù decide di rendere immortale il suo ricordo e la sua impresa intitolandogli un intero castello eretto nel luogo della battaglia e decorando la torre principale con una statua d'argento che lo ritrae con una corona d'argento sopra la testa e una spada in mano, ai suoi piedi si affollano venti cavalieri che ricordano i molteplici nemici sottomessi e chinati ad onorare la grandezza del cavaliere che li aveva battuti¹⁹⁰. La grandezza e la superiorità di Meliadus, oltre a risultare evidenti dalla narrazione della vicenda e dall'omaggio, vengono amplificate dalla scelta dei materiali impiegati, perché se per la raffigurazione viene utilizzato l'argento, metallo prezioso che riflette luce e bellezza, il materiale usato nella costruzione delle altre figure è totalmente opaco e dal colore neutro e mimetico, ponendosi in pieno contrasto con quella

187 *Roman de Meliadus: parte prima* (ed. Leonardi, L., Trachsler, R.) (2021), p. VII

188 *Roman de Guiron: parte prima* (ed. Lagomarsini, C.) (2020), p. 3

189 *Roman de Meliadus: parte prima* (ed. Leonardi, L., Trachsler, R.) (2021), p. 6

190 *Roman de Meliadus: parte seconda* (ed. Leonardi, L., Trachsler, R.) (2021), pp. 43-44

precedente¹⁹¹. Solennità e bellezza riescono a conservarsi per oltre duecento anni, fino alla venuta di Carlomagno, offrendo anche a lui la possibilità di conoscere la storia ed esserne testimone; ma per il re questo non è abbastanza, vuole partecipare attivamente al ricordo ed onorare l'impresa sostituendo la corona d'argento con una più pregiata d'oro e di pietre preziose¹⁹².

Si può notare come, nonostante appartenga ad un tempo piuttosto distante da quello di Artù, Carlomagno prova una particolare ammirazione verso i cavalieri di quel periodo, quasi una velata nostalgia per quel passato cavalleresco che spesso rievoca con molto rispetto, sognando talvolta di poter riportarne in vita gli eroi per montare in sella ad un cavallo e partire con loro alla ricerca delle più emozionanti avventure. Il carattere innovativo del *Ciclo di Guiron*, infatti, è dato anche dalla sua focalizzazione sulla meditazione conoscitiva verso un passato che cerca sempre di trasmettere dei valori morali¹⁹³. È così che sempre nel *Roman de Meliadus*, quando Carlomagno arriva in Inghilterra, chiede di visitare la cappella che Artù aveva fatto costruire in ricordo dell'estenuante duello che lo stesso Meliadus e Aryhoan avevano affrontato: re Artù giunto in Norgalles per respingere l'invasione sassone, si ritrova ad affrontare l'esercito di Aryhoan. Dopo una prima giornata di attacchi e contrattacchi le due parti decidono di affidare l'esito dello scontro ad una sfida tra i due cavalieri più valorosi. I due dimostrano grandi doti fisiche e psichiche che li portano a sfidarsi per ore e ore senza mai soccombere, decidendo infine di interrompere lo scontro e finalizzare un accordo che liberava definitivamente la Gran Bretagna dalle incursioni straniere. Al fine di onorare un tale traguardo viene costruito un piccolo tempietto decorato con immagini che evocano la memoria di questa vicenda: sulle porte della cappella di Saint Johan due effigi in rame scolpite ad immagine dei due protagonisti raffigurano, l'una, un bel cavaliere armato con una corona in testa (a dimostrazione che si tratti di un re) con a fianco una scritta che giustifica la presenza dell'immagine affermando che il cavaliere rappresentato aveva saputo combattere con coraggio e perseveranza in difesa della propria terra; l'altra, un cavaliere altrettanto affascinante e armato di spada descritto dall'incisione laterale come il degno avversario di Meliadus, il più valoroso dei cavalieri del suo tempo, il cui animo nobile capisce il valore dell'avversario e suggerisce l'interruzione dello scontro e la salvezza del cavaliere. Ancora una volta l'obiettivo finale è quello di esaltare la superiorità

191 <https://doi.org/10.58079/t4go>

192 *Roman de Meliadus: parte seconda* (ed. Leonardi, L., Trachsler, R.) (2021), pp. 43-44

193 Mancini, M. (2012), p. 164

del cavaliere dalla forte personalità cavalleresca in campo perché quando le parole sono attribuite all'avversario acquistano un significato e un potere maggiore¹⁹⁴.

4.3 Tristano e Isotta, eroi d'amore

Non soltanto gli episodi di valore fisico e spirito cavalleresco meritano di essere menzionati e commemorati, ma anche quelli che richiamano i legami personali ed emotivi. Le situazioni sentimentali nel Medioevo possono essere complesse e tormentate a causa di vari fattori, quali la distanza sociale tra i due amanti, la famiglia di appartenenza, gli obblighi sociali, e per questo motivo, spesso, si rivelano un'ardua sfida da affrontare. In questo contesto si inserisce il potente legame amoroso tra Tristano e Isotta che riesce a tenerli uniti anche nel dolore che li porterà alla morte.

Nel *Tristan en prose*, romanzo composto tra il 1230 e il 1240, per la prima volta si fondono insieme due nuclei tematici, la storia di Artù e la storia dei due amanti destinati all'eterna sofferenza, Tristano e Isotta. L'eroe viene introdotto come uno dei migliori cavalieri della *Tavola Rotonda*, al fianco di Lancillotto, impegnato nella ricerca del *Graa*, e innamorato di Isotta, con la quale vive una storia d'amore che in parte riprende le vicende di Lancillotto e Ginevra. A loro però non è riservato il lieto fine e nella versione in prosa della leggenda dopo un lungo periodo di separazione e il successivo tanto agognato ricongiungimento, Tristano viene ucciso dal furioso re Marco con una spada avvelenata. Questo però provoca anche la morte di Isotta che, sopraffatta dal dolore e dalla paura di perdere il suo amato, non riesce a sopravvivere; immerso in questa tragica situazione Re Marco decide di farli seppellire insieme nella cattedrale di Tintagel dove viene poi eretto anche un piccolo monumento dedicato¹⁹⁵.

Esistono diverse versioni del racconto e ciascuna porta una descrizione delle statue che può essere più o meno differente rispetto alle altre: una volta il metallo utilizzato è il rame, un'altra l'argento e un'altra ancora l'oro, in ogni caso vengono sempre evidenziate la cura e la precisione impiegate nella realizzazione, tanto che il romanzo stesso le descrive come

194 *Roman de Meliadus: parte seconda* (ed. Lagomarsini, C.), pp. 622-629

195 Bibliothèque Nationale Française: <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/d7bd41ad-1f27-4e9b-aeaa-bd0afeb3adf0-tristan-et-iseut/article/ba431adc-4765-49fc-8566-82b0b8ebd32c-legende-tristan>

due *ymages* perfette e *on ne peüst pas a celui tans trouver el monde .II. ymages si bien faites*¹⁹⁶¹⁹⁷.

Nel romanzo sono due i passi che riportano la descrizione delle due statue: il momento del funerale dei due amanti e la visita di Dinadan alla tomba del suo fedele amico e compagno di avventure. Re Marco è talmente addolorato per la morte di Tristano e Isotta che decide di organizzare una sepoltura ricca e sontuosa per rendere omaggio al valoroso cavaliere che aveva salvato il popolo della Cornovaglia dalla vessazione irlandese, e alla regina che tanto amava¹⁹⁸. Davanti alla tomba in oro decorata con zaffiri e smeraldi fa posizionare due grandi e meravigliose statue all'altezza delle persone che vi giacciono: due rappresentazioni di dimensioni naturali in cui ogni minimo particolare è studiato con meticolosa attenzione in modo da sembrare vive¹⁹⁹. La statua dai tratti più maschili tiene la mano sinistra poggiata sul petto come se tenesse saldi i lembi del mantello, mentre la mano e il braccio destri, tesi verso l'esterno, impugnano una spada sguainata. Sul petto delle due statue re Marco fa applicare delle lettere d'oro che riportano rispettivamente i nomi di Tristano e Isotta, quest'ultima, come segno distintivo, porta sul capo una corona d'oro e tiene le mani poggiate l'una sui lembi del mantello e l'altra su Tristano stesso. Davanti a questo monumento funebre, Dinadan, cavaliere della Tavola Rotonda, si accascia piangendo, devastato dal dolore della perdita²⁰⁰, questo suo sentimento viene messo in risalto dalla presenza del testo di due *lais* incisi sulla lama della spada di Tristano e sul petto di Isotta. I *lais* in questione sono pronunciati anche dagli stessi re Marco, Dinadan e Dinas per esprimere il proprio stato d'animo e per rendere omaggio a Tristano e Isotta²⁰¹: raccontano rispettivamente il momento in cui re Marco infligge il colpo mortale a Tristano e la morte congiunta dei due amanti²⁰².

In questo contesto, il romanzo racconta una corte di re Marco che, quasi, si è fermata, ha interrotto le semplici azioni quotidiane per raccogliersi nella chiesa di Tintagel, vivere il dolore della perdita e dedicarsi al ricordo dei bei giorni scanditi dalle imprese del valoroso cavaliere Tristano: è un momento denso di emozioni poiché la morte del cavaliere coincide anche con l'anniversario della sconfitta del nemico Moroldo. Questo sentimento

196 *A quel tempo, in tutto il mondo, non si potevano trovare due statue così ben fatte*

197 *Le Roman de Tristan en prose : tome IX* (ed. Ménard, P.) (1997), p. 203

198 *Ivi*, pp. 200-202

199 *Colui che mi impugna, un tempo, liberò il regno di Cornovaglia da una situazione di oppressione esercitata dal regno di Irlanda grazie ad un mio colpo che egli infisse a Moroldo d'Irlanda.*

200 *Le Roman de Tristan en prose : tome V* (ed. Ménard, P.) (2007), p. 447, 451-452

201 Séguy, M. (2009), p. 207

202 Séguy, M. (2009), p. 217

è un riflesso di tutta la situazione che la corte di Artù sta vivendo: da qualche tempo, infatti, stava tristemente affrontando la morte di molti cavalieri, anche i più valorosi (Galaad, Perceval, Palamède, Bademagu), portando il re alla consapevolezza che ormai il vecchio mondo cavalleresco stava morendo²⁰³.

L'attenzione che il romanzo rivolge alla descrizione della tomba non è del tutto inedita, è un topos piuttosto ricorrente all'interno della letteratura narrativa medievale nel quale gli autori stessi sfoggiano la propria creatività, la capacità di indagare e conoscere la tradizione alla quale appartiene l'opera. Nel caso del *Tristan en prose* la spada di Tristano sembra riprendere in qualche modo il monumento funerario eretto nel *Roman de Troie* in onore di Ettore, morto in uno scontro con Achille²⁰⁴. Il rito funebre dedicato al guerriero si compone di varie fasi a partire dal compianto sul corpo, per poi passare all'unzione del defunto con oli e fragranze per profumare il corpo e prepararlo alla sepoltura la quale termina con l'innalzamento di una statua in omaggio al valore della persona e in ricordo delle vittorie del passato. In particolare, la statua dedicata a Ettore è realizzata in oro ad immagine e somiglianza dell'eroe mentre impugna una spada sguainata come se volesse avvertire che un giorno, la sua morte, sarebbe stata vendicata. Inoltre, così come accade per la statua di Tristano, anche in quella di Ettore sono incise delle parole che esaltano le sue virtù e il coraggio per aver affrontato Achille.²⁰⁵

La presenza della spada, in entrambi i casi, evidenzia come essa sia un elemento simbolo del Medioevo in quanto rappresentante d'eccellenza della nobiltà e della cavalleria che nei miti e nelle leggende medievali ricopre sempre un ruolo di particolare centralità a partire dalle modalità di acquisizione della spada da parte dei cavalieri. Questa avveniva tramite il dono che poteva essere esplicito e dovuto come nel caso dell'eredità o di un dono vero e proprio da parte di antenati o conoscenti, oppure implicito in seguito ad una vittoria riportata in battaglia contro un nemico o ad un successo ottenuto in un'impresa. In ogni caso la conquista della spada arriva quando si riesce a dimostrare il proprio valore ed è l'elemento che essenzialmente determina l'esistenza stessa del cavaliere e che legittima la sua presenza e il suo contributo all'interno della società. Si crea un legame particolare tra cavaliere e spada, tanto che essa ne diventa anche una sorta di *alter ego* dotata di nome e protagonista vera e propria degli scontri anche sotto forma di riscatto per la liberazione di un compagno prigioniero per arrivare alla fine ad una sepoltura congiunta accompagnata

203 Séguy, M. (2009), pp. 207-208

204 Séguy, M. (2009), p. 211

205 *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure : Tome III.* (ed. Constans, L.) (1907), pp. 104-106

da un'effigie funeraria che ritrae il cavaliere fieramente armato della propria spada. Tuttavia, è importante prestare molta attenzione perché può risultare un'arma a doppio taglio: può difendere e al tempo stesso può danneggiare in caso di un'assegnazione mal indirizzata che trasforma la spada in uno strumento che provoca morte e distruzione tutt'intorno²⁰⁶.

Un altro elemento che deriva dalla tradizione e in particolare dalle rappresentazioni funerarie riservate ai re di Francia durante tutto il XIII secolo è la posa: una posizione eretta e statica con la mano che afferra i lembi del mantello. Questa scelta ammette l'accostamento di Tristano ad una figura regale suggerendo un desiderio di vendetta contro re Marco o di sostituzione, sia dal punto di vista emotivo nei confronti di Isotta, come compagno di vita, sia dal punto di vista sociale nei confronti del popolo come figura che ha sempre cercato di proteggere gli abitanti del regno di Cornovaglia, a partire dalla memorabile sconfitta del gigante Moroldo.

Le statue si presentano in posizione eretta, con una postura regale ed elegante, le dimensioni e le proporzioni sono realistiche, dettagli, accuratamente studiati, che conferiscono al monumento funebre grande valore e significato: le due raffigurazioni, infatti, sono poste al di sopra della tomba rispondendo al simbolismo dell'immortalità che risale all'Antichità e riprende piede durante l'epoca carolingia.

L'immortalità in questione però non è riferita alle persone, Tristano e Isotta, bensì a ciò che essi rappresentano, ovvero la leggenda, e il monumento funerario è lo strumento per realizzare questo desiderio di eternità²⁰⁷. Questo pensiero sembra ispirarsi all'ideale diffuso presso i Greci secondo cui anche dopo la morte lo spirito della persona scomparsa poteva sopravvivere manifestandosi sotto forme diverse tra le persone care: la reputazione, l'edificazione di elementi commemorativi che riescono in qualche modo a riempire il vuoto e riprodurre ciò che, in vita, la persona aveva rappresentato per la società, assicurandole un'immortalità simbolica alle persone²⁰⁸.

Un'importante differenza da tenere in considerazione in un confronto tra i due episodi riguarda le fattezze delle rappresentanti: se nel caso di Achille viene immediatamente precisato che la statua ritrae perfettamente i lineamenti del soggetto a cui è ispirata e dedicata, nel caso di Tristano l'autore non accenna mai al fatto che le due statue siano

206 Donà, C. (2005), p. 63-67, 75-76

207 Séguy, M. (2009), pp. 213-214

208 Vernant, J.-P. (1991) cit in Séguy, M. (2009), p. 213

visivamente simili ai due amanti, anzi sembrano essere del tutto anonime. Tuttavia, il contesto, i dettagli, la descrizione (la tomba, la spada utilizzata in un determinato episodio, le iscrizioni) portano il lettore ad identificarle progressivamente come due raffigurazioni somiglianti agli amanti. In questo modo si frapponne una certa distanza tra l'oggetto (la statua) e ciò che rappresenta (Tristano e Isotta) andando oltre al tentativo di colmare una presenza fisica e preferendo utilizzare le raffigurazioni come simboli e spunti per raccontare un ricordo²⁰⁹.

In un primo momento quindi la sepoltura congiunta e la presenza di queste due statue nel *Tristan en prose* sembrano voler ricreare un luogo di unione ed armonia di cui Tristano e Isotta in vita non avevano potuto godere a causa delle malelingue e dell'inimicizia che li avevano divisi. Tuttavia, si può affermare che in questo contesto le statue hanno anche e soprattutto lo scopo di rispondere ad un'assenza, non dal punto di vista fisico, bensì dal punto di vista emotivo per dare la possibilità alle persone care rimaste di vivere un momento di ricordo con *lais* e preghiere in un momento privato e personale o in condivise cerimonie di commemorazione che oscillano tra la serenità di ricordare i momenti condivisi e il dolore per gli scontri vissuti²¹⁰.

209 Séguy, M. (2009), pp. 211-212

210 Séguy, M. (2009), pp. 207-208, 216

Capitolo V. I guardiani dei castelli tra movimento e suggestione

Un altro nucleo tematico molto sviluppato della *materia di Bretagna* è sicuramente quello che concerne il cavaliere principale della *Tavola Rotonda*, Lancillotto, il protagonista del celebre romanzo *Le Chevalier de la charrette* dopo il quale la sua storia trova un maggiore e più completo sviluppo con la redazione del terzo romanzo appartenente al *Ciclo della Vulgata*, il *Lancelot*. Quest'opera inizia a raccontare la vita e le avventure di Lancillotto partendo dalla tragica morte del padre che segna in modo indelebile la sua infanzia a cui segue il rapimento per mano della Dama del Lago, amante di Merlino che le conferisce poteri magici, passando per la giovinezza che lo fa accedere alla corte di Artù dove viene investito cavaliere da parte del re, evento che gli permette di entrare nel vivo delle avventure per sconfiggere i nemici e liberare gli oppressi. In questi anni instaura una forte e sincera amicizia con Galehaut, prima persona che riesce ad intuire il suo amore per la regina Ginevra che sarà la causa di molta sofferenza. A questo punto il romanzo porta in primo piano le vicende di Galehaut, mentre in sottofondo Lancillotto è sempre presente e attivo, fino a ritornare al centro della narrazione nel momento in cui si abbandona alla follia a causa dei suoi sentimenti per Ginevra e del desiderio di rivederla. Una volta superate numerose e pericolose prove, tra cui quella della carretta, riesce a ritrovarla, ma le sue peripezie continuano e lo portano ad intraprendere la leggendaria ricerca del *Graal*, durante la quale conosce la figlia del re Pelles, che innamorata, elaborerà un piano per stare con lui. L'unione dei due porta alla nascita del futuro cavaliere perfetto Galaad e all'allontanamento forzato di Lancillotto dalla corte causando ancora una volta un momento di follia dal quale guarirà solamente con l'apparizione del *Graal*²¹¹.

Nei romanzi arturiani molto spesso accade che i personaggi non conoscano a pieno le proprie origini e le storie di famiglia: Perceval, ad esempio, non sapeva di cosa si occupasse il padre prima di morire e non sapeva il reale motivo della sua scomparsa²¹²; Lancillotto, invece, per tutta l'infanzia aveva vissuto senza conoscere il proprio nome, ed infatti all'inizio del *Lancelot* stesso è soprannominato il Cavaliere dalle armi bianche (talvolta anche Cavaliere bianco); solamente al termine della sua prima vera e significativa avventura al castello della *Douloureuse Garde* (*Guardia dolorosa*) l'iscrizione in una lapide glielo rivelerà²¹³. Si tratta di una prova molto impegnativa poiché per salvare i

211 Lagomarsini, C. (2020), pp. 97- 109

212 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda*. (ed. Liborio, M) (2005), p. 52

213 Lagomarsini, C. (2020), p. 98

prigionieri del castello e liberarli dalle oppressioni che il signore impone loro, Lancillotto deve affrontare, uno dopo l'altro, una serie di cavalieri che proteggono il cancello (**fig. 9**, **fig. 10**)²¹⁴. Una volta affrontati Lancillotto si trova di fronte un'ulteriore minaccia da neutralizzare: un'imponente figura in bronzo raffigurante un uomo alto e possente completamente corazzato, che, seduto in sella ad un cavallo, impugna saldamente con entrambe le mani un'enorme ascia; è un'arma un po' insolita per un cavaliere, ma l'obiettivo, probabilmente, è di suscitare nell'avversario la sensazione di minaccia e inquietudine, che poi si intensifica a causa dei riflessi rossi fiammeggianti che il metallo riflette con l'esposizione al sole²¹⁵. Questo turbamento si intensifica nel momento in cui Lancillotto inizia ad avanzare verso l'entrata del castello e il cavaliere di bronzo a prendere vita per saltare giù dal cavallo e corrergli incontro con l'obiettivo di annientarlo, tuttavia, l'abilità di Lancillotto si rivela vincente e gli abitanti del castello, ormai liberi, accorrono ad acclamare e ringraziare Lancillotto e il suo coraggio²¹⁶.



Fig. 10²¹⁷, **fig. 11**²¹⁸ I guardiani della Douloreuse Garde

Non sarà l'unico pseudo-cavaliere che Lancillotto dovrà affrontare in questa avventura, poiché per liberare definitivamente gli abitanti del castello dovrà raggiungere una cava all'interno di una cappella di un cimitero dove varie sezioni erano collegate da una serie di porte, a protezione di una di queste ancora una volta due cavalieri in rame muniti di una spada straordinariamente lunga e pesante che essi muovevano in senso circolare come a ricreare l'effetto di un pericoloso mulinello che non può far altro se non distruggere

214 *Le Livre du Graal II* (ed. Poiron, D.) (2003) pp. 317-319

215 Ferlampin-Acher, C., (2006), p. 160

216 *Le Livre du Graal II* (ed. Poiron, D.) (2003), pp. 335-336

217 Bibliothèque Nationale Française. <https://essentiels.bnf.fr/fr/album/2d1e1618-cce3-45b2-9113-11e63de896e4-chateaux-enchantes>

218 Bibliothèque Nationale Française. <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/6587e85c-4923-47a5-a7d2-30c146955fb4-combat-lancelot-contre-automates-1>

qualsiasi cosa passi tra le due lame. Ancora una volta però Lancillotto non si perde d'animo e proteggendosi la testa con lo scudo si dirige verso le statue oltrepassandole; nonostante un'inevitabile ferita alla spalla il cavaliere non si sottrae all'avventura che riuscirà a portare a termine trionfante²¹⁹.

La figura del guardiano è molto ricorrente nelle avventure cavalleresche degli eroi arturiani, e solitamente è posta come barriera difensiva all'entrata delle fortezze e dei castelli, talvolta anche di chiese o città e, sebbene nella maggior parte dei casi venga rappresentato da un vero e proprio cavaliere, non mancano varianti più insolite e sorprendenti che riflettono pienamente lo stile bretone: può accadere quindi che a sorvegliare l'ingresso di una proprietà sia un animale, come nel caso del *Castello Rotante* nel *Perlesvaus*, dove il protagonista è pronto ad affrontare orsi e leoni²²⁰. In altri casi, come quello della *Douloureuse Garde*, e molti altri, la guardia si presenta, inizialmente, come una statua apparentemente innocua, salvo poi prendere vita sorprendentemente, e trasformarsi in quello che può essere definito un automa arturiano nel momento in cui uno straniero minaccia la sicurezza del territorio e il suo compito è di mantenere inviolato l'ingresso della struttura.

Questi avvenimenti possono suscitare nei protagonisti una reazione peculiare caratterizzata al contempo da sorpresa e momentanea confusione: la presenza di una statua, infatti, tende a creare nella mente dell'individuo l'aspettativa di un elemento inerte ed innocuo. Questa previsione, tuttavia, viene totalmente tradita quando si trova di fronte ad una figura che emana un'aura di autorità e austerità, e quindi, presentandosi come un elemento potenzialmente ostile e pronto allo scontro in qualsiasi momento, aggiunge una dimensione di inquietudine. In questo modo un elemento inizialmente percepito come innocua presenza statica si trasforma in un reale guardiano dinamico che, oltre a svolgere la propria funzione di protezione ha il compito di mettere alla prova il cavaliere in modo che il suo valore e le sue abilità possano essere dimostrate: la forza fisica e la resistenza nel saper combattere ed affrontare molteplici sfide una dopo l'altra, la prontezza, la lucidità e la saggezza nel saper agire e reagire in modo veloce, astuto e prudente ad ogni imprevisto. In questo caso Lancillotto affronta ciascuna nuova sfida con determinazione, riconfermandosi ogni volta un valoroso eroe degno della propria posizione all'interno della cavalleria e della corte di re Artù.

219 *Le Livre du Graal II* (ed. Poiron, D.) (2003), pp. 425-426

220 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 586

In questi romanzi quindi la manifestazione di automi e di creature animate funge anche da avvisaglia poiché, attirando l'attenzione dei cavalieri, li avverte dell'incombenza di una sfida obbligante che non può essere ignorata, una sfida elettiva che solamente i più valorosi sono in grado di affrontare, progredendo man mano verso la più alta delle sfide, ovvero la ricerca del *Graal*²²¹. Questo graduale incontro tra l'apparizione del *Graal* e i congegni meccanici, quali gli automi, tipicamente appartenenti ai romanzi arturiani, dà origine ad una nuova connessione che tenta di integrare due diversi mondi, generando un inevitabile tensione ideologica: il primo, infatti, elemento puro e semplice circondato da un'aura di purezza e interiorità, si inserisce in un contesto sacro e trascendentale associato ad un'idea di superiorità e perfezione spirituale che gratifica l'anima dell'uomo; i secondi invece possono rappresentare, da un lato, la perfezione creativa dell'abilità umana che porta al massimo l'evoluzione tecnica, talvolta anche oltre i limiti umani, e dall'altro una certa diffidenza verso queste arti meccaniche nel timore che possano rivelare una presenza diabolica e l'incarnazione del male. Il punto d'incontro tra i due mondi opposti è lo stupore che l'evento meraviglioso suscita nell'animo di chi osserva²²².

La presenza di queste creature realizzate in metallo inizia ad essere sempre più frequente costituendo in questo modo un ostacolo sempre più insistente nel percorso dei cavalieri verso la finale contemplazione del sacro *Graal*. Da qui deriva un'interpretazione che connette queste figure ad una dimensione negativa la quale suggerisce l'intromissione di una forza demoniaca che intralcia il raggiungimento della dimensione spirituale e divina.

Molto probabilmente questo episodio del *Lancelot* prende ispirazione da testi precedenti: il *Tristan* di Thomas, ad esempio, nella *Salle aux images*, che introduce la presenza di un'imponente statua modellata ad immagine di un gigante che, nonostante la sua natura artificiale, occupa un ruolo attivo brandendo una clava per proteggere il santuario d'amore che Tristano aveva costruito; o il *Roman d'Alexandre* dove, per la prima, ma non unica volta, due statue raffiguranti delle figure umane sono poste all'accesso di una struttura, un ponte, per controllare chiunque voglia passare attraverso, un motivo molto ricorrente nelle opere successive, come si può notare già con il *Lancelot*. Nel primo caso la contaminazione degli elementi è piuttosto comprensibile e naturale poiché il contesto letterario in cui l'opera nasce, la *materia di Bretagna*, coincide con quello del *Lancelot*; nel secondo caso invece, nonostante il contesto letterario sia differente e basato su fatti e

221 Bouget, H. (2015), p. 179

222 Bouget, H. (2015), pp. 180-181

personaggi che richiamano il passato greco e romano, dal punto di vista cronologico la distanza temporale (circa cinquant'anni) non è tanto importante da impedire un contatto tra gli elementi che contraddistinguono i due generi, il *Roman d'Alexandre* infatti risale alla fine de XII secolo, mentre il *Lancelot* all'inizio del XIII secolo. L'unica differenza che si può scorgere tra i due episodi è la dinamica del movimento, perché se nel *Lancelot* (o nel *Perlesvaus*) l'azione ripetitiva delle guardia nell'agitare l'arma per allontanare chi si avvicina è continua e persistente indipendentemente dal fatto che la minaccia sia palese e reale in quel momento, nel caso del *Roman d'Alexandre* le sentinelle si armano del proprio strumento e minacciano gli intrusi solamente nel momento in cui sentono arrivare ed avvicinarsi il pericolo, rendendo questi automi, per quanto possibile, un po' più umani e capaci di conformare le proprie azioni in base al contesto scegliendo volontariamente di intervenire quando le circostanze lo richiedono²²³, salvo poi alzarsi in modo molto meccanico e acquisire un movimento ripetitivo ed automatico²²⁴. È necessario anche evidenziare che lo stesso romanzo antico coglie gli spunti che arrivano dall'Oriente, dove una combinazione magistrale tra arte e costruzione diffonde largamente opere di straordinaria bellezza ed eleganza²²⁵, anche se queste creazioni riproducono più facilmente figure animali fuggendo così il rischio di ricadere nel peccato di *hybris*²²⁶ nel tentativo di imitare la potenza creatrice divina²²⁷.

D'altro canto, il *Lancelot* costituisce, a sua volta, un'importante fonte d'ispirazione per le opere successive, ed in particolare per il *Perlesvaus* che conta molte avventure dove è richiesto l'intervento dei cavalieri per fronteggiare statue ed automi posizionati all'ingresso di corti e palazzi. Il personaggio principale è Perceval, un'altra importante figura del mondo arturiano conosciuta fin dagli arbori della *materia di Bretagna* perché protagonista del celebre romanzo di Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*. Il *Perlesvaus*, pur mantenendo centrale il tema del *Graal*, sembra distaccarsi un po' dal tradizionale modello narrativo concentrandosi maggiormente sul tema delle crociate e sull'aspetto più

223 « *Si com l'os aprisma et il oënt es cris, / Chascuns saisit un mail, li pas est contredis* » Br. III, v. 3397-3398

« *Poi quando l'armata si avvicina e loro sentono e grida, / Ciascuno afferra un martello, camminano verso di loro* » De Paris, A. cit in Collette, M. (2024), p. 51

224 Collette, M. (2024), p. 51

225 Bruce, J. D. (1913), p. 517-518

226 **Hybris**: genericamente «insolenza, tracotanza», nella cultura greca antica è anche personificazione della prevaricazione dell'uomo contro il volere divino: è l'orgoglio che, derivato dalla propria potenza o fortuna, si manifesta con un atteggiamento di ostinata sopravvalutazione delle proprie forze, e come tale viene punito dagli dèi direttamente o attraverso la condanna delle istituzioni terrene.

<https://www.treccani.it/vocabolario/hybris/>

227 Collette, M. (2024), p. 41

cruento delle battaglie che ne derivano. L'autore sceglie quindi di insistere principalmente sul valore guerriero dell'eroe protagonista e sullo spirito delle crociate propagandando l'idea di guerra santa e di riconoscenza verso chi ne abbraccia gli ideali. Il romanzo che ne deriva è fonte di sensazioni contrastanti che oscillano tra la violenza e il fascino dello scontro e tra la speranza e il malessere che questa situazione porta all'interno della società²²⁸.

Presentandosi inizialmente come una traduzione di un libro dettato da un angelo, la storia che segue vede la compresenza di elementi cristiani ed elementi più arcaici caratterizzanti episodi di brutale violenza. Il romanzo si sviluppa poi in modo abbastanza complesso seguendo il pellegrinaggio di Artù verso la Cornovaglia come penitenza per la sua inattività e le interminabili avventure di Gauvain, Lancilotto e Perceval²²⁹, il quale però cambia nome in Perlesvaus (che significa Perde-le-valli) sottolineando una mancanza, che probabilmente riflette un fallimento più interiore e spirituale. L'obiettivo delle molteplici avventure che si susseguono è diffondere la *Nuova Legge*, quella cristiana, a discapito della *Vecchia Legge*, quella pagana; in questo modo l'autore scrive la conclusione dell'opera iniziata da Robert de Boron (*La Queste del Saint Graal*) spiegando il passato e il futuro dell'avventura²³⁰.

Un giorno Perceval, nel mezzo della sua ricerca, arriva al *Castello della Torre di Rame* dove tutti gli abitanti veneravano un'unica entità, ma non un dio o una particolare divinità, la loro unica guida è la *Torre di Rame* che si staglia al centro del castello e ad ogni ora del giorno emette un boato fragoroso. La struttura è sorvegliata da due grandi sentinelle in rame dall'aspetto minaccioso che difendono l'ingresso con delle grandi mazze di ferro che, sferrando continui e violenti colpi, feriscono ed annientano chiunque rappresenti una minaccia per il castello²³¹. La fortuna di Perceval risiede nella sua fede cristiana: la sua sincera e immutabile devozione gli assicura la protezione divina ogni volta che si trova a fronteggiare degli spiriti malvagi dimostrando a sé stesso e a tutti i miscredenti che solamente Dio può garantire la salvezza eterna.

Analizzando questi contesti è possibile notare come si vada a creare una sorta di rapporto di dualità tra il cavaliere e l'automa basato sul tentativo di quest'ultimo di imitare l'arte cavalleresca del primo trasformando la sfida in uno scontro tra l'uomo e il suo doppio:

228 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), pp. 361-362, 365

229 Lacy, N. J., Ashe, G. (1987), p. 425

230 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), pp. XCIV, 363-364

231 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 593

l'artificio che muove l'automa è un fattore che, durante lo scontro, gli permette di avere un vantaggio notevole in termini di forza e di resistenza; dal canto suo, l'uomo, forte della sua natura umana, può contare sull'astuzia e sulla destrezza per sorprendere l'avversario e dimostrarsi più di una semplice arma pronta a sferrare colpi mortali. La differenza tra i due oggetti è proprio l'umanità, l'aver un'anima sensibile che guida i cavalieri stessi ad affrontare ogni sfida per difendere i propri valori e la propria fede²³², mentre le statue difendono e controllano l'attraversamento dei ponti, l'entrata dei palazzi e dei castelli, compreso quella del più ambito dai cavalieri della *Tavola Rotonda*, il castello del *Graal* che ospita il sacro vaso e la famiglia dei guardiani di quest'ultimo, di cui rimane solamente il re Pelles (re Pescatore)²³³.

Nel *Perlesvaus* Galvano per la prima volta riesce ad arrivare al palazzo trovandosi di fronte un'alta muraglia di recinzione e davanti alla porta d'ingresso ben tre elementi posti come guardie: un leone incatenato al muro e dietro di lui, ai lati della porta, due automi di rame che, con una balestra, lanciano dei dardi con tanta violenza da poter trapassare qualsiasi tipo di armatura. Galvano è pronto ad entrare, ma non gli è permesso perché prima deve affrontare una precisa avventura che dimostri il suo valore: portare la spada che ha ucciso San Giovanni e che appartiene ad un re spietato e miscredente. Partito alla ricerca della spada, Galvano riesce a conquistarla e a tornare al castello trionfante; lì si rende conto che il leone non bloccava più l'entrata del castello e le statue non lanciavano più i dardi e verso di lui veniva una folla di religiosi ed abitanti pronti ad accoglierlo²³⁴.

Galvano rimane molto colpito da questa vicenda, dall'ostacolo delle guardie e dalla loro misteriosa scomparsa al suo ritorno: in questo contesto la spiegazione di questi fatti si avvicina notevolmente al mondo del fantastico che, svincolando i principi razionali del mondo, va oltre la logica delle leggi che lo governano²³⁵: la forte influenza della religione cristiana trasforma il meraviglioso di questi elementi nella convivenza del divino e del satanico²³⁶ che spesso trasmette un'impronta di ambiguità ai testi dei romanzi arturiani. Il metallo che ritorna frequentemente in questi episodi, ad esempio, può essere interpretato come l'indizio di una connessione con il diavolo: il rame, fatti, è tipicamente associato al

232 Collette, M. (2024), p. 55

233 Se si parla del *Ciclo della Vulgata*, come in questo caso, poiché alla sua prima apparizione nella letteratura arturiana, il Graal, ed ogni luogo a lui associato, non riservavano alcun riferimento con la religione cristiana.

234 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 431-448

235 Collette, M. (2024), p. 22-23

236 Bibliothèque Nationale Française : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/article/b4f4f281-a6b2-484f-85a2-4dc0a821e5ff-une-bretagne-pleine-merveilles>

diavolo e al paganesimo²³⁷. In questo modo si riesce anche a spiegare perché nel *Perlesvaus* siano proprio le creature di rame a proteggere gli abitanti del *Castello della Torre di Rame*: affidando loro la propria anima, chi dimora in quella struttura si assicura la loro protezione, fino a che il potere celeste di Dio non riesce ad intercettarli e ad annientare il male che essi incarnano²³⁸.

In questa visione si inserisce anche l'avventura di Galvano descritta nel *Perlesvaus* quando, nel mezzo di una foresta, il cavaliere si trova davanti una fontana in marmo circondata da splendide colonne decorate con oro e pietre preziose, su una della quali, tramite una catena d'argento, è appeso un vaso d'oro. L'elemento meraviglioso però si trova al centro della fontana, immerso nell'acqua: una statua scolpita a forma di cavaliere e realizzata *con tanta maestria da sembrare viva*, ma che, non appena Galvano prova ad avvicinarsi, sparisce sprofondando nell'acqua²³⁹. In questo caso la natura del movimento della statua è sconosciuta e sembra non avere nulla a che fare con le creature di rame precedentemente descritte, soprattutto per il fatto che le fattezze e tutti i diversi dettagli sono riprodotti con molta accortezza e precisione da dare l'illusione di una creatura viva, avvicinandola molto al meraviglioso e al magico e, di conseguenza, allontanandola dalla razionalità e dalla possibilità di trovare una giustificazione plausibile che si possa esprimere a parole²⁴⁰. Tuttavia, è possibile ipotizzare che il significato di questa visione sia collegata al destino del cavaliere: Galvano, dopo aver assistito alla scomparsa della statua, viene redarguito da un giovane chierico mentre tenta di afferrare un oggetto di cui non è il destinatario, ovvero il vaso d'oro sospeso che, successivamente, viene riempito da pane, vino e carne, doni portati da tre fanciulle.²⁴¹ È facile accorgersi di come questo vaso possa essere interpretato come un doppio del sacro *Graal* e i vari doni portati dalle fanciulle come il momento dell'Eucarestia andando a ricreare una sorta di riproduzione della ricerca del *Graal* nella quale Galvano non è destinato a trionfare per accedere alla sua contemplazione. Tuttavia, ancora una volta emerge il dubbio che possa esistere un riferimento pagano se si interpreta la presenza delle pietanze non più come un mezzo per richiedere la salvezza, bensì come uno strumento per offrire dei doni ad una divinità e procurarsi la sua benevolenza²⁴².

237 Bouget, H. (2015), p. 178

238 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 593

239 *Ivi*, p. 441

240 Bouget, H. (2015), p. 182

241 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 441

242 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), p. 783

Questo episodio si collega con un altro molto simile appartenente allo stesso romanzo ma vissuto da Perceval in un'isola lontana: nella corte di un ricco castello si staglia una fontana, bella, trasparente, circondata da colonne d'oro, e vicino ad essa una botte in vetro con all'interno un cavaliere intrappolato che sembra vivo, ma che non risponde al richiamo di Perceval. Anche in questo caso però si tratta solo di un'illusione ottica data probabilmente dal materiale con cui la figura è ricreata, e soprattutto dal vetro che può trasmettere sicuramente una sensazione di luminosità e chiarezza, ma al tempo stesso può essere in grado di rendere invisibili quei piccoli dettagli distintivi che sarebbero invece percepibili e inequivocabili se osservati da vicino²⁴³.

Elementi come acqua e vetro non sono nuovi nella tradizione bretone, Chrétien de Troyes e Maria di Francia li inserivano spesso nei loro racconti in quanto elementi tipici dei motivi tradizionali e folkloristici della tradizione celtica²⁴⁴.

Confrontandosi con questo mondo di avvenimenti inspiegabili, la religione deve necessariamente lasciare spazio anche alla tradizione celtica e al suo legame con gli elementi mitici in modo da potersi addentrare sempre di più nel mondo della meraviglia e dell'irrazionale²⁴⁵ che tuttavia mantiene sempre un contatto con la realtà nascondendo insegnamenti e ammonimenti.

Un episodio magico ed inspiegabile raccontato nel *Perlesvaus*, nel *Lancelot* e anche nella *Deuxième Continuation du Conte du Graal* è quello della scacchiera magica (**fig. 9**): un oggetto molto prezioso, realizzato con arte e maestria e decorato con oro e argento o avorio a cui tutti possono giocare, ma solo uno può vincere. Ciò che rende speciale questo gioco è che chi decide di giocare si ritrova a sfidare la scacchiera stessa che ha il potere di muovere le pedine sconfiggendo chiunque; solo il cavaliere che si dimostrerà valoroso, cortese, fedele e benvenuto da tutti riuscirà a vincere sulla magia della scacchiera, la quale rimarrà in vita finché anche il cavaliere sarà vivo²⁴⁶. I tentativi di Galvano nel *Perlesvaus* (nonostante un piccolo imbroglio)²⁴⁷ e di Perceval nella *Deuxième Continuation* (in tutto tre) si rivelano inutili perché ottengono deludenti sconfitte. Solamente Lancillotto è in

243 Bouget, H. (2015), p. 182-183

244 Bouget, H. (2015), p. 185

245 Bibliothèque Nationale Française. <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/article/b4f4f281-a6b2-484f-85a2-4dc0a821e5ff-une-bretagne-pleine-merveilles>

246 *Le Livre du Graal II*. (ed. Poiron, D.) (2003), pp. 323-324

247 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), pag. 460

grado di vincere la partita dando prova del proprio valore e del proprio destino da cavaliere vincente.

In questi casi quindi ancora una volta l'obiettivo dell'oggetto meraviglioso è quello di dimostrare la validità dell'eroe e la sua capacità di dedicarsi alle cose importanti che possono portarlo ad una superiorità d'animo.

La sconfitta di Galvano, ad esempio, si verifica in seguito ad un precedente fallimento, più grave, causato da un comportamento che sta alla base dei suoi insuccessi, passati e futuri. Arrivato al castello del Graal e ottenuta la possibilità di accedere alla mensa e alla sfilata del *Graal*, non ha la prontezza e la lucidità di intervenire e porre la domanda giusta perché, completamente assorto nei suoi pensieri e rapito da emozioni intense e contrastanti, quali felicità e incredulità, tristezza e pietà, non riesce ad agire nel modo che converrebbe: interrogando i presenti sul destinatario del Graal, Galvano avrebbe potuto salvare il re Pescatore dal suo malessere e tutto il suo popolo dalla guerra che lo sconvolge da tempo²⁴⁸. Non è sorprendente che Galvano non si dimostri degno di questa situazione e pronto a reagire dato che è sempre risultato un cavaliere dal valore spirituale debole e superficiale.²⁴⁹

Similmente, Perceval risulta un perdente dal punto di vista morale e spirituale a causa della sua incapacità di resistere al desiderio nei confronti della donna e al piacere di compiacerla. Questi due fattori si rivelano anche la causa di una sua momentanea distrazione dalla ricerca del *Graal* quando una castellana lo esorta ad intraprendere una diversa ricerca, quella del cervo bianco, in cambio di una notte di amore e di piaceri²⁵⁰: è un motivo tipicamente celtico che prevede l'incontro con una donna sovrana e misteriosa che si trasforma in una competizione mirata a dimostrare la supremazia dell'uno o l'altro cavaliere tra quelli coinvolti²⁵¹.

Nei romanzi arturiani, quindi, la fusione del meraviglioso tecnico, cristiano e magico arricchisce i diversi contesti raccontati con tecnologie, miracoli ed incantesimi alimentando il conflitto tra queste diverse dimensioni e creando un universo narrativo ricco di tensioni ed ambiguità²⁵².

248 *Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda* (ed. Liborio, M.) (2005), pp. 459-460, 395

249 Collette, M. (2024), p. 36

250 Collette, M. (2024), pp. 35-36

251 Mancini, M. (2020), p. 203

252 Bouget, H. (2015), p. 191



Fig. 12 La scacchiera magica²⁵³

253 Bibliothèque Nationale Française : <https://essentiels.bnf.fr/fr/album/2d1e1618-cce3-45b2-9113-11e63de896e4-chateaux-enchantes>

Conclusion

In questo lavoro è stato spiegato come le statue e gli automi nel corso della storia si siano evoluti acquisendo vari e diversi ruoli e significati che, tralasciando la mera presenza fisica, si estendevano dai più materialistici ai più spirituali in base alle necessità che l'uomo aveva, alle consapevolezze che acquisiva e all'evoluzione che la società viveva.

Una riflessione sulla letteratura francese medievale ha permesso di indagare uno degli aspetti più caratteristici e originali della *materia arturiana*, ovvero la presenza di elementi magici e meravigliosi all'interno delle opere più significative pubblicate in quel periodo. Romanzi dai tratti inediti in cui gli intrecci propongono simbolismi, metafore e riflessioni sul rapporto tra l'umano e il sovrannaturale, tra il naturale e l'artificiale. Questa dicotomia si sviluppa in due direzioni l'una più incentrata sull'uomo e le sue emozioni, l'altra più incentrata sull'interazione dell'uomo con il meraviglioso.

Nel primo caso è l'uomo, in prima persona, ad intervenire nella realtà per costruire attorno a sé un mondo in cui ricreare le condizioni ideali per celebrare le emozioni e le sensazioni che gli ricordano un determinato momento della vita, onorando il proprio vissuto e i protagonisti del proprio tempo. Le statue, infatti, sono pensate principalmente per suscitare nell'animo di chi le osserva dei sentimenti, che possono essere di ammirazione, di affetto o di nostalgia, nei confronti di eroi che hanno saputo cogliere la giusta occasione per salvare il proprio popolo o un popolo straniero schiacciato dalle vessazioni di nemici che cercano di acquisire maggiori ricchezza e potere sottraendoli ad altri; oppure di rispetto verso chi, nonostante molteplici avversità, ha cercato di inseguire i propri ideali e le proprie emozioni rimanendo sempre fedeli alle persone amate. Queste creazioni, sebbene nella forma siano immobili e immutabili, con la loro perfezione strutturale ed estetica sono destinate a compiere un movimento più profondo, astratto, per riuscire ad entrare nel cuore e nella mente dello spettatore che, aiutato anche dalle didascalie abbinate a queste immagini, riesce a percepire non solo il significato immediato che queste vogliono trasmettere, ma anche e soprattutto quello più profondo, riuscendo ad entrare in una dimensione che va oltre i limiti naturali ed umani di spazio e tempo.

Nel secondo caso gli elementi artificiali sono inaspettati, gli automi entrano in scena incarnando il desiderio di emulare la vita e il movimento evidenziando il confine sottile tra il vivo e l'inanimato, tra la creazione divina e quella umana. Gli automi infatti, di base,

appartengono al mondo del sovrannaturale, talvolta orientato più verso il malefico, talvolta più verso il divino, e per essere interpretati devono essere sottoposti ad un'analisi che passa attraverso la ricerca e l'interpretazione della meraviglia facendo attenzione ad interpretarla in modo corretto, ovvero in chiave medievale. Se oggi il meraviglioso spesso si abbina al fantastico rimandando ad un'idea di irrealtà e di mondi lontani fantascientifici ed utopistici, nell'epoca medievale il meraviglioso rimane ancorato al mondo reale e a scenari della quotidianità (un castello, una foresta, un'abbazia) che solitamente sono influenzati da elementi appartenenti al folklore culturale e alla dicotomia tra divino e satanico, tra miracolo e maleficio.

Nel contesto arturiano questi elementi non sono semplici elementi decorativi, ma assumono un ruolo fondamentale nell'esplorazione dei temi centrali del ciclo, come l'onore, la lealtà, la morte e la rinascita. All'interno delle avventure arturiane i protagonisti, in questo caso i cavalieri, sono guidati da queste presenze artificiali attraverso lunghi viaggi alla scoperta di luoghi segreti e nascosti in cui ogni elemento della realtà assume un carattere speciale ed inusuale suggerendo un legame tra il mondo terreno e quello ultraterreno.

In questo contesto è importante tener presente che, come accade per tutte le diverse espressioni artistiche, anche la scrittura e quindi la letteratura non riflettono incondizionatamente la verità o il pensiero collettivo della società; esiste sempre un margine di intervento da parte degli autori che grazie alla loro creatività e invenzione sanno rielaborare e reiventare gli elementi della quotidianità dando loro nuove significati ed interpretazioni.

Con il passare del tempo, l'evoluzione e il progresso hanno portato alla costruzione e all'utilizzo di creazioni sempre più raffinate e sofisticate, soprattutto nell'ambito degli automi anche se si riconfermano uno strumento nelle mani dell'uomo, non più per affrontare una ricerca quasi mistica, ma per agevolare ed ottimizzare le loro azioni quotidiane: tecnologia e scienza hanno trasformato gli automi da oggetti di ricerca nobilitante a veri e propri alleati nelle sfide pratiche della vita moderna diventando così il simbolo di una società che ricerca efficienza, ma anche comodità.

Bibliografia

Romanzi

Di Herone Alessandrino De gli automati, ouero machine se mouenti. Ed. Baldi, B. (1589). Girolamo Porro.

Iliade: testo greco a fronte, Ed. Ferrari, F. (2018). Mondadori.

Il Graal: I testi che hanno fondato la leggenda. Ed. Liborio, M. (2005). Arnoldo Mondadori.

La Chanson des Saxons par Jean Bodel : Tome I. Ed. Michel, F. (1839). J. Téchener, libraire.

La Folie Lancelot. Ed. Bogdanow, F. (1965). Max Niemeyer Verlag Tübingen.

Le Livre du Graal I Ed. Poiron, D. (2001). Gallimard.

Le Livre du Graal II. Ed. Poiron, D. (2003). Gallimard.

Le Livre du Graal III. Ed. Poiron, D. (2009). Gallimard.

Le roman de Tristan en prose. Tome I. Ed. Curtis, R. L. (1963). Max Hüber Verlag.

Le roman de Tristan en prose. Tome II. Ed. Curtis, R. L. (1976). Leiden E. J. Brill.

Le roman de Tristan en prose. Tome III. Ed. Curtis, R. L. (1985). D. S. Brewer.

Le Roman de Tristan en prose : Tome V : De la rencontre entre Tristan, Palamède et le Chevalier à l'Ecu Vermeil à la fin du roman. Ed. Ménard, P. (2007). Champion.

Le Roman de Tristan en prose : Tome IX : La fin des aventures de Tristan et de Galaad. Ed. Ménard, P. (1997). DROZ.

Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure : Tome III. Ed. Constans, L. (1907). Firmin Didot.

Odissea, Ed. Privitera, G. A. (2014). Oscar scuola Mondadori.

Queste del saint Graal. Ed. Marchello-Nizia, C, Lavrentiev, A. (2019). ENS de Lyon.

Roman de Meliadus: Parte prima. Ed. Leonardi, L., Trachsler, R. (2021). Galluzzo.

Roman de Meliadus: Parte Seconda. Ed. Leonardi, L., Trachsler, R. (2021). Galluzzo.

Roman de Guiron : Parte prima. Ed. Lagomarsini, C. (2020). Galluzzo.

The works of Liutprand of Cremona: Antapodosis. Ed. Wright, F. A. (1930). E. P. Dutton & Company

Tristan et Iseut : les poèmes français : la saga norroise. Ed. Lacroix, D., Walter, P. (1996). Librairie générale française.

Tristano e Isotta di Thomas. Ed. Gambino, F. (2014). Mucchi Editore

Bibliografia primaria

Granges, Ch.-M., (1956). *Histoire de la littérature française des origines à nos jours (48 ed entièrement revue et mise à jour par J. Boudout).* Librairie A. Hatier.

Lagomarsini, C. (2020). *Il Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda. Guida ai romanzi francesi in prosa del Duecento.* Il Mulino.

Mancini, M., a cura di, (2020). *La letteratura francese medievale.* Carocci.

Paris, G. (1914). *La littérature française au Moyen Age: XI^e-XIV^e siècle.* Hachette.

Pugliara, M. (2003). *Il mirabile e l'artificio: creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi.* L'erma di Bretschneider.

Van Coolput, C.-A. (1987). *Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose,* in « Romania », 108, pp. 254-267.
<https://doi.org/10.3406/roma.1987.1834>

Bibliografia secondaria

Albert, S. (2009). *Un usage romanesque du bestiaire: l'épisode du serpolion dans l'Estoire del Saint Graal,* in Connochie-Bourgne, C., *Déduits d'oiseaux au Moyen Age,* pp. 23-33. Presses universitaires de Provence.

Atanassov, S. (1985). Les modèles narratifs dans le Tristan de Thomas in *Actes du 14e Congrès international arthurien (Rennes, 16-21 août 1984)*, pp. 1-15. Presses universitaires de Rennes.

Baumgartner, E. (1975). *Le Tristan en prose : essai d'interprétation d'un roman médiéval*. Librairie Droz.

Bertolucci Pizzorusso, V., Cigni, F. (a cura di) (2017). *Morfologie del testo medievale 2: nuova raccolta di saggi e articoli*. Aracne

Bouget, H. (2015). *Merveilles, machines et automates dans les romans de Perlesvaus*, in Pomel, F., « Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux ». Presses Universitaires de Rennes

Bouget, H. (2017). *La matière de Bretagne dans Le Chevalier au Lion* in *Chose qui face a escouter : études sur le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Actes de la journée d'étude organisée 9 décembre 2017 par l'Université Paris-Diderot Paris 7 et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*, pp. 19-34. Dir. Mussou, A., Paupert, A., Szkilnik, M.

Brett, G. (1954). *The Automata in the Byzantine "Throne of Solomon"*, in « *Speculum* », 29, pp. 477-487

Bruce, J. D. (1913). *Human Automata in Classical Tradition and Mediaeval Romance* in « *Modern Philology* », 10, pp. 511–526. <http://www.jstor.org/stable/432766>

Burgio, E. (2001). *Racconti di immagini: trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*. Edizioni dell'Orso

Cambiano, G. (1994). *Automaton*, in « *Studi Storici* », 35, pp. 612-633.

Cerquiglioni-Toulet, J., Lestringant, F., Forestier, G., Bury, E. (2007). *La littérature française : dynamique & histoire I*. Gallimard.

Cesarani, R., Domenichelli, M., Fasano, P. (2007). *Dizionario dei temi letterari*. Volume I, A-E. UTET.

Chase, C.-J. (1998). *Des Sarrasins à Camaalot* in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, pp. 43-53. Classiques Garnier, Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Collette, M. (2024). *Le roman automatique : la mécanique dans le roman médiéval des XIIIe et XIIIe siècles*. Université McGill. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/3484zp584?locale=en>

D'Agostino, A. (2013). *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francese della triade classica*. Mimesis.

Diderot, D. (1758). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres (Tome premier)*. Vincent Giuntini Imprimeur.

Donà, C. (2005). *Perceval e il dono della spada*, in Pasero, N., Barillari S. M. (a cura di). *Vincolare, ricambiare, dominare: il dono come pratica sociale e tema letterario*, pp. 63-90. Edizioni dell'Orso.

Duplessis, G. (1749-1750). *Jouets Mécaniques de Vaucanson: Un Sauvage, un berger provençal et un canard*. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France (Tome 100). Editore: [s.n.]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409201z>

Ferlampin-Acher, C., (2006). *La Douleuse Garde du Lancelot en prose: les clefs du désenchantement*, in Pomel, F., « Les clefs des textes médiévaux : Pouvoir, savoir et interprétation ». Presses Universitaire de Rennes

Ferrari, G. (2013). *Agalmatofilia. L'amore per le statue nel mondo antico: l'Afrodite di Cnido e il caso di Pigmalione* in *PsicoArt – Rivista Di Arte E Psicologia*. <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/3452>

Gros, G. (2003) *Lorsqu' « Evalach li Mescouneüs » était devenu mordrains, « Tardieus en creanche » : étude sur une réticence à la foi (l'Estoire delSaint Graal, § 281 à 284)* in Bély, M.-E., Valette, J.-R., Vallecalle, J.-C., *Entre l'ange et la bête : l'homme et ses limites au Moyen Age*, pp. 167-185 Presse Universitaire de Lyon

Herrieu, L. (1943). *La littérature bretonne : Depuis les origines jusqu'au XXe siècle*. Dihunamb

Lacy, N. J., Ashe, G. (1987). *The Arthurian encyclopedia*. Peter Bedrick Books

Lecco, M. (2021). *Testi e immagini nella letteratura medievale (XII-XV secolo)*. Edizioni dell'Orso

Leonardi, L. (a cura di) (2020). *Artù, Lancillotto e il Graal I*. Einaudi.

Losano, M. G., Ronconi, L. (1990). *Storie di automi: dalla Grecia classica alla Belle Époque*. Einaudi.

Löseth, E. (1890). *Analyse critique du Roman de Tristan en prose française*. Bouillon,

Löseth, E. (1891). *Le roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise: Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*. Émile Bouillon.

Mancini, M. (2012). Ecdotica e racconto: Meliadus, Guiron, Brehus..., in « Medioevo Romano » , 36, pp. 161-171

Micheli, G., (1998). *Il concetto di automa nella cultura greca dalle origini al sec. IV a.C.* in « Rivista di Storia della Filosofia », 53, pp. 421-462

Moran, P. (2017). *La trilogie arthurienne de Robert de Boron et les aléas de la pattern recognition*, in « Mettre en livre. Pour une approche de la littérature médiévale », 53. Etudes françaises, pp. 27-49. <https://doi.org/10.7202/1040896ar>

Mosetti Casaretto, F., Ciocca, R. (a cura di) (2014). *Mirabilia: Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo: Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*. Edizioni dell'Orso.

Murgia, G. (2017). *L'attesa della venuta di Carlomagno nei romanzi arturiani in prosa*, in Peron, G., Sangiovanni, F. (a cura di), *L'attesa: Forme, retorica, interpretazioni: Atti del XLV Convegno Interuniversitario*, pp. 101-114. Esedra editrice.

Papini, M. (2016). *Le statue parlanti (e I tanti modi per zittirle) nell'antichità greca e romana*, in D'Annoville, C. M., Rivière, Y., *Faire parler et faire taire les statues*. Publications de l'École française de Rome, pp. 123-147 (<https://doi.org/10.4000/books.efr.40560>)

Paris, G. (1914).

Petit, J. (2013, 1 gennaio). *Jacques Vaucanson, l'automate et le tour à soie*. BnF Gallica. <https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/jacques-vaucanson-lautomate-et-le-tour-soie?mode=desktop>

Polak, L. (1970). *The Two Caves of Love in the Tristan by Thomas*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, pp. 52–69. The University of Chicago Press

Questes (21 janvier 2005). L'œuvre d'art (hiver 2004-2005). *Questes*. <https://doi.org/10.58079/t4go> (Ultima consultazione 03/02/2025)

Roncaglia, A. (1971). *La statua di Isotta* in *Cultura neolatina*, 31, pp. 41-67. STEM Mucchi.

Santoliquido, V. (2012). *Assenze, fantasmi, ritratti di donna nelle salles aux image di Tristano e Lancillotto*. [Tesi di Laurea]. Università Ca' Foscari di Venezia. https://www.academia.edu/10684358/Assenze_fantasmi_ritratti_di_donna_Nelle_salles_aux_images_di_Tristano_e_Lancillotto

Sciolette, F. (2019). « *Par Art Mover* ». *Incroci tra meraviglioso e sapere in testi romanzi del tardo Medioevo*. [Tesi di dottorato]. Università degli studi di Macerata. <https://u-pad.unimc.it/handle/11393/281346>

Séguy, M. (2009). *L'idole et l'effigie : de la Salle aux images au Tombeau des amants*, in Baumgartner, E., Larf-Lancner, L., *Des Tristan en vers au Tristan en prose : hommage à Emmanuèle Baumgartner*, pp. 205-220. Champion

Trachsler, R. (1996). *Clôture du cycle arthurien : Etudes et textes*. Librairie Droz

Van Coolput, C.-A. (1989). *La poupée d'Evalac ou la conversion tardive du roi Mordrain* in *Storms, C. Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language. In Honor of John L. Grigsby*, pp. 163-172. Summa Publications, INC.

Wang, Y., (2020). *Jacques de Vaucanson (1709-1782)*. In Ceccarelli, M., Fang, Y. (eds). *Distinguished Figures in Mechanism and Machine Science: Their Contributions and Legacies*, Part 4. 1st ed. 2020. Springer International Publishing <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32398-1>

Zink, M. (1992). *La letteratura francese del Medioevo*. Il Mulino.

Dizionario sanscrito-italiano (a cura di) Sani, S., (2009) Edizioni ETS.

Sitografia

Barral i Altet, X., *Bretagna*. Treccani: Enciclopedia dell'Arte Medievale (1992).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/bretagna_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bretagna_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/).

(Ultima consultazione 15/10/2024)

Camille, M., *Idolo* in Treccani: Enciclopedia dell'arte medievale (1996)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (Ultima

consultazione 17/12/2024)

Costanzi, V., *Archita di Taranto* in Treccani: Enciclopedia Italiana (2009).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/archita-di-taranto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/archita-di-taranto_(Enciclopedia-Italiana)/) (Ultima

consultazione 04/09/2024)

Giannelli, G., *Efesto*. Treccani: Enciclopedia Italiana (1932).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/efesto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/efesto_(Enciclopedia-Italiana)/) (Ultima consultazione

05/09/2024)

Giannelli, G., *Pigmalione*. Treccani: Enciclopedia Italiana (1935).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/pigmalione_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pigmalione_(Enciclopedia-Italiana)/) (Ultima

consultazione 08/09/2024)

Grube, E. J., *Automa*. Treccani: Enciclopedia dell'arte medievale (1991).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/automa_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/automa_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (Ultima

consultazione 05/09/2024)

Menniti Ippolito, A., *Guglielmo I il Conquistatore, re d'Inghilterra*. Treccani: Enciclopedia dei ragazzi (2005). [https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-i-il-conquistatore-re-d-inghilterra_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-i-il-conquistatore-re-d-inghilterra_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

(Ultima consultazione 16/10/2024)

Pasquali, G., *Memnone*. Treccani: Enciclopedia Italiana (1934).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/memnone_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/memnone_(Enciclopedia-Italiana)/) (Ultima

consultazione 04/09/2024)

Quérue, D. (2009). *Une Bretagne pleine de merveille*. Les Essentiels : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/article/b4f4f281-a6b2-484f-85a2-4dc0a821e5ff-une-bretagne-pleine-merveilles> (Ultima consultazione 16/01/2025)

Quérue, D. La légende de Tristan. Les Essentiels : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/d7bd41ad-1f27-4e9b-aeaa-bd0afeb3adf0-tristan-et-iseut/article/ba431adc-4765-49fc-8566-82b0b8ebd32c-legende-tristan> (Ultima consultazione 18/01/2025)

Uffizi <https://www.uffizi.it/opere/afrodite-cnidia> (Ultima consultazione 02/09/2024)

Uffizi https://www.uffizi.it/opere/opere_esculapio (Ultima consultazione 02/09/2024)

Walker Vadillo, M. A. (25 marzo 2020) *Musei in casa: le camere delle meraviglie*. Storica National Geographic. https://www.storicang.it/a/musei-in-casa-le-camere-delle-meraviglie_14752 (Ultima consultazione 23/12/2024)

Radmilli, A. M., Graziosi, P., Puglisi, S. M., Castaldi, E., *Arte Preistorica*. Treccani: Enciclopedia dell'Arte Antica (1965). [https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-preistorica_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-preistorica_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (Ultima consultazione 29/12/2024)

Bibliothèque Nationale Française : Les Essentiels. <https://essentiels.bnf.fr/fr/album/2d1e1618-cce3-45b2-9113-11e63de896e4-chateaux-enchantes>

Bibliothèque Nationale Française : Les Essentiels. <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/6587e85c-4923-47a5-a7d2-30c146955fb4-combat-lancelot-contre-automates-1>

Bibliothèque Nationale Française : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/article/b4f4f281-a6b2-484f-85a2-4dc0a821e5ff-une-bretagne-pleine-merveilles>

Treccani: Enciclopedia online. <https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura/> (Ultima consultazione 29/12/2024)

Treccani: Vocabolario online. <https://www.treccani.it/vocabolario/hybris/> (Ultima consultazione 14/01/2025)

Paleodrawing: *Veneri paleolitiche*. <https://www.paleodrawing.it/veneri-paleolitiche/>
(Ultima consultazione 29/12/2024)

Ringraziamenti

Il percorso che mi ha portato a questo importante traguardo è stato impegnativo e il sostegno delle persone che mi sono state accanto è stato fondamentale per riuscire a resistere e portare a termine un percorso che mi ha arricchito molto sia dal punto di vista didattico che personale.

Devo ringraziare innanzitutto la mia famiglia, i miei genitori e mia sorella, per avermi sostenuto sotto diversi punti di vista durante tutto questo mio percorso accademico, il loro invito a dare sempre il meglio e a non mollare nei periodi più intensi è stato fondamentale. Ho sempre sentito il loro sostegno e li devo ringraziare per aver rispettato i miei tempi e non avermi mai fatto sentire la pressione che già il tempo accademico esercitava su di me.

Devo ringraziare Alex perché è riuscito a supportarmi e a sopportarmi durante questi anni universitari molto impegnativi nonostante lo studio, il tirocinio e la preparazione della tesi ci abbiano “rubato” del tempo, ed io mi sia sentita spesso in difetto nel dover dedicare più tempo allo studio, che a lui.

Devo ringraziare le mie compagne dell'università, le ragazze dell'ala est di francese, con le quali ho condiviso il percorso accademico, le sofferenze per la dissertation e varie lamentele di ogni tipo. In particolare, volevo ringraziare Alessia, la compagna di gossip dell'aula studio di Rio Novo, la compagna degli scleri e delle confidenze, la compagna di uno studio matto e disperatissimo per un esame di statistica che non si sa quando ci tornerà utile.

Devo ringraziare anche le mie amiche, Giulia, Sofia e Serena, nonché cugina, per aver pazientato e non aver perse speranze durante questo periodo in cui sono stata un po' più assente a causa della mia folle e ingombrante preparazione tra esami e tesi.

Volevo ringraziare anche chi mi hanno dato l'opportunità di realizzare il desiderio di un'esperienza all'estero, in Francia. Le persone che mi hanno seguito e si sono fidate delle mie conoscenze per lavorare in due progetti molto interessanti che hanno saputo appassionarmi destando la mia curiosità. È stata un'opportunità davvero importante non soltanto dal punto di vista accademico, ma soprattutto dal punto di vista umano, perché mi ha fatto capire che nonostante il mio carattere un po' riservato e insicuro, posso affrontare ogni nuova esperienza nel modo migliore.

Devo ringraziare in modo sincero i professori che ho incontrato in questo percorso, il prof di francese, Yannick Hamon, ed in particolare il professore Marco Infurna che mi ha seguito in questi ultimi di preparazione alla laurea. Ha saputo spronarmi a continuare con entusiasmo dando sempre il giusto valore al lavoro che stavo facendo, spesso credendoci più di quanto non lo facessi io.

Grazie a chiunque abbia partecipato a questo mio progetto di vita.