



VESTITI DI SANGUE: OLTRANZE E FETICISMI DELL'EROS CAVALLERESCO

Alvaro Barbieri – Università di Padova
alvaro.barbieri@unipd.it

Elena Muzzolon – Università di Padova
elena.muzzolon@unipd.it

Title: Clothed in Blood: Excesses and Fetishes of Chivalric Eros

Abstract – This study adopts a resolutely anthropological approach to examine the interplay of Ares and Eros. This nexus—comprising ideological, thematic, iconic, and emotional elements—constitutes the core and principal site of tension in the instinctual drives and sensibilities that shape the discourse on the symbolic practices and performances of chivalry in medieval French fiction. These dynamics are explored across both romances and shorter narrative forms. The interweaving of Arma and Amor profoundly informs the combative and sentimental protagonism of knights (milites). It plays a crucial role in constructing an imaginary of civilisation and a framework for containing primal impulses. This containment involves the regimentation of warrior ferocity and sexual predation. However, beyond the moral pressures exerted by ecclesiastical authority and the constraints of courtly pedagogy, some narratives highlight the more brutal and violent aspects of chivalric conduct. These tales emphasise the warrior-amorous libido but sublimate it into a highly stylised and idealised form. This process transforms these impulses into a captivating aesthetic value. Jacques de Baisieux's Des trois chevaliers et del chaisne serves as the primary case study for this analysis. It is examined in dialogue with other texts and situated within the broader literary tradition. This approach reconstructs an ideology of erotic excess and martial extremity. The roots of this ideology appear to intertwine ethological and sociological imperatives with universal psychic dynamics and the demands of "figurative" representation.

Keywords: Arms & Loves, Ideology of Chivalry, Heroic Outrages, Courtly Fetishism, Jacques de Baisieux

L'elemento erotico del torneo appare ancora nella consuetudine del cavaliere di portare il velo o un lembo dell'abito della sua donna, che talvolta egli le restituisce, dopo il combattimento, tutto macchiato del proprio sangue¹.

Armi & Amori: relazioni pericolose

Aggressività e *libido* condividono radici profonde nell'esperienza umana; nella dimensione eroica e cavalleresca, in particolare, esse appaiono come due impulsi indissolubilmente legati. Nelle forme suscettibili del combattimento², dove i gradi estremi dell'intensità vitale sono a strettissimo contatto con la grande ombra della morte, la ferocia e la brutalità non sono solo manifestazioni di violenza distruttiva, ma espressioni di un'unica viscerale eccitazione che trascende il fine marziale o strategico. Inabissato nella festa crudele della battaglia³, il guerriero sperimenta un'euforia fisica e sensoriale che si carica di un potente erotismo. Nel momento dell'impatto e nell'atto di fronteggiare il pericolo, non soltanto il corpo, ma l'intero complesso psichico del combattente è coinvolto in un'iperstimolazione dei sensi, nella quale l'esaltante sentimento dell'azione, i soprassalti della motricità e l'acuzie dell'*Erlebnis* confluiscano in un atto performativo integrale, che comporta una mobilitazione totale delle risorse individuali. La sfida al limite e alla morte, la convivenza costante con il rischio dell'annientamento, vibrano d'un fremito che non pertiene soltanto alla sfera del sacro: nello scintillio del ferro sfoderato sull'altare dello scontro si cela l'ombra di un piacere profondo⁴. La contesa marziale è un'esperienza che trascende l'ordinario, configurandosi come uno spazio paradosale in cui si intrecciano pulsioni vitali e distruttive. Nell'interazione e nell'impatto con l'avversario, il guerriero accede a uno "stato secondo" in cui l'intensità della lotta si accompagna a un'amplificazione dei sensi, intrinsecamente carica di tensione erotica. L'agone cavalleresco assume così i contorni di un rituale feroce, che avvicina l'individuo alla sua dimensione più primordiale e profonda, un incontro ravvicinato con le forze arcane che governano l'esistenza, dove la fascinazione per la distruzione e la seduzione della lotta si confondono nella tensione tra pulsione desiderante e vertigine di annullamento⁵. Il torneo, in particolare, con il suo gioco di voyeurismo ed esibizionismo, esalta le febbri della seduzione e libera una potente carica di *jouissance*.

Per descrivere l’impazienza di ricevere le armi e la smania di battersi di Cligès, Chrétien mette all’opera un ventaglio lessicale desunto dal vocabolario di eros: *desirer, covoiter*, sono entrate di un vocabolario del desiderio che ritornano più volte nel romanzo per illustrare le regole dell’attrazione (“Tart li est qu’il puisse venir / A celi qu’il aimme et covoite”, vv. 5070-5071), ma anche l’insaziabile appetito della morte, che tutto divora (“[...] la mort destroite / Qui tot desirre et tot covoite”, vv. 5819-5820).

Cligès, cui la bataille tarde, / De tot ce ne cuide avoir garde, / Que bien vers lui ne se desfande. / A l’emperere armes demande, / Qu’il vialt que chevalier le face; / Et l’empereres par sa grace / Li done armes et cil les prant, / Cui li cuers de bataille esprant, / Et molt la desirre et covoite⁶.

Nell’uzzolo di battersi Eros e Thanatos si sovrappongono e si allacciano in intimo viluppo: inestricabilmente. Nel mondo cavalleresco l’audacia e lo slancio bellico sono attitudini incentivate dalla fiducia nelle risorse della *téchne*, ossia da quell’*allure d’invincibilità* assicurata da una panoplia sempre più performativa ed efficiente⁷, ma il senso di densità esperienziale che si costella negli scontri armati discende dall’esposizione al rischio di dissolvimento dell’identità e dell’integrità fisica. Oltre il senso di superiorità assicurato dal costume di guerra, perdura la percezione della finitudine e della vulnerabilità. Il brivido del combattimento si insinua tra lo strappo-ttere del ferro e la caducità della carne, tra la prima e la seconda pelle del guerriero. In questo senso, il duello non è solo un confronto con l’avversario, ma una sorta di auto-riconoscimento: nella rinnovata sfida alla morte, il combattente assapora la dimensione precaria dell’essere. Nella lotta come nell’eros, l’esistenza si consuma nel *qui e ora*: è un’esperienza che si rivela e si esaurisce rapidamente, ma che proprio nel suo statuto effimero acquisisce valore e urgenza. Nel combattimento, il cavaliere entra in una sfera di esperienza assoluta, un *fuori dal mondo* in cui la dimensione delle cose appare disciogliersi in una condizione liminale, in bilico tra l’essere e il non-essere. In questo spazio di sospensione e di incertezza si manifesta una convergenza paradossale: l’intensità della vita carnale, che si esprime attraverso l’oltranza esacerbata del guerriero, si intreccia con l’istinto di distruzione, dietro al quale si annida l’ombra della morte. Nello scontro la vita esplode al massimo grado proprio allorché si avvicina all’annientamento: sull’orlo del nulla, il cavaliere esperisce l’acme dell’esistenza.

Insegne d'amore

Per l'Età di Mezzo il torneo rappresenta il terreno ideale in cui aggressività e *libido* si fondono in una ritualità codificata e spettacolare. Più che una simulazione di guerra, il torneo è una celebrazione della potenza fisica e della vitalità, un gaudente festino di violenza e una parata melò di sentimenti esaltati, un luogo di spiegamento e socializzazione della segnaletica guerriero-amorosa, un "gioco" in cui il cavaliere può sperimentare intensamente i limiti del corpo e il fascino del pericolo. Di più e soprattutto: l'agone marziale è furore ritualizzato entro lo spazio chiuso delle lizze, pulsioni aggressive e anomia violenta irreggimentate e messe in forma entro una cornice ceremoniale. Col che siamo al cuore dello spirito cavalleresco, che nasce come "uno sforzo per dare uno stile all'istinto"⁸. Al pari dell'eros, il torneo inscena una tensione tra vita e morte, dove la carica vitale si sublima nell'atto stesso del combattere. Questa pratica formale e regolamentata permette al cavaliere di accedere a una dimensione oltranzistica in cui l'audacia e la forza si esibiscono davanti a un pubblico ammirato, trasformando la violenza in uno spettacolo di erotismo e potenza.

"L'età cavalleresca è tempo di guerre tutto sommato non troppo cruente, ma in cambio di giochi guerrieri atroci, sanguinosi. Se la guerra è un torneo cortese, il torneo è una guerra appena – e forse nemmeno sempre – *déguisée*, con i suoi eroi e i suoi professionisti"⁹. La violenza, incanalata entro schemi prestabiliti, risponde a un'esigenza di spettacolarità e rispecchia l'*ethos* cavalleresco, in cui l'eroismo e la destrezza militare diventano vere e proprie esibizioni di virtù e coraggio, elevando il combattimento a una dimensione di celebrazione e di sfida che seduce partecipanti e spettatori. Lo sguardo femminile riveste un ruolo di primo piano nel pubblico del torneo, accordando alla pratica agonistica una carica erotica e simbolica ulteriore. Le donne non sono semplici osservatrici, ma partecipano attivamente alla dinamica dello scontro, poiché il loro sguardo è l'obiettivo implicito dei cavalieri, che combattono anche per guadagnare l'ammirazione e il favore delle dame. La presenza femminile trasforma il torneo in un'arena di seduzione, in cui i guerrieri gareggiano in forza e destrezza al fine di impressionare, di affascinare e di mostrare la propria abilità e il proprio coraggio. Questo sguardo, con la sua forza giudicante e al tempo

stesso desiderante, aggiunge intensità al combattimento: il cavaliere lotta non solo per sé stesso, ma per incarnare l'ideale di perfezione cavalleresca. Il torneo si tramuta in una scenografia quasi teatrale, in cui la donna assume una funzione ispiratrice e valutativa¹⁰, e nella quale ogni gesto, ogni colpo e ogni rischio agiti/subiti dal cavaliere acquisiscono un valore simbolico che trascende la semplice *performance* sportiva. Nell'agone marziale i grandi campioni non danno solo la misura della loro prodezze entro un contesto di riconoscimento pubblico, ma socializzano le loro passioni amorose mettendo in scena il gioco delle armi e del desiderio. I cavalieri, del resto, affrontano le imprese più ardite per l'amore e per le amanti; lo dice chiaro e tondo Galvano nel *Roman de Brut*, fissando un cortocircuito rimico che salda una volta per sempre, in un alone pulsante di desiderio, *exploit* marziale e galanteria, *virtus* guerriera e squisitezze mondane: "Pur amisté e pur amies / funt chevaliers chevaleries"¹¹. Nei tornei, insomma, risuona "un'estenuata tensione erotica"¹², ma anche estetica, su cui fanno fulcro le riflessioni di un grande storico dell'Età di Mezzo, Johan Huizinga. Ne *L'autunno del Medio Evo* Huizinga sottolinea l'importanza dell'estetica come filtro imprescindibile per comprendere la realtà storica, particolarmente la cultura cavalleresca del tardo Medioevo. Per Huizinga, l'estetica è molto più di un aspetto decorativo: costituisce un modo essenziale di concepire l'esperienza storica e umana¹³. Nel mondo cavalleresco, l'ideale di bellezza si fonde intimamente con quello etico, anche se la loro coesistenza è contraddittoria. La cavalleria medievale è un "ideale estetico nella sua essenza", costruito su "fantasia variopinta e emozione eroica", ma continuamente trascinato verso il fallimento etico a causa delle sue radici "peccaminose" che affondano ne "l'orgoglio innalzato fino alla bellezza"¹⁴.

Huizinga esplora questo connubio attraverso il simbolismo visivo e narrativo della cavalleria nel suo aspetto più rituale, che costituisce una vera e propria messa in scena della vita sociale. Il torneo, oltre a essere un esercizio fisico e una pratica militare, diventa letteralmente "letteratura messa in pratica"¹⁵, una rappresentazione teatrale dei valori cavallereschi dove l'onore si manifesta in gesti ritualizzati e attraverso codici di comportamento rigorosi. Il bisogno medievale di simmetria¹⁶ e ordine, evidente nei rituali e nelle competizioni cavalleresche, è rappresentativo di una vocazione estetica per l'armonia formale, che

diventa anche un simbolo di controllo sociale e spirituale. Huizinga rifiuta la concezione della disciplina storica come “fotografia” del passato e trascrizione documentale propria del positivismo storiografico¹⁷: per lui, l’elemento estetico è quello che meglio può “preparare il campo alla facoltà immaginativa storica”¹⁸. Questo approccio consente a Huizinga di cogliere la cavalleria nel suo elemento estetico, ma anche antropologico¹⁹, dove il rapporto tra storia e bellezza è rivelatore della tensione dell’uomo medievale verso il trascendente: un’inquietudine che, seppur idealizzata, illumina la complessità del mondo medievale e ne rende comprensibile un immaginario collettivo in equilibrio tra bellezza e brutalità. Scrive Johan Huizinga:

L’elemento erotico del torneo cavalleresco appare chiaramente nell’uso di portare il velo o un pezzo di vestiario della donna amata, al quale aderiva il profumo dei suoi capelli e del suo corpo. Nell’eccitazione provocata dal combattimento le donne regalano i loro ornamenti l’uno dopo l’altro; alla fine del torneo, restano a capo scoperto e senza maniche²⁰.

Blanche, la dama amata da Lyonnelle nel romanzo arturiano di *Perceforest*, fa dono dei propri indumenti al suo cavaliere secondo una modalità che possiede i tratti dell’offerta rituale. Alla vigilia del torneo di Neuf Chastel, durante un banchetto, Blanche serve a Lyonnelle una serie di pietanze (*metz*) non edibili: una cintura e una scarsella (per stringere i fianchi assicurando la fedeltà)²¹, uno standardo per rendere la lancia dura e tagliente e guadagnarne onore²², una cotta d’arme e infine la propria manica, in seta vermiciglia²³, affinché il cavaliere se ne mostri degno nel corso dell’imminente torneo, senza aver bisogno di “nutrirsi” d’altro. Quando Lyriope loda l’iniziativa della sorella Blanche – “benoiste soit la pucelle qui nous sert de si subtile viande que l’on en a le corps et le coeur plain et conforté sans bouche ouvrir”²⁴ – Lyonnelle ribatte che di questa natura è la carne per gli amanti (“telle est la viande aux amans par amours”)²⁵. Di più. Proprio come reliquie, le pietanze servite dalla dama a Lyonnelle sembrano possedere il potere di guarirne le ferite²⁶.

Il cavaliere che indossa la manica o il velo della dama deve dimostrare il suo valore, al punto che, se l’indumento non si lacera in quella festa della distruzione che è lo scontro, il guerriero sarà disprezzato, come è esplicitato nel romanzo di *Durmart le Galois*:

Deus! Tant[e] guimple et tante mance / Et tante bele conissance / Qui fu donee par amors / Veüssies porter les plusors. / Bien doit faire chevalerie / Qui porte jüel de s'amie. // Bien reconnoissent les plusors / Les guimples qu'èles ont donees / Et lor manches qui sont ridees. / Cele qui voit sa guimple entiere / En son cuer commence a despire / Celui qui le porte por li²⁷.

Il cavaliere che porta con sé la manica o il velo della dama è investito di una responsabilità simbolica che va oltre la semplice abilità marziale: l'indumento rappresenta l'onore dell'amata e il legame erotico, e proprio per questo esso deve partecipare alla violenza dello scontro. Come il corpo e le armi del cavaliere vengono "lavorati" dalla violenza delle tenzoni, allo stesso modo il panno donato dall'amica deve strapparsi nel furore della mischia. L'integrità della stoffa non è vista come una vittoria, bensì come un fallimento. Se, al termine del combattimento, il velo o la manica rimangono intatti, ciò implica che il cavaliere non ha combattuto con la ferocia e il coraggio necessari a rendergli onore. La lacerazione delle vesti, al contrario, testimonia che il guerriero ha affrontato il pericolo senza risparmiarsi, esponendo l'oggetto amato al rischio e al sacrificio, come segno tangibile del suo ardimento. Vessillo erotico e metonimia della dama, reliquia e talismano amoroso, il drappo si deve lacerare nella lotta, secondo un'equipollenza simbolica che assimila il corpo a corpo marziale agli abbracci amorosi²⁸.

L'approvazione della violenza da parte dello sguardo femminile è, dunque, coerente con l'ideale cavalleresco, poiché, come sottolinea Huizinga, nella figura del cavaliere si fondono e si tengono due impulsi: "Nell'immagine del guerriero a cavallo, come apoteosi della forza e del coraggio virili, confluiscono il bisogno della donna di adorare la forza e quello dell'uomo di manifestare il suo orgoglio fisico"²⁹. La dama non è una semplice spettatrice passiva, ma partecipa attivamente alla costruzione dell'ideale eroico, poiché la sua ammirazione e il suo sguardo compiaciuto conferiscono significato alla prova del cavaliere, determinandone la rilevanza e il valore nel quadro delle gerarchie sociali. In questo modo, lo scontro diventa un rituale di violenza e destrezza, mentre la forza e il coraggio si sublimano attraverso il sacrificio e la distruzione, costellando figurazioni di mistica guerriera che si plasmano su ideali e modelli di trascendenza estetizzata. La lacerazione dell'indumento è, quindi, il segno visibile della vittoria del guerriero e

del consenso dell'amata, un simbolo che consacra il loro legame in una dimensione di reciproca ammirazione e devozione.

Stoffe e veli, leggeri e serici, tanto preziosi quanto fragili, divengono emblema di un erotismo cruento e fiammeggiante che si esprime tanto nella preservazione quanto nella possibilità della lacerazione: reliquie mortalmente esposte alla violenza del campo di battaglia³⁰. La fragilità e la delicatezza degli indumenti affidati dalle dame ai cavalieri riflettono la natura ambivalente di eros: da un lato, questi tessuti incarnano la devozione alla donna desiderata, l'impulso a proteggerne l'incolumità; dall'altro, il rischio d'essere strappati o sporcati nel corso del combattimento intensifica il fascino dell'oggetto, caricandolo di una sensualità paradossale. Il velo, così, diventa simbolo di un eros che si muove sul crinale sottile tra venerazione e possesso, dove l'integrità e la bellezza dell'oggetto sono costantemente minacciate dalla violenza dello scontro. Il tessuto vulnerabile è al contempo sacrario e feticcio, attraente nella sua capacità di resistere o cedere agli urti, di prendere parte a un rituale che mescola devozione e pericolo³¹.

Vestiti di sangue: *Des trois chevaliers et du chainse* e altre storie

Emblematico del ruolo dell'indumento femminile nella relazione tanto pericolosa quanto consolidata tra armi e amore è un racconto in versi messo per iscritto nella seconda metà del Duecento (probabilmente nel XIII secolo *exeunte* o forse nel XIV *ineunte*) da Jacques de Baisieux³², conosciuto sotto il titolo di *Des trois chevaliers et du chainse*³³. Ma se il ruolo delle maniche e dei soggoli come catalizzatori del desiderio sul terreno di scontro rientra nella consuetudine cavalleresca – e nella topica romanzesca –, nella novella cortese³⁴ di Jacques de Baisieux avviene qualcosa di più: la veste – in questo caso una candida camicia – diviene il fulcro nodale e iconico attorno al quale si tessono l'ordito narrativo e la trama di significati simbolici che vi si trova imbastita. Una dama, di nobile lignaggio e d'incredibile bellezza, è sposata a un uomo dotato di generosità e cortesia, ma non di prodezza³⁵: pur circondandosi d'un gran numero di cavalieri, ai quali non lesina doni e banchetti, egli non è incline al combattimento e non partecipa ai tornei

(“il n'estoit mie tornoyeres”, v. 29). Un giorno nella marca viene indetto un torneo; tre cavalieri intenzionati a parteciparvi prendono alloggio nella zona³⁶. Dei tre, due sono ricchi in averi, oltre che in valore; il terzo non possiede grandi ricchezze³⁷, ma non vi è torneo al quale egli non partecipi. Quando ha l'elmo calcato in capo, non teme né l'acciaio delle spade né il legno delle lance (“il ne cremoit acier ne fust / cant ilh avoit la teste armee”, vv. 44-45)³⁸. Tutti e tre i cavalieri amano la dama; ella, da parte sua, non accorda il suo amore a nessuno dei tre, senza però rifiutarlo ad alcuno di loro (“La dame s'amor otroyee / n'a a nul d'iaus ne escondite”, vv. 48-49)³⁹. Ciascuno dei tre corteggiatori cerca in ogni modo di lusingarla con parole, promesse e preghiere, ma la dama, estremamente accorta, escogita uno stratagemma per metterli alla prova. Ella prende una sua camicia bianca e la affida al proprio scudiero, incaricandolo di recarsi presso il luogo del torneo senza dare nell'occhio; egli dovrà offrire la camicia al primo dei tre cavalieri, affinché la indossi al posto dell'armatura in occasione della giostra imminente; per ottenere l'amore della bella, il cavaliere non dovrà portare altro all'infuori dell'elmo, delle calze di ferro, della spada e dello scudo:

A cel chevalier le me livre / (Et li noma). Di lui, se vivre / Vuet, si qu'il dist, en mon service, / Demain veste cest chanse riche / Al tournoi sans autre armeüre / Fors son hiame et chacheüre / De fer et espee et escut (vv. 87-93).

Se il primo cavaliere dovesse rifiutarsi di assecondare la richiesta della dama, lo scudiero dovrà recarsi presso il secondo cavaliere per offrire a lui la camicia; se anche questi dovesse respingerla, il prezioso indumento sarà proposto al terzo cavaliere. Lo scudiero esegue alla lettera le istruzioni della dama e offre la veste al primo candidato. Questi in un primo momento accetta il pegno (*le gage*, v. 110), ma poi Paura s'impadronisce del suo animo, ed egli rende la camicia al messaggero⁴⁰. Anche il secondo candidato restituisce la blusa, così lo scudiero si reca presso il terzo cavaliere, che accetta il dono con gioia, come la migliore arma di cui possa disporre (“do chanse miex armeis sera / ke de nule arme qu'il avoit”, vv. 148-149). Di più. Egli dona il suo unico palfreno⁴¹ allo scudiero affinché questi possa raggiungere al più presto la dama, per ringraziarla e per pregarla di accettare in dono tutte le imprese che egli sarà in grado di compiere durante il

torneo (“ce qu'il porra d'armes ens faire”, v. 155). Per tutta la notte il cavaliere stringe la camicia, baciandola più di mille volte⁴², promettendo di combattere l'indomani come nessuno ha mai combattuto per una dama e ringraziando Amore per averlo tanto onorato. Magnifica ossessione e passione strabordante nutrono l'erotismo nero che si concentra nell'adorazione del feticcio⁴³.

Li chanses estoit embrachiés / Do bacheler estroitement. / Baisiet l'avoit mult dolcement / Plus de milhe foies la nuit, / Et dist bien anchois qu'il annuit, / Fera ens d'armes tel journee / C'onques ne fu a nul jor nee / Dame por cui tele fuist faite. / Mult s'esjoïst et se rehaite / Et loie Amors quant tant l'oneure (vv. 158-167).

Amore lo conforta a tal punto nel suo ardimento che egli non scam-bierebbe la preziosa camicia neppure con il migliore degli usberghi (“tant ke del chanse li changiers / al plus tres fort haubert d'Angiers / ne li plairoit”, vv. 213-215). Durante il torneo, la camicia viene lacerata e il corpo del cavaliere povero viene ricoperto di ferite⁴⁴, ma egli sembra non sentirle, tutto invasato e assorbito com'è nel piacere di combattere per la sua dama⁴⁵:

[...] Ja ert debarreis / Ses chanses et mult depechiés / Et s'ert ses cors forment blechiés, / Mais li cuers noient ne s'esmaie. / Il ne sent angoisse de pliae / Ki li soit a l'espee faite (vv. 232-237).

La camicia è completamente impregnata di sangue per i colpi ricevuti. Non per la carne lacerata soffre tuttavia il cavaliere, ma a causa degli avversari che lo risparmiano, contro il suo volere:

Tant a le char par lius copee / Ke tous li chanses en sanc bangne. / Chascons ki l'aperchoit l'espargne, / Mais ce n'est pas par son voloir. / Ce li fait plus le cuer doloir / K'ilh ne trueve ki sor lui fiere / Ke de ses plaies le haschiere (vv. 246-252).

Prima che il giorno finisca, il cavaliere è decretato vincitore del torneo; nonostante le dolorose piaghe che segnano il suo corpo, egli rifiuta di separarsi dalla camicia, della quale si ostina a voler serbare ogni singola macchia:

Por mal qu'il ait ne peut müer / Ke ce chanse garder ne face: / Tout ensi ne vuet oster tache (vv. 270-272).

Il cavaliere povero è in fin di vita (“mais tant a le cors entrepris / de plaies ke niens est de vie”, vv. 282-283), ma l’amore finalmente accordatogli dalla dama risana la più grave delle sue ferite (“et son amur li a donee. / Chis dons a la plaie sanee / al chevalier ki plus li grieve”, vv. 293-295). Mentre il giovane guarisce, viene a sapere che la dama servirà le pietanze al banchetto che il marito ha fatto imbandire. Egli invia allora la camicia intrisa del suo sangue all’amata, chiedendole di indossarla sopra gli altri paramenti. Ella abbraccia la blusa, dichiarando che nessun gioiello potrebbe essere più prezioso del sangue versato dal cavaliere, e la indossa nel corso del convito, rivelando così l’adulterio. Terminato il banchetto, mentre i convitati si trastullano nei giardini, ella è assorta nell’atto di ripiegare e contemplare la camicia (“La dame al chanse reploier / et al regarder met s’entente”, vv. 368-369). Alla prova marziale del cavaliere tiene dietro – simmetricamente – la contro-prova amorosa⁴⁶, secondo un modello speculare di prestazione e contro-prestazione che sembra governato dai registri esasperati dell’iperbole e del rialzo trasgressivo. Di fatto, entrambi i cimenti – quello guerriero-virile e quello erotico-muliebre – sono contraddistinti da un estremismo che si risolve nell’infrazione delle convenzioni, nella violazione dei tabu e nello scandalo. In un gioco di corrispondenze che usa la stoffa intrisa di sangue per mettere in relazione maschile e femminile – *Arma e Amor* –, sia il cavaliere sia la dama fanno largizione di sé, offrendo l’uno la carne e l’altra il buon nome. In entrambi i casi assistiamo a una *performance* sopra le righe, che socializza in forme ritualmente provocatorie l’irregolarità di una condotta smodata: il *miles* fa la pazzia di gettarsi nella mischia senza usbergo e così contravviene alle convenzioni del torneo, mentre la dama si comporta follemente violando la regola del *celar*, ostentando la prova dell’adulterio ed esponendosi in tal modo alla gogna del giudizio pubblico. Lui, su richiesta di lei, forza e porta all’estremo l’*ethos* del certame marziale; lei, pregata da lui, disattende la prescrizione del segreto, infrangendo una delle leggi più vincolanti del codice cortese. Sia l’esercizio agonale del torneo, sia i rituali della *fin’amors* sono amplificati, acuiti e spinti oltre i limiti della consuetudine e del buon uso. Tra i due personaggi principali si disputa una partita di dono e contro-dono che per la sua tensione oltranzistica prende le colorazioni esasperatamente agonistiche e autolesionistiche di un *potlatch* sacrificale. Di più. Questa *liaison* fondata sull’eccesso si

alimenta di prove d'amore che non sono soltanto fuori scala, ma socialmente discutibili e sconvenienti. L'ipertrofia della passione si esprime nella dismisura dell'iperbole guerriero-amorosa.

Nei versi di Jacques de Baisieux ardore della battaglia ed erotismo sono intrecciati a doppio filo nel tessuto della camicia, al contempo tramite dell'amore carnale ed emblema dell'ardimento guerriero⁴⁷. Accettando di combattere indossando soltanto la camicia, l'eroe rinuncia anche all'armatura e accetta di fare affidamento soltanto sul proprio valore. Battersi "nudo" significa attraversare una prova di trasformazione, in cui il guerriero non solo affronta l'avversario, ma mette a repentaglio tutto sé stesso in quella che si può considerare sotto ogni punto di vista una prova iniziatica e una sfida alla morte⁴⁸. Il giovanissimo Ati del *Roman de Thèbes* ha soltanto quindici anni e un fisico esuberante, nel fiore del vigore e della prestanza ("Athes fu uns meschins mout granz / et neporquant n'ot que quinze anz")⁴⁹. Il giovane è impaziente di mettere in mostra il suo valore agli occhi dell'amata, Ismene (della quale porta con orgoglio la manica):

Athes issi o sa mesnie / devers eulz a cele fouie; / il amoit la sereur le roi, / pour lui commença le tournoi; / pour la pucele qui l'esgarde / joint a deus Griex en une angarde, / l'un en abat, l'autre en ocist, / d'ambe deus parz le virent tuit (vv. 5741-5748).

L'esuberanza giovanile e la smania oltranzistica di mostrare il proprio ardimento, spingono Ati a peccare di *hybris*: il fanciullo si toglie l'usbergo e fa sfoggio del proprio *cors*.

Mes d'une rien le ting por fol: / l'auberc ot tret par legerie, / car mout ot fet chevalerie. / Ainsint volt champoier dehors, / a ceus de l'ost moutrer son cors (vv. 5792-5796).

Ati scorge Tideo e cavalca con impeto verso di lui. Vedendolo così sguarnito e privo dell'usbergo, Tideo lo schiva e poi lo schernisce; provando pietà per il fanciullo, rifiuta di battersi contro di lui⁵⁰. Ati, per tutta risposta, accusa Tideo d'essere codardo, dà di sprone e lo colpisce. Tideo non può esimersi dal rispondere all'attacco e ferisce il giovane mortalmente centrando nel petto. Pieno di dolore, Tideo si dispera, ma nell'esalare l'ultimo respiro il fanciullo lo solleva da ogni responsabilità, e dichiara anzi d'essere felice di morire per mano di un cavaliere così valoroso. In

questo modo, Ati non solo accetta la propria fine, ma la abbraccia come un passaggio necessario, in cui l'orgoglio di essere caduto da cavaliere si mescola alla consapevolezza che tale sacrificio è la via per una consacrazione eroica, per un'eternità che trascende la sua fanciullezza. La sua morte, quindi, non è una sconfitta, ma un'iniziazione compiuta e un sacrificio all'ideale cavalleresco che immortala. La morte, d'altronde, come aveva intuito Huizinga, è l'unica alternativa al soddisfacimento di eros:

È la trasmutazione più immediata della passione sensuale in una abnegazione etica o quasi etica. Essa scaturisce direttamente dal bisogno di mostrare il proprio coraggio alla donna amata, di esporsi a pericoli e di mostrare la propria forza, di soffrire e sanguinare: un impulso che ogni adolescente conosce. La manifestazione e l'esaudimento del desiderio, che sembrano impossibili, vengono sostituiti dall'azione eroica compiuta per amore. Con ciò la morte si presenta subito come l'alternativa dell'esaudimento, e il soddisfacimento è, per dir così, garantito nelle due direzioni⁵¹.

Il motivo del combattimento senza armatura si incontra anche in quella formidabile macchina narrativa e simbolica che è il *Lancelot en prose*. Agricol il Bel Parlatore si impegna a disarcionare dieci cavalieri imbracciando solo lancia e scudo, con la tunica della sua amica panneggiata sul corpo e il suo velo acconciato sul capo⁵².

Lo schema ritorna nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, in quella parte iniziale del romanzo che introduce la figura e le imprese di Gahmuret, padre di Parzival (il Perceval della tradizione oitanica), nonché la nascita del futuro eroe⁵³. Alla morte di Gandin, signore di Angiò, la corona – secondo la consuetudine della primogenitura – passa a Galoes, fratello maggiore di Ghamuret: quest'ultimo non ha altra scelta che abbandonare la corte e intraprendere le strade dell'erranza cavalleresca, partendo alla ricerca di avventure. Giunge così a Baghdad, dove entra al servizio del califfo Baruc, distinguendosi per il suo valore. Successivamente, si dirige verso il regno di Zazamanc, governato da Belakane, regina dalla pelle nera e dal fascino misterioso e potente. All'arrivo di Gahmuret, la regina si trova in difficoltà: mossi dalla sete di vendetta per la morte di re Isenhart, i familiari di questi hanno messo sotto assedio Patelamunt, capitale del regno. Era stato proprio lo *charme* irresistibile della sovrana a costare la vita a Isenhart: per obbedire alla sua dama, il cavaliere aveva accettato di combattere senza indossare l'armatura.

Per le mie virtù di vergine, quell'eroe ottenne una grande reputazione compiendo gesta da cavaliere. Volli mettere alla prova se poteva essere il mio amante: ben presto ciò fu chiaro. In nome mio rinunciò a tutto l'equipaggiamento: quello che qui si leva imponente come un palazzo è un alto padiglione che gli scozzesi hanno trasportato su questa pianura. Quando se ne fu privato, quell'eroe tenne la propria esistenza in poco conto! Ormai vivere gli pesava: dopo essersi spogliato delle armi, inseguì molte avventure. Mentre accadeva tutto questo, un principe del mio seguito – si chiamava Prothizilas –, uno esente da ogni forma di viltà, partì anche lui a cavallo in cerca d'avventure, e non gli furono risparmiati grossi guai. Nella foresta d'Azagouc non poté evitare la morte, nel duello che affrontò contro un uomo di coraggio, che vi trovò anche lui la propria fine: era il mio amato, Isenhart. Una lancia ha trapassato lo scudo e il corpo a tutti e due. Ne piango ancora, me misera donna! Mi rammaricherò in eterno per la morte di quei due!⁵⁴

Ma il destino di Isenhart non spaventa certo Gahmuret, né arriva a inibirne il valore guerriero. Al contrario, il fascino letale di Belakane eleva al massimo grado il suo valore guerriero. Belakane fa appello al valore di Gahmuret chiedendogli di difendere il suo regno, appello al quale il cavaliere non si sottrae, ma anzi aderisce con fervore. Desiderio erotico e smania di battersi si sovrappongono e si fondono in un'unica frenetica eccitazione, che invade la persona dell'eroe sin nel profondo della carne: la veglia notturna che precede lo scontro è turbata e scossa dai sussulti che percorrono le sue membra. Circondato dal lucore dei ceri, l'eroe non chiude occhio:

C'erano candele molto grosse e bruciavano luminose. All'eroe dispiaceva che la notte fosse tanto lunga: la mora dalla pelle nera, la regina di quel paese, lo gettava in una sorta di deliquio. Si torceva continuamente come un giunco, e le membra gli crocchiavano. Battaglie e amore erano quello che desiderava: auguratevi che gli siano assicurati! Il cuore, gonfio del desiderio di combattere, pulsando rimbombava e il petto si tendeva da una parte e dall'altra, come la corda fa con la balestra: la sua voglia era troppo impellente!⁵⁵

Dopo aver liberato la regina dall'assedio, Gahmuret la sposa e dalla loro unione nasce un figlio, Feirefiz. Tuttavia, prima del parto, Gahmuret, spinto da un'inquietudine che lo porta a desiderare il fervore dei combattimenti, abbandona Belakane e si allontana nottetempo. Giunge così in Spagna e poi a Kanvoleis (probabilmente il Galles), dove la regina vedova Herzeloide ha organizzato un torneo per scegliere il

suo futuro consorte. La superiorità di Gahmuret è schiacciante, tanto da sconfiggere tutti i partecipanti prima ancora dell'inizio del torneo. Compiuta anche quest'ennesima impresa, l'eroe è colto nuovamente da quell'irrefrenabile "nostalgia" che lo porta sempre altrove e a desiderare nuove imprese, così dichiara le sue condizioni ad Herzeloide: egli sarà suo, purché le dama lo lasci libero di cercare avventure, di partecipare ai tornei e di combattere. La regina acconsente e tra i due ha inizio un idillio di gioia all'insegna del vicendevole scambio di piacere. A incarnare l'unione e la reciprocità erotica tra Ghamuret e la sua dama è ancora una volta una camicia:

Una camicia della regina, fatta di fine seta bianca, sfiorava il corpo nudo della donna che era diventata la sua sposa: questa fu la copertura abituale della cotta di metallo di Gahmuret. Prima che si separasse dalla dama, se ne videro diciotto tutte strappate, addirittura fatte a brandelli dalle spade. Lei, quando il suo amato rientrava dai tornei dove aveva trafilato tanti scudi, le indossava sulla pelle nuda. Il loro amore proclamava la fedeltà!⁵⁶

Lo stesso indumento riveste a turno il cavaliere e la dama: la medesima stoffa lacerata dall'ardore e dagli assalti letali del guerriero, riveste la pelle nuda dell'amante, metonimica icona della stretta armatura che stringe e fa aderire, nel viluppo del corpo eroico, il *furor* erotico e quello marziale. Irrequieto e insaziato, sempre in caccia di sfide e di onori, Gahmuret si spinge al di là del mare, dove trova la morte per mano di Ipomidone. Nell'esalare il suo ultimo respiro, Gahmuret affida al cappellano la camicia:

la punta della lancia di Ipomidone gli spaccò l'elmo e gli trapassò la testa, dentro la quale fu ritrovato il suo moncone. E tuttavia il guerriero restò in sella, agonizzando cavalcò via dal campo di battaglia, sopra l'ampia pianura. Lo raggiunse il cappellano: con parole brevi Gahmuret si confessò e gli affidò questa camicia, e anche la lancia che lo ha separato da noi⁵⁷.

Alla morte dell'amato, Herzeloide chiede di indossare la camicia ridotta a brandelli, e intrisa di sangue:

La dama comandò di portarle la camicia macchiata di sangue che Gahmuret indossava quando aveva perso la vita nella schiera del Baruc, la volta che, per la voglia legittima in un uomo, si era scelto una fine da

guerriero. [...] la camicia fatta a brandelli dai colpi. Herzeloide voleva mettersela addosso, come aveva fatto un tempo quando il suo sposo tornava dalle imprese d'armi⁵⁸.

Eros cruento

Nella narrativa oitanica, sangue ed eros sono legati da sempre e la macchia del cuore indizia per il solito lo scandalo degli amori proibiti e la provocazione dell'adulterio. Uno degli esempi più celebri risale all'episodio del fior di farina, nel *Tristan* di Béroul⁵⁹. Deciso a cogliere in flagrante la regina Isotta e il suo amante, il nano Frocin cosparge di farina il pavimento attorno al letto del re, sapendo che Tristano, feritosi il giorno precedente durante una caccia al cinghiale, porta ancora una ferita sanguinante. Frocin è certo che il nipote di re Marco, consumato dal desiderio, cercherà in ogni modo un incontro con la regina Isotta quella stessa notte, prima di partire per una missione *extra moenia*. Ma Tristano ha visto Frocin, e intuendo l'inganno escogita un escamotage. Non appena re Marco esce dalla stanza, Tristano, che dorme nel letto accanto, si sposta prontamente nel giaciglio di Isotta. In quel momento, per l'eccitazione, la sua ferita si riapre, sanguinando copiosamente e macchiando le lenzuola⁶⁰; ma egli non se ne accorge, rapito com'è dall'estasi dei sensi. Quando re Marco ritorna, Tristano si alza di scatto, colto dal timore di essere scoperto, lasciando gocciolare altre stille di sangue sulla candida farina sparsa sul pavimento dal perfido Frocin.

Nel racconto di Jacques de Baisieux come nel *Parzival* le valenze del sangue operano su due livelli simbolici fondamentali. Da un lato, la traccia ematica è segno rivelatore che affiora sulla tela candida del racconto, quella camicia – quasi una sorta di reliquia erotica – che è medium carnale tra l'amante e l'amata. La veste insanguinata è la testimonianza visibile e manifesta della passione, icona candida e cruenta che traduce il desiderio in un oggetto tangibile, prolungandone l'intensità. Dall'altro lato il sangue, essudato dell'ardore marziale, è la prova tangibile del sacrificio, il marchio guadagnato per il tramite di un codice valoriale, quello cavalleresco, che non resta sul piano astratto-comportamentale ma che risale dalla carne alla superficie del tegumento cortese⁶¹. Trasudando dal corpo ferito del cavaliere attraverso la stoffa, il

sangue traccia sulla camicia un palinsesto che rivela lo statuto primitivo e archetipico del combattente nudo. I *berserkir* della tradizione norrena entravano in battaglia privi di armatura, avvolti solo dal *furor* e dall'invincibile vulnerabilità del corpo scoperto e sguarnito. All'immagine catafratta del combattente bardato di ferro si contrappone l'ascetismo nudo e sanguinante del guerriero estatico. Impregnandosi di *cruor*, la camicia del cavaliere si fa manifesto di una nudità guerriera in cui l'eroe si mostra nella sua essenza più violenta e primordiale, esposta al pericolo e al contempo investita di un'aura di potenza⁶². Il giostratore che non veste altro se non l'indumento dell'amata incarna un ideale di eroismo che sembra non fare gran conto delle protezioni materiali, fidando piuttosto nelle risorse della pura forza e della magia erotica. La camicia insanguinata, dunque, non è solo un pugno amoro, ma anche una veste simbolica che traduce l'ideale cavalleresco in una forma di nudità rituale, dove il corpo ferito e il sacrificio diventano espressione tangibile di una dedizione assoluta, a metà strada tra amore e morte. Nella *Charrette* di Chrétien de Troyes, l'euforia erotica (*joie d'amour*) si accompagna al sanguinamento che il protagonista subisce durante alcune prove d'amore: nel passare il Ponte della Spada, l'eroe si procura numerose ferite, lasciando una traccia cruenta sulla passerella di acciaio affilato; e più innanzi si piagherà le mani svelrendo le sbarre della finestra che lo separa dalla regina. L'esperienza del dolore fisico appare qui intimamente connessa con l'intensità di eros, per il tramite iconico della ferita sanguinante. Il *dripping* cruento non è soltanto traccia estetica del piacere carnale, ma anche un segnale dell'abnegazione etica che connette *eros* a *thanatos*. Proprio come Tristano non percepiva la ferita e non si accorgeva di sanguinare, rapito nell'estasi dei sensi mentre si trovava *in cambra* con l'amata, così il cavaliere povero di Jacques de Baisieux sembra non sentire le ferite mentre combatte, rapito com'è da un *furor* marziale del tutto assimilabile a un'incontenibile plenitudine erotica⁶³. La camicia lacerata e il sangue che la macchia testimoniano di un'erosione dei confini tra corpo e desiderio: il cavaliere combatte con un'energia che trascende il dolore fisico, mosso da un impulso che lo sospinge oltre i limiti della propria sensibilità corporea. Le ferite sono vissute come parte di una *transe* – marziale e carnale – che trasforma il combattimento in un'esperienza totalizzante, una vampata di vita nella quale eros e violenza coincidono. L'intensità erotica che sconfinata nel piacere della lotta

fa del combattimento un rituale di offerta totale, un atto performativo di fusione tra amore e morte, tra desiderio e sacrificio.

Il motivo della ferita che riprende a sanguinare come marca rivelatrice del desiderio carnale o del furore marziale si incontra in un romanzo della fine del XII secolo, *l'Ipomedon* di Hue de Rotelande⁶⁴. L'eroe eponimo, figlio del re di Puglia, ama la nipote del re di Sicilia, della quale si mette al servizio: la giovane e bellissima principessa, rimasta orfana, è l'unica erede del regno di Calabria. Ella ricambia i sentimenti di Ipomedon in cuor suo, ma senza farne mostra e anzi dichiarando pubblicamente di non avere intenzione alcuna di prendere un marito che non dimostri di essere il più valoroso cavaliere al mondo; in ragione del suo voto d'orgoglio, la fanciulla è soprannominata la Fiera. Ipomedon, dal canto suo, cela il suo coraggio e il suo valore per consacrarsi soltanto ai piaceri della caccia, ma la delusione d'amore lo spinge ad allontanarsi dalla corte per guadagnarsi una reputazione degna d'un cavaliere: egli percorre così tutta l'Europa in lungo e in largo, partecipando a tutte le guerre e a tutti i tornei. Dopo due anni, la Fiera, nel tentativo di differire le pressioni dello zio che vorrebbe maritarla, s'impegna a bandire un torneo di tre giorni e a sposare il vincitore. Informato del torneo, Ipomedon decide nell'attesa di recarsi alla corte del re di Sicilia, zio della Fiera, e di servire la regina – con il permesso del consorte – con il titolo di 'drū'⁶⁵, ma senza rivelare la sua identità. Egli partecipa quindi in incognito al torneo indetto dalla Fiera, ogni giorno con un cavallo e un'armatura di colore diverso (bianco, vermicchio, nero), primeggiando su tutti gli avversari, ma procurandosi anche una ferita. L'ultima sera tutti parlano del misterioso cavaliere nero che ha trionfato al torneo per poi fuggire nella foresta, ma Ipomedon continua a celare la propria identità e anzi parla come un folle. La regina, tuttavia, inizia a osservarlo; l'eroe se ne accorge, e la ferita sotto la sua camicia di stoffa – candida e sottile – si riapre, lasciando spicciare il sangue:

De lui esgarder met entente, / Mut le regarde, mut l'avise; / Il out vestu une chemise / De un blanc cheinsil mut delié; / Il out le seir forment seigné, / Estrangement esteit gauniz, / Desculurez e mut paliz. / Cil aparceit bien sun regart, / Si en roivist e chaufe e art, / Sa plaie escreve e li sanc saut; / Il l'aparceit si leve en haut / Sun mantel pur le sanc cuvrir, / De la hunte prent a vertir, / E la reïne mut l'avise / E veit sanglente la chemise, / E veit cum cil se esteit cuvert; / Pensive est e tute se espert (vv. 6532-6548).

Il motivo della ferita che riprende a sanguinare in presenza della regina nella scena dell'*Ipomedon* agisce come un dispositivo narrativo che disvela il desiderio represso e insieme la vera natura – eroica ardente violenta – del protagonista. La piaga *sulla pelle* dell'eroe risponde all'intensità innescata *sottopelle* dallo sguardo femminile, facendo risalire il sangue in superficie (*sa plaie escreve e li sanc saut*). Come in una scena di *cruentatio*, dove il sanguinamento di un cadavere segnala la vicinanza dell'assassino, l'effusione di plasma dalla piaga di Ipomedon indizia la presenza della dama. La ferita riaperta è qui una marca rivelatrice di un eros trattenuto; il desiderio è legato anche in questo caso alla sofferenza fisica, per mezzo di un parallelismo tra la ferita del corpo e la ferita del cuore, topico nel linguaggio della *fin'amors*. La squassante energia di eros smuove il sangue, lo fa pulsare e zampillare attraverso la piaga, ricapitolando in una raffigurazione di cruenta pregnanza un intero plesso di metaforica ovidiana sulla patologia amorosa. Nella mistica cortese la sofferenza è feconda: è il dolore che distilla e raffina la passione. La reazione fisica del cavaliere allo sguardo della regina – quel “riscaldarsi” e “ardere” (*chaufe e art*) fino ad accendersi di rosso (*rovist*) – forse cela qualcosa di più di un turbamento o di un trasporto emotivo, facendo allusione all'affioramento di un calore interno incapace di restare in quiete, quell'ardore che s'impadronisce del guerriero quando è preda del *furor* marziale, allorché il *surplus* termico esplicita la presenza di un vigore straordinario e al contempo il conseguimento di una condizione extraumana⁶⁶. Ancora una volta Ares ed Eros condividono il medesimo vocabolario e lo stesso repertorio di metafore, manifestandosi nell'eccitazione survoltata dei sensi, nel calore bruciante e nello spargimento di sangue. Gli spasmi sopracuti del desiderio e le oltranze feroci della contesa in armi non cessano di rivelare perturbanti simmetrie e di convergere verso un immaginario ad alto amperaggio, superlativamente connotato nel segno del parossismo e persino nel sadismo esaltato dell'efferatezza cruenta. E questa massa di riscontri e omologie porta acqua al mulino di Andrea Fassò, che in un suo saggio un po' dimenticato ma per tanti versi decisivo aveva stabilito un rapporto profondo tra le gioie esaltate della violenza guerriera e le esultanze amorose del *joi* trobadorico⁶⁷.

D'altronde, lo sguardo perentorio della regina, intenso e persistente, sembra possedere un potere quasi magico, in grado d'intuire la realtà oltre il velo della superficie. Il sangue che affiora sulla camicia

trasforma la scena in una sorta di ierofania in cui l'eros, il sacrificio eroico e il desiderio rimangono intrappolati – come del resto avviene nel racconto di Jacques de Baisieux, alla fine del quale la dama rimane assorta nell'atto di contemplare e ripiegare la camicia (cfr. *supra*) – tra la prescrizione del *celar* e la necessità della *monstrance*. Il contrasto del sangue rosso sulla camicia bianca e il pallore di Ipomedon richiamano alla mente la sequenza del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, in cui Perceval rimane assorto nell'ipnotica contemplazione delle tre gocce di sangue sulla neve⁶⁸. Nella scena di Chrétien, Perceval è sprofondato in un'apnea meditativa (*pansis*)⁶⁹ innescata dalla contemplazione delle tracce ematiche, che evocano in lui l'immagine del volto di Blanche-fleur; allo stesso modo, la regina intenta a fissare Ipomedon è *pensive*, immersa in uno stato cogitabondo, profondo e sospeso. In entrambi i casi, l'impronta sanguigna diventa il medium visivo attorno al quale s'innesta un dialogo silenzioso e innervato d'intuizioni telepatiche.

Gli indumenti intrisi di sangue assumono un valore rituale e simbolico, diventando reliquie tangibili di un'esperienza estrema e totalizzante. In questo senso, essi ricordano l'arte brutale e sanguigna di Hermann Nitsch (1938-2022), artista austriaco celebre per le sue *performances* radicali e viscerali, centrali nel movimento dell'Azionismo Viennese. Le sue opere, definite *azioni* di un *Teatro delle Orge e dei Misteri*, miravano a una trasformazione totale attraverso l'arte, coinvolgendo sangue, organi animali, vino e altri elementi organici. Nitsch concepiva queste azioni come rituali sacrificali che, attraverso una cruda fisicità, spingevano lo spettatore a confrontarsi con la vita e la morte, con il sacro e il profano. Durante queste prestazioni, il sangue versato sui corpi e sugli oggetti diventava simbolo di vitalità e di transitorietà, evocando un'esperienza primordiale e sacra. Elemento fondamentale dell'opera di Hermann Nitsch è il *camice del pittore*: indossato dall'artista durante le sue "azioni", esso si impregnava di sangue, colori e altri materiali organici, diventando testimone fisico e visibile dell'intensità e del coinvolgimento corporeo che caratterizzavano le sue *performances*. Nitsch definisce il camice e gli altri oggetti impiegati nelle azioni come "relitti"⁷⁰: residui materiali di un rituale, resti che hanno assorbito l'energia e la carica simbolica dell'evento. I *relitti*, come il camice insanguinato, non sono semplici vestiti o strumenti; essi rappresentano al contrario reliquie artistiche che conservano e prolungano il potere

dell'azione, feticci in grado di rievocare – e riattivare – la carica emotiva e spirituale del rito. La *camicia* insanguinata nei racconti medievali e il *camice* di Nitsch condividono un'essenza iconica che supera la semplice materialità dell'indumento e lo trasforma in oggetto rituale e simbolico. Entrambi diventano *testimoni tangibili* di un'azione intensa, coinvolgendo il pubblico in una dinamica emotiva e sensoriale che trascende il momento stesso della *performance* o dello scontro.

Nei racconti medievali, la camicia della dama offerta al cavaliere è testimonianza di un legame sacrale ed erotico. Quando viene macchiato di sangue, l'indumento non solo documenta il sacrificio e il coraggio del cavaliere, ma diventa simbolo d'erotica venerazione. La nuda camicia indossata nel combattimento traduce visibilmente il patto tra il guerriero e la sua amata, conferendo alla stoffa una forza iconica. Segno e reliquia, la camicia esprime la vulnerabilità e allo stesso tempo la potenza di chi la indossa. Analogamente, i *relitti* delle *performances* di Nitsch, come il camice del pittore, accumulano e trattengono i segni fisici del processo artistico ed esecutivo: tracce di sangue, vernice, liquidi corporei che trasformano l'indumento in un documento di sacrificio e di trasformazione. Il camice del pittore è infatti un "secondo corpo" che assorbe e testimonia l'intensità e la brutalità della *performance*. Il *camice* e la *camicia insanguinata*, dunque, assolvono una funzione che potremmo definire *sacrificale* e *feticistica*⁷¹: essi sono icone della vulnerabilità e della transitorietà, marcatori di un'esperienza estrema che chiama in causa la vita, l'eros e la morte⁷². Entrambi trasformano la materialità della stoffa in un reliquiario di passioni estreme, conferendo all'indumento un'aura che continua a evocare e riattualizzare la forza dell'azione, proprio come un oggetto sacro mantiene il legame con la sua origine divina o rituale.

Dismisure eroiche, oltranne amoroze

In coda a queste brevi riflessioni di antropologia letteraria, che mettono a fuoco gli spessori simbolici e gli sfondi ancestrali del combattentismo erotico, non è inutile ricordare che il tema dell'oltranza guerriera spinta fino alle manifestazioni più estreme e suicidarie costituisce un plesso privilegiato dell'ideologia cavalleresca e si inserisce, in termini più generali, entro la cornice archetipica dell'immaginario marziale. A

ogni latitudine e sotto tutti i cieli, i grandi campioni dell'epica e delle tradizioni leggendarie custodiscono nei loro iper-corpi un'eccedenza di *mana* e un'energia di proporzioni straordinarie, che in particolari situazioni di crisi possono esondare senza freni, dando luogo ad azioni distruttive e sregolate. La "forza" è in pari tempo un privilegio – un dono divino – e un gravoso fardello – una maledizione. L'eccesso e il raptus estatico sono strumenti indispensabili della dotazione eroica, perché esaltano la *performance* e rendono possibili quelle imprese eccezionali che sono negate al combattente comune e all'umanità ordinaria, ma questo livello superlativo della forza, questa smodata concentrazione di energia che si sprigiona nella bellezza dell'*exploit* militare, possono erompere in modo incontrollato come trabocco di violenza e cieco furore di annientamento. La dismisura è la misura degli uomini d'alto grado: la normalità dell'eroe è l'eccesso. Nel guerriero fuori-norma c'è sempre una lampeggiante sovrabbondanza di vita che tracima e dilaga verso i confini oscuri della morte⁷³.

Nell'*ethos* radicale della cultura aristocratica, la naturale disposizione oltranzistica del super-guerriero si riconnette alla tutela gelosa del buon nome e dell'onore, che non è una semplice preoccupazione d'immagine, ma una questione decisiva di autorappresentazione entro i modelli ideologici e comunicativi di una "società di vergogna". A Roncisvalle Orlando è ossessionato dal timore che si possa dubitare della sua valentia e del suo coraggio: a precipitarlo nell'angoscia non è la prospettiva sicura di morte, ma l'idea che di lui si possa cantare una "mala canzone", ovvero che aedi e rapsodi possano restituire un'immagine denigratoria della sua condotta, fissandone nella memoria pubblica una rappresentazione *ad vituperium*.

Nelle sue forme massimaliste, l'eroismo guerriero si sublima nella gratuità di un'azione indifferente al riscontro pragmatico o al conseguimento di un vantaggio materiale. Le cause perse, le missioni impossibili e le imprese disperate sono il terreno di elezione dei grandi campioni militari, che esaltano la purezza e l'assolutezza del valore marziale nell'esercizio di una bellicosità estrema e fine a sé stessa. Il vero devoto di Ares non guerreggia per patriottismo o per convinzione morale: è un *Warrior Without a Cause*, combatte per combattere e trova la plenitudine della sua realizzazione quando va incontro a morte certa, militando dalla parte che – per evidente sproporzione di numero e di forze in campo

– appare destinata a una sicura sconfitta. D'altra parte, nel fondo più segreto del nostro cuore avventuroso non agiscono le ragioni della buona causa, ma il fascino assoluto delle armi e la difesa dell'onore quando davvero tutto è perduto. Per questo lo *charme* mascalzone da affarista senza scrupoli di Rhett Butler prende una sorprendente torsione etico-estetica tramite la decisione di vestire la giubba grigia dei *Dixies* proprio nel momento in cui le forze confederate sono in rotta: "Ho sempre avuto un debole per le cause perse, quando sono proprio perse" (*Via col vento / Gone with the Wind* di Victor Fleming, USA 1939). Il diapason dell'eroismo viene raggiunto nei combattimenti senza speranza.

Nelle civiltà polemocentriche e militarizzate, che attribuiscono alla guerra un valore fondante e assegnano al ceto guerriero un prestigio speciale nelle gerarchie sociali, la concorrenza tra i giovani in cerca di affermazione è fortissima e l'istanza competitiva promuove un agonismo esasperato che spinge i debuttanti a impegnarsi in imprese sempre più avventate e temerarie. I novizi più ambiziosi si comportano da perfetti rompicollo e spesso formulano voti di folle oltracotanza per sciogliere i quali ci si deve buttare a capofitto nelle imprese più avventate e nei maggiori pericoli. Spinti dall'ambizione e dalla smania di brillare, le reclute si gettano anima e corpo in azioni arrischiate o addirittura disperate, alzando ogni volta l'asticella del pericolo e spingendo più in là la linea rossa del coraggio e dell'azzardo. Il bisogno di farsi un nome incentiva l'audacia e la smania di affermarsi, innescando una espansione "escalatoria" della bellicosità giovanile. Presso alcune etnie questa folle gara al rincaro determina la morte anzitempo della quasi totalità dei ragazzi entrati di fresco nei ranghi dei corpi scelti tribali. Una simile radicalizzazione della combattività dei giovani è attestata anche nell'epica antico-francese, dove Rolando (*Chanson de Roland*) e Viviano (*Chanson de Guillaume, Aliscans*) incarnano un ideale guerriero intransigente, offensivista, parossisticamente battagliero: un modo indomabile e pugnace di gettarsi nelle contese impari che portano a morte certa. Punte di diamante della meglio gioventù feudale e accaniti guerrafondai, Rolando e Viviano sono leader carismatici di quelle bande di ragazzi crudeli che vanno alla guerra come a una festa, girando al massimo e spingendo le loro vite violente verso prove impossibili.

Nel poemetto *Des trois chevaliers et du chainse* di Jacques de Baisieux, l'estremismo militare va a braccetto con l'oltranza amorosa, in un gioco

di omologie che non solo attribuisce al desiderio una funzione catalizzatrice e ispiratrice della *virtus* guerriera, ma pone in evidente relazione di corrispondenza la dismisura marziale di lui e il gesto trasgressivo di lei, tanto da configurare un ideale erotico scandaloso e anti-sociale, segnato dallo stigma dell'eccesso e dell'infrazione. La forza eversiva di Eros e il *furor* di Ares imprimono nella coppia protagonista la sessualità delle esperienze estreme e delle vite esasperate. Il travalicamento del limite si manifesta come scatenamento senza misura e come "sacrilegio", nei termini di una rottura degli usi sociali. L'amore scandaloso di questa coppia estrema si esprime nel sacro di trasgressione⁷⁴ e si estrinseca su diversi piani: quello guerriero della *libido* aggressiva, quello della licenziosità sessuale e quello dell'esibizione sfacciata che non rispetta il vincolo di segretezza. Queste condotte non convenzionali, che sfidano la decenza, si danno in contesti pubblici e fortemente socializzati, nell'agonie marziale e nei trattenimenti collettivi. Le armeggerie e gli svaghi cortesi costituiscono i momenti festivi della civiltà feudo-cavalleresca, e la festa – si sa – è il tempo dello spreco gratuito e dello sciupio senza misura, il luogo in cui si consumano beni, corpi, vite e interi capitali di onorabilità sociale.

Crash: un poscritto sulle seduzioni dell'impatto

Pubblicato nel 1973, il romanzo *Crash* di James Ballard esplora un tema inquietante e innovativo, quello della fascinazione morbosa tra tecnologia e desiderio carnale, dove il nucleo centrale è tuttavia l'antico legame tra sesso e morte. La storia, vicina alla narrativa *sci-fi* per la sua torsione distopica, ruota attorno a James Ballard, alter ego dell'autore, coinvolto in un incidente automobilistico che gli cambierà per sempre la vita. Dopo lo schianto, James sviluppa un'osessione per il rapporto perverso tra i corpi e le carcasse automobilistiche, intrecciando le proprie pulsioni con il dolore e la violenza degli impatti ad alta velocità. James entra in contatto con Vaughan, un uomo che vive per immortalare e ricreare incidenti d'auto. "Per Vaughan", spiega il James-narratore, "scontro automobilistico e sessualità s'erano uniti in un matrimonio definitivo"⁷⁵. Di più: Vaughan nutre una passione viscerale per lacerazioni e cicatrici. "Delle ferite e delle collisioni parlava con la tenerezza erotica di un amante a lungo separato dall'amata"⁷⁶. Vaughan è l'incarnazione del desiderio

di trascendere l'ordinario attraverso l'estremo, mentre James viene progressivamente attratto da un universo di lamiere contorte e corpi violati, introdotto come un iniziato alle "estasi degli scrontri frontali"⁷⁷ e al "misterioso erotismo delle ferite"⁷⁸. Nel romanzo, ogni collisione e deformazione diventa una rappresentazione estetica, un punto di contatto tra vita e distruzione, che annulla la distinzione tra piacere e dolore. La morte incombente, il rischio assoluto, l'intensificazione contundente dell'impatto e lo spargimento di sangue fanno degli urti automobilistici un luogo di esaltante frenesia e di plenitudine esistenziale. Quando l'esasperazione della vita porta a costeggiare i territori della morte, qualunque istante diviene decisivo e carico di senso, perché si rende disponibile ad ogni bene e ad ogni male, in una drammatica apertura al potenziale che sollecita le latenze delle virtualità, eccitando le risorse della scommessa destinale. In *Crash* la ferita, il sanguinamento e la compenetrazione della carne umana con le carcasse d'auto assumono una valenza erotica che sostituisce l'amplesso tradizionale, diventando un vero e proprio medium del desiderio. Come in uno scenario di realtà aumentata, l'iperbole tecnologica e l'acuzie sensibile del corpo offeso fanno nodo, esaltandosi nell'intensificazione sadomasochistica del piacere. Il romanzo di Ballard trasforma il corpo ferito e il sangue in elementi carichi di attrazione, portando l'erotismo oltre la pelle, nelle profondità della carne violata. Il sangue che sgorga dai cadaveri dilaniati e scorre tra pneumatici e lamiere diventa un elemento seduttivo che trasforma il corpo umano in un territorio sensuale, entro il quale Vaughan e James sperimentano una forma di piacere estremo. Cicatrici e abrasioni si fanno icone tangibili del desiderio, configurandosi come sostituti dell'amplesso. La carne esposta e l'atto di sanguinare incarnano il bisogno di penetrare al di là della superficie: il corpo è esplorato e assaporato proprio in quanto ferito. La lacerazione del derma da parte dell'inorganico è vissuta come atto sessuale tra corpo e metallo, tra umano e tecnologico. Nei racconti cavallereschi che abbiamo passato in rassegna, il cavaliere spesso dimostra la propria devozione o il proprio valore non attraverso l'amplesso, ma attraverso atti di sacrificio che comportano dolore e sanguinamento. Come in *Crash*, nella tradizione cavalleresca il sanguinamento del cavaliere è spesso la conferma di una vocazione estrema e, al contempo, l'espressione di un desiderio che trascende i limiti della corporeità. Nella *fiction* cortese come nel romanzo fantascientifico, la ferita e il sanguinamento che trasuda attraverso la stoffa diventano segni

e spazi di un'intimità alternativa, che sostituisce l'amplesso e ridefinisce le forme del desiderio. La carne violata e il sangue versato riflettono un campo di tensioni in cui la lacerazione non è solo segno di sofferenza, ma diventa traccia fisica di un desiderio che si realizza in un atto di unione simbolica e definitiva.

¹ Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Rizzoli, Milano 2006 (ed. or. *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris 1939).

² Efferatezza e brutalità sono il sottofondo oscuro e ineliminabile della cavalleria. Le forme stilizzate della violenza cavalleresca che vengono indagate in questo contributo si fondano sull'idealizzazione letteraria e sul modellamento ideologicamente orientato dei *patterns* "aggressivi" della *militia* bassomedievale, che si esprimono nei grandi tornei-mischia e nei (rari) combattimenti di massa. Resta in ombra quell'insieme di operazioni predatorie e distruttive che formano la porzione preponderante della guerra nel mondo feudale. L'attività marziale delle comitive di *juvenes*, delle clientele d'armi e delle masnade dei grandi signori è costituita in massima parte da rapine, ruberie, bardane, scorriere, veloci *raids* lanciati in profondità nei territori del nemico da colonne volanti di esploratori e foraggieri armati alla leggera. Queste cavalcate di primavera sono in pari tempo razzie e scorribande, prelievi stagionali di beni e azioni distruttive mediante le quali si colpiscono le risorse economiche e le basi produttive degli avversari. Le bande armate di cavalieri saccheggiano e spadroneggiano, arraffano beni a man salva, calpestano i coltivi e mettono a ferro e fuoco borghi e casali. La grande, perturbante bellezza dei nobili centauri coperti di ferro e fiammegianti di colori accesi convive con queste pratiche ultra-violente di devastazione e predazione. D'altra parte, la terribilità letale non è l'ultimo dei tratti che concorrono a creare il mito e lo *charme* della cavalleria. Dietro la scia di fascinosa luminosità multicolore lasciata dai drappelli di *milites* rimangono la terra bruciata, le macerie incenerite, le colonne di fumo denso e acre, i corpi sbudellati di inermi e *rustici*. Sul lato "sporco" della guerra bassomedievale, che consiste in gran parte di brigantaggio e attività banditeche, si veda almeno il classico Georges Duby, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Einaudi, Torino 1977 (ed. or. *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Gallimard, Paris 1973), pp. 129-149. Va da sé che la rappresentazione letteraria trattiene e rielabora elementi storici, schemi culturali, idealizzazioni estetiche, rideterminazioni valoriali e proiezioni celebrative. Le canzoni di gesta e la *fiction* arturiana non ci restituiscono uno sguardo sulla realtà, ma sono preziosi rivelatori ideologici: non fotografano le pratiche concrete del ceto egemone e guerriero, ma ce ne mostrano la mentalità, i sogni, le aspirazioni nonché le forme di autorappresentazione propagandistica. Dalla narrativa eroica antico-francese possiamo comprendere in che modo i *milites* volessero apparire, come volessero essere visti, a quali immagini ispirassero le loro azioni e attorno a quali modelli costruissero il mito di sé stessi.

³ Nella cultura militare feudo-cavalleresca, il torneo e la battaglia partecipano del registro tradizionale della festa non solo per il loro regime di eccezionalità e per la sacertà liturgica che si esprimono nell'articolazione scenografica e

coreutica delle loro manifestazioni collettive, ma per il dinamismo corale, la selvaggia liberazione di energie e il tumulto che caratterizzano le azioni dei contendenti. In queste ceremonie violente, poste sotto il segno dell'eccedenza e del vitalismo più irrequieto, gli officianti sferragliano di metallo riscosso e si pavoneggiano indossando panoplie luminose. Lo scintillio mobile dei loro corredi marziali e il cozzo delle armi spandono nell'aria un rotolio fragoroso di clangori e uno sfavillio di luminosità brillante. E su questi corpi rumorosi e lucenti si accendono i *bold colors* delle solennità più chiassose: le lunghe aste da urto sono dipinte con vernici squillanti, le insegne araldiche risplendono di tinte vivaci, mentre i preziosi tessuti delle sopravvesti e delle gualdrappe panneggiano sui centauri lanciati in corsa un caleidoscopio di cromie accese. La frenesia in cromorama della cavalleria si nutre di pompa e vanità, di piume, cimieri e ornamenti impennacchiati. L'allegria delle stoffe policrome agitate dal vento è raddoppiata dall'esuberanza coloristica del *dopamine dressing* guerriero. Si aggiunga che la brillantezza metallica irradiante dalle armi, oltre a manifestare la fascinazione della bellezza e del lusso, indizia una *luccicanza* auratica di natura magico-sacrale che non è mai disgiunta dalle apparizioni cavalleresche. Cfr. Alvaro Barbieri, *Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri* ("Le Conte du Graal", vv. 125-158), in *Italica Belgradensis*, numero speciale (*Studi in onore di Mirka Zogović*), a cura di Snežana Milinković, 2019, pp. 19-42.

⁴ Fin dalle fasi aurorali, i romanzi antico-francesi non cessano di mettere in relazione lo spirito bellico (e avventuroso) della cavalleria con gli slanci amorosi. *Arma e Amor* sono sfere strettamente interrelate e il loro intreccio indissolubile trova vaste e profonde zone di convergenza espressiva nel segno della gioia. Anche nei momenti più feroci e distruttivi del combattimento, quando l'azione eroica si manifesta nella carneficina e nella strage, si sentono vibrare con forza gli accenti potentemente erotizzati dell'allegria marziale. E questa sconvenevole associazione di violenza estrema e piacere sensuale, spesso veicolata da un immaginario grandguignolesco di corpi guasti e armi spaccate, esorbita largamente dal *corpus* romanzesco in versi e in prosa, estendendosi alle canzoni di gesta. Di più. Il vocabolario esaltato e giubilante dell'ebbrezza marziale è lo stesso che serve a rappresentare gli stati di grazia e l'affettività intensificata della passione. Sulla natura archetipica e sulle determinazioni storico-ideologiche di questa scandalosa concomitanza delle pulsioni sessuali e di quelle distruttive entro campi semantici e registri di intonazione euforica si veda la sintesi di Alvaro Barbieri, *Frere, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Viella, Roma 2007, pp. 101-137. Per la grammaticalizzazione emblematica della *devise* "Armi & Amori" come cristallizzazione topica di un nodo concettuale decisivo nel plesso valoriale cavalleresco e nel repertorio testuale oitanico che ne traduce narrativamente

le istanze ideologiche, si leggano Michel Stanesco, *D'armes et d'amour*, in Id., *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Paradigme, Orléans 2002, pp. 325-347; Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Armes et amours. Forme mémorielle et réécriture du Moyen Âge à la Renaissance*, in *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, sous la direction de Todd W. Reeser et David LaGuardia, Garnier, Paris 2020, pp. 313-326; Nicola Morato, *Armi & Amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron*, in *Critica del testo*, 24/2, 2021, pp. 9-30.

- ⁵ Nel mistero cruento del combattimento convivono terribilità repulsiva e attrattive tremende, paura e desiderio. Per questo, al fondo degli orrori della guerra, brucia sempre una perversa voluttà. Il nodo di *ars amandi* e *ars bellandi* trova qui la sua cogenza, entro uno spazio simbolico che tiene assieme impulsi della psiche ed elementi di natura culturale, cfr. Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente...*, pp. 299-300.
- ⁶ Chrétien de Troyes, *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Id., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade, 408], Paris 1994, pp. 171-336, 1114-1170, vv. 3999-4007, p. 269.
- ⁷ Sul senso di superiorità tecnologica assicurato dall'equipaggiamento pesante e sul profilo del guerriero catafratto nella cultura cavalleresca europea e, più in generale, nelle tradizioni militari dell'Occidente si leggano le annotazioni di Cardini: "il cavaliere pesantemente armato, in ciò così diverso dai guerrieri delle culture extraeuropee che, anzi, prediligono la leggerezza quando non addirittura la nudità, è in questo senso un simbolo permanente della cultura occidentale: anche di quella industriale e tecnologica". Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Mondadori [La storia], Milano 1995 (1^a ed. Sansoni, Firenze 1982), p. 47.
- ⁸ Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente...*, p. 313.
- ⁹ Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele...*, p. 34.
- ¹⁰ "lo sport medioevale, e in primo luogo la giostra o torneo, era altamente drammatico e aveva, in più, una forte impronta d'erotismo", cfr. Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, nuova edizione, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Bernardo Jasink, Sansoni [Biblioteca Sansoni, 11], Firenze 1966 (ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919), p. 103.
- ¹¹ Wace, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Société des anciens textes français, Paris 1938-1940, 2 voll., vv. 10771-10772. Il "potere femminile" esercita un ruolo chiave nelle battaglie e nei tornei, nell'"incitare i guerrieri a maggiore audacia. Sotto i loro occhi ci si batte meglio; la guerra, o la finzione della guerra, assume allora il carattere di una competizione di maschi, di una di quelle parate erotiche di cui gli etnologi ci persuadono che entrano in gioco al livello più elementare dei meccanismi della vita." (Georges Duby,

Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere, Laterza [Economica Laterza, 10], Roma-Bari 1993³ [ed. or. *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984], p. 52). Nelle rappresentazioni romanzesche, il torneo vive di una continua tensione tra l'azione cavalleresca entro le lizze e il rimbalzo emozionale e narrativo sulle tribune, spesso con la mediazione comunicativa e pubblicitaria degli araldi. Nella sequenza del torneo di Tintagel (*Conte du graal*), Chrétien de Troyes costruisce la descrizione delle evoluzioni e dei colpi dei torneatori attraverso l'eco affettiva e il riverbero discorsivo che si creano tra il pubblico – prevalentemente femminile – assiepato sugli spalti.

¹² Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele...*, p. 19.

¹³ Feste, cerimonie, cavalleria, fatti di costume, mode e stili di vita, clima sociale: sono questi i campi d'indagine più fruttuosamente solcati ne *L'autunno del Medioevo*. A questa valorizzazione dei riferimenti e dei filtri estetici, che assegna un ruolo decisivo alle mentalità collettive e alle sensibilità sociali e cetuali, si deve l'interesse che gli storici francesi delle *Annales* hanno riservato all'opera di Huizinga. Lo nota con la sua abituale limpidezza critica Franco Cardini, in uno scritto in cui sottolinea la natura problematica e incessantemente divisiva di quel classico inaggirabile e "inaffondabile" che è *L'autunno del Medioevo*: cfr. Franco Cardini, *Perché il Medioevo. Una proposta di lettura*, in Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo. Studio sulle forme di vita e di pensiero del quattordicesimo e quindicesimo secolo in Francia e nei Paesi Bassi*, Corriere della Sera / RCS MediaGroup, Milano 2021, pp. 5-31: p. 29. Al capolavoro di Huizinga si è rimproverato di non essere una ricostruzione documentata e fondata sul vaglio delle fonti, ma una libera ricreazione affidata al "sentimento" e alla rielaborazione di poche testimonianze artistiche e letterarie. I critici più superciliosi hanno riscontrato nella grande monografia sulla società del Quattrocento borgognone un *deficit* complessivo di scientificità: inconsistenza teoretica, disinvolta metodologica, impressionismo. All'ariosa storiografia di Huizinga, vista quale espressione di posizioni umanistiche ed estetizzanti, si concedeva tutt'al più il merito di una rievocazione fascinosa, basata prevalentemente sulle suggestioni del visivo. Per una rassegna di queste ingenerose svalutazioni si veda Ovidio Capitani, *Introduzione a Johan Huizinga, La mia via alla storia e altri saggi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Laterza, Bari 1967, pp. v-LI. Per un ripensamento di sintesi della questione si possono leggere con profitto le equilibrate riflessioni di Alberto Varvaro, *Riconsiderando l'Autunno del Medioevo* [1998], in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Salerno Editrice, Roma 2004, pp. 551-564.

¹⁴ Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo...*, p. 88.

¹⁵ Ivi, p. 108.

¹⁶ Ivi, p. 92.

¹⁷ “Quello che la storia compie nei confronti del passato non è mai fotografare, ma rappresentare.” Cfr. Johan Huizinga, *L'elemento estetico nelle rappresentazioni storiche*, in Id., *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di Wietse de Boer, Einaudi [Biblioteca di cultura storica, 199], Torino 1993, pp. 5-31: p. 14. Il testo riproduce la prolusione pronunciata da Huizinga il 4 novembre 1905 all'Università di Gröningen, in occasione dell'insediamento come professore ordinario alla cattedra di storia.

¹⁸ Ivi, p. 23.

¹⁹ “La curiosità e l'inquietudine intellettuale spingevano di continuo Huizinga verso forme e oggetti d'indagine sempre nuovi: come quella scienza della «ragione nascosta» che – secondo una bella definizione di Sergio Moravia – è l'antropologia culturale.” (Franco Cardini, *Perché il Medioevo. Una proposta di lettura...*, p. 28) Ne *L'Autunno del Medio Evo*, “questo libro epocale che si erge all'incrocio tra il medievalismo gotico, la filologia e l'estetica tardoromantiche, le accanite polemiche tra i differenti modi d'intendere la storia nello scorci fra due secoli” (ivi, p. 21), così come in un'altra celebre monografia, *Homo ludens*, Huizinga procede alla “mirabile tessitura di un discorso storico, antropologico e filologico fondato, in ultima analisi, sull'essenzialità della bellezza e dell'equilibrio come fattori profondi nella fondazione e nel mantenimento di qualunque cultura” (ivi, p. 28).

²⁰ Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo...*, p. 106.

²¹ “elle vous a servy d'aulmosniere et de cainture pour estraindre vos costez et tenir courte vostre loyaulté dedens” (*Perceforest. Deuxième partie*, t. II, édité par G. Roussineau, Droz [Textes littéraires français, 540], Genève 2001, p. 129).

²² “un penoncel a parer vostre lance affin qu'elle soit roide et trenchant en tout honneur acquerre” (ibidem).

²³ “c'est la manche vermeille de la cote de soye a la pucelle qui devant vous a servy de l'escuelle.” (ibidem).

²⁴ Ivi, p. 128.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Lyriope confida a Blanche: (ivi, p. 125) “il m'est avis que la viande don't nous avez serviz ait ouvré au chevalier, car il en a mieulx a sa bleceure”.

²⁷ Durmart *Le Galois. Roman arthurien du Treizième siècle*, publié par J. Gildea, The Villanova Press, Villanova, Pennsylvania 1965, 2 t., t. 1, *Texte*, vv. 6827-6832; vv. 7564-7569.

²⁸ Gli strappi e le sfilacciature della stoffa stracciata e sbrindellata rimandano alla lacerazione della carne ferita, e questa insistenza sulle isotopie della fenditura e dello squarcio si diffondono in una rete di riverberi lessicali per tutto il testo: cfr. Romaine Bonvin, *Le sang sur le vêtement: étude sur le conte Des Trois chevaliers et du chainse*, in *Médiévaux*, 11, 1986, *À l'école de la lettre*, sous la direction de Anne Berthelot, pp. 67-84: p. 75.

²⁹ Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo...*, p. 102.

- ³⁰ Rispetto alla resistenza e alla durezza degli indumenti di ferro, che formano il carapace del cavaliere, le maniche, i soggoli e gli eterei volant esprimono una fluttuante vaporosità di stoffe agitate dal movimento e dal vento.
- ³¹ Va senza dire che la veste prestata al cavaliere costituisce una metonimia del corpo femminile: indossare in combattimento la camicia dell'amata è un gesto potentemente erotizzato, tanto più che gli sfregamenti dell'indumento sulla carne del torneatore significano in modo figurato – ma del tutto esplicito – contatto, intimità e penetrazione.
- ³² Troviero originario delle Fiandre, attivo verso la fine del XIII secolo. La sua opera era trasmessa dal ms. della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Bibl. Naz. L. V. 32), andato perduto nell'incendio del 1904; le edizioni moderne si servono della copia commissionata a Georges-Jean Mouchet da Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye nella seconda metà del diciottesimo secolo (BNF, Collection Moreau 1727). Cfr. Françoise Fery-Hue, *Jacques de Baisieux*, in *Dictionnaire des Lettres Françaises*, publié sous la direction du Cardinal Georges Grente, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Fayard, Paris 1992², pp. 725-726; Jacques Lemaire, *Patrick A. Thomas. L'œuvre de Jacques de Baisieux. Édition critique*, in *Scriptorium*, 33, n°1, 1979, pp. 140-141.
- ³³ Si cita da *L'œuvre de Jacques de Baisieux. Édition critique* par Patrick A. Thomas, Mouton (Studies in French Literature, 3), The Hague et Paris 1973, pp. 51-63.
- ³⁴ La produzione di Jacques de Baisieux va rubricata in prevalenza entro i generi del *dit* e del *fabliau*, ma il racconto *Des trois chevaliers et du chainse* si rifà a modelli diversi, assumendo temi, timbri e registri che si possono inquadrare nelle forme di una novella cortese di spiccatto gusto casuistico (cfr. Per Nykrog, *Les fabliaux*, Droz, Genève 1957, p. 15). Questa vocazione si coglie soprattutto nel finale, dove si invitano i lettori/ascoltatori a meditare sugli eventi narrati, che vanno intesi alla stregua di un aneddoto estremo, una sorta di caso-limite da sottoporre al giudizio di una Corte d'Amore. Del tutto condivisibili in tal senso le considerazioni svolte da P. Aloysius Thomas, *Jacques de Baisieux's The Three Knights and the "Chainse"*, in *Allegorica*, 1/2, 1976, pp. 131-149: p. 131. Va da sé che la denominazione convenzionale di "courtly nouvelle" non aspira in alcun modo a fotografare l'auto-percezione dell'autore o le griglie generiche valide entro il contesto di produzione di questo racconto in versi, ma serve tutt'al più a un tentativo di descrizione e definizione critica entro le cornici interpretative e categoriali della nostra storiografia letteraria.
- ³⁵ Questo marito generoso e tollerante, splendido anfittrione pieno di *largesce*, promotore di feste e svaghi cortesi, anche se privo di valore militare e di passione per i tornei, non incarna il tipo scorbutico del *gilos*, ma sembra piuttosto realizzare un'immagine di regalità nobile e liberale.
- ³⁶ È stato giustamente notato l'anonimato degli attanti principali, che subiscono un'ulteriore stilizzazione nella scelta di sagomature astrattamente standardizzate, tutte profilate entro i caratteri tipizzati della "commedia"

amorosa cortese: la Bella Crudele in uno dei suoi *avatara* (la Sdegnosa, la Spietata, la Bella Dama senza Mercede, dove le iniziali maiuscole sottolineano la natura categorizzata dell'attante, riconoscibile in un'ipostasi); il marito munifico, di grande liberalità ma privo di valore guerriero; i corteggiatori della società affluente; il cavaliere povero. Per questo schematismo diegetico e attanziale, cfr. Romaine Bonvin, *Le sang sur le vêtement...*, p. 80.

- ³⁷ Nella narrativa cavalleresca oitanica, i più alti valori di cortesia si mantengono intatti e si rinnovano nella condotta degli erranti solitari e nei modesti manieri dei "valvassori ospitali", appartate roccaforti dei vecchi valori di nobiltà e prodezza. La custodia e la pratica dell'onore sembrano affidate ai cavalieri poveri e alla piccola feudalità più che ai grandi signori. Questa precellenza assegnata ai *pauvres homes* è inquadrabile nell'ipotesi socio-letteraria sulla piccola nobiltà avanzata da Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, introduzione di Mario Mancini, il Mulino, Bologna 1985 (ed. or. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Niemeyer, Tübingen 1970).
- ³⁸ Il profilo di questo cavaliere povero, ma valorosissimo e fanaticamente dedito all'attività di torneatore, collima con l'identikit di Guillaume, protagonista maschile del racconto del *Vair Palefroi* (il palafreno pomellato) di Huon le Roi. Questo "chevaliers preus, / Cortois et bien chevalereus, / Riches de cuer, povres d'avoir" è un formidabile giostratore: "Quant il avoit la teste armee, / Quant il ert au tournoiemant, / N'avoit soing de dosnoiemant / Ne de jouer a la forclose. / La ou la presse ert plus enclose / Se feroit tout de plain eslais. / Il n'estoit mie aus armes lais / Quant sor son cheval ert couvers". (Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*, publication, traduction, présentation et notes par J. Dufournet, Champion, Paris 2010, vv. 35-37, 60-67).
- ³⁹ Una situazione molto simile si delinea nell'inizio favolistico del *Chaitivel* di Maria di Francia, dove l'incertezza della dama incita e pungola lo spirito competitivo di quattro valorosi pretendenti, avviandoli a una sconsiderata e calamitosa gara di valore. Si noti che tutti e quattro i corteggiatori partecipano a giostre e armeggerie inalberando a mo' di insegnà un anello o un indumento dell'amata: "A l'assembler des chevaliers / Voleit chescuns estre primiers / De bien fere, si il peüst, / Pur ceo qu'a la dame pleüst. / Tuit la teneient pur amie, / Tuit portouent sa druërie, / Anel u mance u gumfanun, / E chescuns escriot sun nun" (Maria di Francia, *Lais*, a cura di Giovanna Angeli, Pratiche, Parma 1992, *Chaitivel*, vv. 63-70, p. 302).
- ⁴⁰ I dubbi, le incertezze e i turbamenti interiori dei tre cavalieri posti di fronte alla richiesta della dama sono teatralizzati nelle forme di una psicomachia, ossia di un dibattito allegorico di carattere duellistico in cui Amore e Prodezza fronteggiano Paura e Codardia.
- ⁴¹ Il gesto di grande *largesce* del terzo cavaliere ricorda quello compiuto da Guillaume nel *lai* antico-francese del *Vair Palefroi*. Anche al cuore del racconto di Huon le Roi risiede una netta contrapposizione tra una gioventù povera

di averi ma ricca in virtù e un ceto abbiente ma sprovvisto di coraggio. Anche Guillaume non perde un torneo, a differenza dello zio traditore e dell'anziano padre della fanciulla amata, ormai imbolsiti e infrolliti; anche Guillaume non esita a cedere l'unico palafreno che possiede – la sua unica vera ricchezza – per amore della fanciulla. Sarà proprio questo gesto di generosità e abnegazione a garantirgli la felicità e a consentirgli di sposare infine la sua dama di sogno. Per un'analisi del *lai*, cfr. Elena Muzzolon, *Tra due mondi: la cavalcata di sogno e l'asintoto del desiderio* (Vair Palefroi, vv. 974-1219), in *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, 9, 2023, pp. 29-76.

⁴² L'episodio ricorda la sequenza del *Cligès* di Chrétien de Troyes in cui la camicia cucita da Soredamors per Alixandre diventa un simulacro del quale egli gode *in absentia* di lei per tutta la notte, baciando l'indumento più di mille volte (“Plus de cent mil foiz la beise / molt en fet tote nuit grant joie”, vv. 1628-1629), e traendo piacere nel suo letto da ciò (una veste inerte) da cui non si può trarre piacere (“Quant il est colchiez an son lit, / a ce ou n'a point de delit / se delite, anvoise et solace. / Tote nuit la chemise anbrace.”, vv. 1631-1634). Come *supra*, il testo è dedotto dalla succitata edizione di Philippe Walter.

⁴³ Oggetto materiale arricchito di valori emozionali e di potenti investimenti affettivi, la camicia si presenta come *Ersatz* simbolico della dama assente, di cui costituisce un'evidente proiezione sostitutiva o persino un doppio fantasmatico. Perciò l'indumento dell'amata non stimola soltanto una pulsione scopica, ma tutta una serie di gesti e di pratiche che configurano un vero e proprio culto: la stoffa viene toccata, carezzata e lungamente baciata, prima di essere aspersa col cuore dello spasimante nel parossismo del combattimento. Stropicciata, strappata e insanguinata, la camicia passa per il torneo come attraverso un festino orgasmico di violenti abbracci amorosi. Ciò che conta, nella venerazione di questa veste così potenziata di caricamenti emotivi e di teso erotismo, non è tanto l'animazione dell'inorganico o la dinamizzazione della cosa inerte, bensì la capacità dell'oggetto di rappresentare per contiguità metonimica il corpo dell'amata e quindi di porsi al centro di una ritualità feticistica di devozione amorosa. Per una riflessione di sintesi sul feticcio nelle produzioni artistiche e letterarie si legga Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 7-32.

⁴⁴ La parola-emblema *chainse/chanse* ritorna con insistenza nel poemetto (31 occorrenze in un testo di 386 versi). *Plaie* si incontra 8 volte, contando anche *playet/playés* ai vv. 291 e 330, ma si trovano anche *bleceüre* (v. 225), *depechiés* (v. 233), *blechiés* (v. 234), *ferus* (v. 257), *navreis* (v. 263), che rientrano nei campi semantici della piaga e della lacerazione. La camicia e la ferita costituiscono i due poli simbolico-lessicali attorno ai quali si costruisce la struttura profonda del racconto.

⁴⁵ Nel momento in cui sembra interamente votato a soddisfare la vanità

femminile, quando pare totalmente e oltranzisticamente dedito al servizio d'amore di una Sdegnosa o di una Bella senza Pietà, proprio allora il valore militare trova la sua verità ultima e si realizza appieno, perché il sentiero del guerriero è servire fino alle estreme conseguenze il proprio Signore (la Signora del cuore: *Midons*) e il suo fine ultimo è la morte.

- ⁴⁶ Ma occorre subito aggiungere che anche l'*exploit* guerriero del cavaliere va posto sotto l'egida di eros, perché si configura come una forma estrema di obbedienza e servizio d'amore resi alla signora del cuore. Per mostrarsi degni della propria dama, bisogna superare vittoriosamente prove estreme e cimenti dolorosi, perché la sofferenza nobilita e sublima l'amore, che è spesso assimilato a una ferita. L'immaginario marziale della lacerazione e dello strappo è coerente con la metaforica tradizionale della piaga amorosa.
- ⁴⁷ Sul "laï" dei tre cavalieri e della camicia ha scritto un saggio di sintesi Romaine Bonvin, *Le sang sur le vêtement...*; Franco Cardini accenna all'episodio in *Quell'antica festa crudele*, pp. 19, 402. Il racconto *Friedrich von Auchenfurt* di Jans Enikel, poeta e cronista del XIII secolo, attivo principalmente nel contesto della corte viennese, presenta alcune interessanti analogie con il racconto di Jacques de Baisieux. Il cavaliere protagonista, Friedrich, tenta disperatamente di conquistare una contessa già sposata. Pur rifiutando ripetutamente le sue *avances*, la contessa non riesce a farlo desistere; ella escogita allora una strategia e stabilisce una condizione impossibile: Friedrich dovrà partecipare a un torneo senza armatura, indossando soltanto una camicia femminile. La dama spera di liberarsi del cavaliere, contando sul fatto che egli possa abbandonare la pericolosa impresa. Tuttavia, Friedrich accetta la sfida, subisce ferite gravi durante il torneo e alla fine si presenta alla contessa con la camicia insanguinata per i colpi ricevuti, ma non riesce a ottenere la ricompensa sperata. Egli acconsente dunque di lasciarla libera, a patto che ella indossi la sua camicia insanguinata sotto il mantello e la mostri a tutti durante la messa, lasciando cadere il soprabito, nel momento di ricevere l'Eucarestia. Cfr. Jans der Enikel, *Sir Friedrich von Auchenfurt*, in *Erotic Tales of Medieval Germany*, selected and translated by Albrecht Classen, ACMRS (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies), Tempe, Arizona 2007, pp. 29-33; Albrecht Classen, *Contracting love versus courtly love: Jans Enikel's "Friedrich von Auchenfurt", the anonymous Mauritius von Craûn, and Dietrich von der Gletze's "Der Borte"*, in *Neohelicon* 46, 2019, pp. 159-181. Jean-Marc Pastré ha svolto una serrata collazione narratologica tra quattro diverse esecuzioni del medesimo *plot*, mettendo a confronto il racconto di Jacques de Baisieux con tre varianti: il succitato *Herr Friedrich von Auchenfurt* di Jans Enikel, l'anonimo *Frauentreue* e la narrazione del libro VIII dei *Gesta militum* di Ugo di Mâcon (metà del secolo XIII). Cfr. Jean-Marc Pastré, *Une nouvelle version des Tresces et du Chainse ou l'utilisation des fabliaux dans les Gesta militum de Hugues de Mâcon*, in *Reinardus*, 7, 1994, pp. 103-112.
- ⁴⁸ La natura 'sconsiderata' – estremistica immoderata smisurata – di questa

prova cavalleresca fu immediatamente riconosciuta nel suo stilizzato radicalismo dai primi lettori moderni. Victor Le Clerc non soltanto percepì in questo testo l'intreccio perturbante di Ares e di Eros, ma ne avvertì il massimalismo e la torsione oltranzistica, scrivendo che nel clima del racconto *Des trois chevaliers et du châine* si respira "tout l'enthousiasme, mais aussi toute la folie des aventures guerrières et amoureuses" (Victor Le Clerc, *Fabliaux*, in *Histoire littéraire de la France*, Firmin Didot et Treuttel et Würtz, Paris 1856, t. 23, pp. 69-215: p. 171). Questo regime esasperato e survoltato dell'impresa marziale-amorosa ha indotto Romaine Bonvin a parlare di uno *charme* intrigante, fondato su una radice di "énigmatique violence" (Romaine Bonvin, *Le sang sur le vêtement...*, p. 67).

⁴⁹ *Le roman de Thèbes*, édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Champion [Champion Classiques], Paris 2008, vv. 5767-5768. Quella di Ati è una bellezza androgina: sul suo volto di giovane sembra già inscritto il suo sacrificio: il colore vermiglio accende d'una vena sanguigna e pulsante una carnagione più candida della neve: "Les eulz ot clers, rianz et vers; / mout fu vigueux et apers, / et la face ot assez plus blanche / que n'est la noif desus la branche. / Ce est couleur qui mout m'agree, / blanche, de vermeill couloree!" (vv. 5773-5778).

⁵⁰ "car a mout grant merveille es biax / et desarmez es et tousiaux" (vv. 5809-5810). Accettare di duellare con un avversario disarmato, o privo dell'armatura, si traduce in una violazione del codice cavalleresco e in un disonore. Per questo, quando nel *Roman de Thèbes* scende in campo un cavaliere privo di armi difensive – cosa che equivale alla nudità (*nu*) – nessuno osa sfiorarlo: "Un chevalier ot dedenz nu, / qui n'ot ne mes lance et escu; / escu et lance senglement, / ne r'ot plus autre garnement. / Forment s'abandonne au tournoi / et mout i fet parler de soi; / tres bien le pouissent ocire, / mes chascun des Griex le remire: / il nel vouloient pas touchier, / ne de l'ocirre estre bouchier" (vv. 5617-5626). Neppure Alexis osa toccare l'avversario, se non con una verga (*un vergant*, v. 5628), per schernirlo.

⁵¹ Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo...*, p. 100.

⁵² *Lancelot: roman en prose du XIII^e siècle*, édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, II, Droz, Genève 1978, pp. 184-193.

⁵³ Elementi, questi, che non figurano nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes.

⁵⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, a cura di Adele Cipolla, in *Il Graal. I testi che fanno fondato la leggenda*, a cura di Mariantonio Liborio, saggio introduttivo di Francesco Zambon, Mondadori [I meridiani. Classici dello spirito], Milano 2005, pp. 1115-1700: p. 1169.

⁵⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, p. 1173.

⁵⁶ Ivi, p. 1209.

⁵⁷ Ivi, p. 1212.

⁵⁸ Ivi, pp. 1214-1215.

⁵⁹ L'episodio occupa i vv. 568-808 in Béroul, *Tristan et Yseut*, texte traduit,

présenté et annoté par Daniel Poirion, in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, dir. Christiane Marchello-Nizia, Gallimard, Paris 1995, pp. 3-121; 1127-1208. Sia Béroul che Chrétien de Troyes impiegano la ferita d'amore come tema ricorrente per mostrare l'interdipendenza di piacere e sofferenza nella *fin'amors*, dove il piacere erotico è inestricabilmente intrecciato con la sofferenza fisica e psicologica del desiderio insoddisfatto. Gioia Paradisi e Anatole Pierre Fuksas (*The Joy of Love in Béroul's Tristan and Chrétien's Chevalier de la Charrette*, in *Journal of the International Arthurian Society*, vol. 4, n. 1, 2016, pp. 81-91) hanno saputo mostrare come non soltanto – sia nel testo di Béroul che nella *Charrette* di Chrétien – la dialettica tra eros (*joie d'amour*) e desiderio si esprima attraverso il motivo della ferita sanguinante quale *Pathosformel* – nei termini di Aby Warburg – ove confluiscano il piacere erotico e il dolore fisico, ma come le somiglianze e le analogie retorico-espressive tra i due testi non dipendano semplicemente da relazioni di natura intertestuale, bensì soprattutto da legami associativi che si basano sulla connaturalità antropologica tra *clusters* lessicali latori di complessi simbolici. Gioia Zaganelli, dal canto suo (*Alessandro Magno, Tristano, Cligès e una camicia tessuta sul Tamigi*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998, vol. II, pp. 897-909), rivela come attorno al simbolismo della camicia si organizzi una complessa rete intertestuale, che coinvolge l'*Alexandre décasyllabique*, i romanzi di materia tristaniana e il *Cligès* di Chrétien de Troyes. Nel romanzo di Chrétien, un posto di rilievo è occupato dall'*adoubement* di Alixandre, padre dell'eroe eponimo. Egli si bagna insieme ai compagni nelle acque della Manica e riceve in dono dalla regina Ginevra una camicia di seta bianca, "bien feite, molt deliee et molt soutil" (vv. 1152-1153) che il giovane indossa e che non abbandonerà più. Essa, si scoprirà, era stata confezionata dalle mani di Soredamors, amata da Alixandre, la quale aveva cucito uno dei suoi capelli biondi tra i fili d'oro dell'ordito. Il padre di Cligès condivide il nome con il protagonista dell'*Alexandre décasyllabique*, nel quale è descritto l'*adoubement* di Alessandro il Macedone. La madre Olimpia, mentre è in compagnia di una fanciulla i cui capelli sono intrecciati con un filo d'oro, riceve dal re Filippo le istruzioni relative al suo ruolo, che consiste nel donare al figlio e a cento suoi compagni gli indumenti necessari, mentre il re riserva per sé il dono delle armi e dei cavalli. Armi e indumenti saranno consegnati solo dopo che i giovani avranno fatto un bagno nelle acque del mare. La camicia che riceve Alessandro, dice il testo, è stata confezionata lungo le rive del Tamigi, e non è mai stata riparata né rammendata; ha inoltre la prerogativa talismanica di proteggere chi la indossa dalla lussuria. Una camicia siffatta si pone in netta antitesi rispetto a un'altra camicia, quella di cui parla la materia tristaniana, che allude all'unione dei corpi dei due amanti e alla perdita della verginità di Isotta. Nel romanzo di Eilhart, ai sicari che devono ucciderla Brangania riferisce di come lei e Isotta avessero lasciato l'Irlanda ciascuna con una camicia bianca ed integra: all'arrivo in Cornovaglia, tuttavia, la camicia della regina era in

condizioni tali da dover essere sostituita con quella della stessa Brangania (cfr. Eilhart d'Obert, *Tristrant*, texte traduit, présenté et annoté par René Péremnec, in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes...*, pp. 263-388; 1359-1399, alle pp. 302-303). Mentre Gottfried e la Saga, e dunque presumibilmente Thomas, insistono sul candore perduto della camicia, Eilhart sottolinea esplicitamente il fatto che la stoffa della camicia era stata lacerata e strappata. *L'Alexandre décasyllabique*, secondo Zaganelli, potrebbe aver fatto riferimento al *Tristan* di Béroul per l'episodio della camicia di Isotta, che ha goduto di un discreto successo, tanto nella tradizione oitanica quanto in quella occitanica (basti pensare alla *camisa* cui fa riferimento Raimbaut d'Aurenga). Se il capello biondo che Soredamors ha cucito nella camicia costituisce una citazione diretta dell'episodio della storia tristaniana nel quale Marco dichiara di voler prendere in moglie la donna alla quale appartiene il capello d'oro portatogli da una rondine, la camicia, oggetto di mediazione tra eros e cavalleria, sembrerebbe costituire un riferimento indiretto dedotto dalla materia alessandrina, non senza una parodia sottile e sofisticata delle convenzioni cortesi che inscenano l'unione e la separazione dei corpi, parodia della quale il *Cligès* costituisce una delle prove più riuscite. Il capello flavo portato a re Marco da un'alata messaggera (Eilhart); il crine più biondo dell'oro intessuto nella candida camicia donata ad Alessandro (*Cligès*); la radiosa ciocca della regina Ginevra rimasta impigliata nel pettine crisoelfantino che Lancillotto trova alla fontana (*Charrette*), vero feticcio da ninfoletti che diviene per il Cavaliere della Carretta una sorgente di deliquio oblioso e di struggenti delizie estatiche, un vero e proprio simulacro amoroso da tenere vicino al cuore, tra la camicia e la carne: come si vede, il culto delle chiome femminili conta nobili adepti nelle pagine della narrativa *d'oïl*. Un filo rosso, anzi, un crine d'oro stringe e collega le più potenti figurazioni del feticismo cortese: cfr. Emmanuèle Baumgartner *présente* *Érec et Énide*, *Cligès*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*, Gallimard, Paris 2003, p. 59.

⁶⁰ Nell'emorragia si saldano valenze erotiche e guerriere all'incrocio tra il femminile e il maschile: le donne perdono sangue dal sesso, mentre gli uomini spiccano cuore dalle ferite riportate in combattimento.

⁶¹ In linea generale si può affermare che i simboli del sangue mostrano una marcata polivalenza, assumendo significati molteplici e persino contrapposti (*signum vitae e principium mortis*). Come ha scritto Luigi M. Lombardi Satriani, *De sanguine*, Meltemi, Roma 2005, p. 18: "Del sangue può essere predicata ogni cosa e il suo contrario".

⁶² Non è un caso, del resto, se l'archetipo del sanguinamento adombra di lontano anche la pratica patologica delle lesioni autoinflitte, soprattutto nell'adolescenza, sulla quale molto ha scritto, tra gli altri, David Le Breton: "Io esisto nel momento in cui mi ferisco, poiché sono immerso in una situazione di grande potenza emozionale e sensoriale. Il dolore, la piaga, il sangue inducono a forza il sentimento di esistere, finalmente." Cfr. David

Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007 (ed. or. *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, Paris 2006), p. 183.

- ⁶³ La sofferenza fisica, il dolore spinto ai gradi estremi agiscono come catalizzatori e indicatori di intensità: sono il riscontro e la prova di una speciale densità esistenziale, e insieme di una pienezza di valori simbolici.
- ⁶⁴ Hue de Rotelande, *Ipomedon*, édité avec introduction, notes et glossaire par A.J. Holden, Klincksieck, Paris 1979.
- ⁶⁵ Il termine indica generalmente un amante, ma Ipomedon resta fedele alla Fiera, nonostante la regina di Sicilia dimostri, come vedremo, di subirne il fascino.
- ⁶⁶ Che la reazione di Ipomedon abbia a che fare tanto con il desiderio che con l'ardore marziale, pare confermarlo la presenza della stessa terna lessicale più avanti nel romanzo, quando Ipomedon, nel pieno del combattimento, “*des trestrembla e ruvi, echaufe e art*” (vv. 8518-8519).
- ⁶⁷ Cfr. Andrea Fassò, *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufre Rudel e don Giovanni* [2001], in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma 2005, pp. 239-277.
- ⁶⁸ Dalle più potenti figurazioni coloristiche del *Conte du Graal* ai canoni tradizionali della ritrattistica letteraria (*effictio*), dalle pareti delle case ai riquadri delle scacchiere, l'accoppiamento dell'albore nivale col vermicchio rappresenta un'associazione cromatica di larghissima diffusione e di portata archetipica. Cfr. in proposito Michel Pastoureau, *Bianco. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2022 (ed. or. *Blanc. Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris 2022), pp. 74-81.
- ⁶⁹ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Daniel Poirion, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes...*, pp. 683-911, 1299-1391, v. 4446.
- ⁷⁰ Hubert Klocker (a cura di), *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi Edizioni, Imola 2016, p. 88.
- ⁷¹ Già Gillo Dorfles identificava nei *relitti* di Hermann Nitsch una sostanza “prevalentemente feticistica” (*I nostri feticci quotidiani*, in *Belfagor*, 43/2, 1988, pp. 121-128: p. 126), esito di una “tendenza alla feticizzazione di determinati atti o oggetti” (ivi, p. 125), tendenza condivisa non soltanto con altri “azionisti” viennesi, ma anche con *body-artists* quali Gina Pane o Marina Abramović. Si veda anche Gillo Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 19.
- ⁷² “La mia grande venerazione per Stefan George e Klimt e la mia convinzione che l'esercizio artistico debba essere equiparato all'attività di un sacerdote, già dal 1960 mi hanno spinto a portare durante le mie azioni pittoriche un camice bianco semplice tagliato a forma di tunica. Il discorso del camice è stato successivamente approfondito occupandomi dei relitti del teatro o.m. L'attore sceso nell'eccesso, disceso estaticamente, macchia e sparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri

stati di intensità ed eccitamento. Spesso, ancora più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE. Esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, sparso, spruzzato di sangue (colore rosso), di tutti i colori dell'arcobaleno, dello spettro dei colori" (Hermann Nitsch, *Il camice del pittore*, in Id., *Dietro l'altare di_Behind the altar of Hermann Nitsch*, Shin, Brescia 2009, p. 62). Il camice "si inumidisce di «sudore e sangue» del colore. Si formano macchie di sangue bagnate, colorate, fatte di sangue colorato e si appiccicano al corpo nudo del pittore", mentre "la sua discesa verso l'orgiaistica, sfrenata sessualità, nell'abisso e nel pericolo dell'esperienza vissuta, delle forze di fondo che ci condizionano, si mostra nel sedimento color sangue depositatosi sul camice" (ivi, p. 64). E ancora: "il pittore (celebrante) porta delle vesti rituali. Sul camice del pittore macchiato e insudiciato c'è la sismografia della passione e della rinascita di tutto il creaturale. [...] con l'umido del sangue vi si imprime la discesa nell'eccesso del sacrificio, nella fossa, nella notte della morte, dell'universo, del nulla." (Hermann Nitsch, *Immagini colorate*, in *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli 2008, poi in Hermann Nitsch, *O.M. Theater: colore dal rito*, a cura di Italo Tomassoni e Giuseppe Morra, Viaindustriae publishing, Foligno 2017, pp. 29-30: p. 29).

⁷³ Monica Centanni e Paolo B. Cipolla, *Introduzione* a Maria Grazia Ciani e Monica Centanni, *L'eroe*, RCS MediaGroup, Milano 2022, pp. 15-18.

⁷⁴ Assumo qui il concetto di trasgressione erotica nell'accezione messa a punto da Bataille a partire da Caillois. Entro tale prospettiva di semiosi antropologica delle pratiche sociali, l'infrazione non va intesa in termini *profani* come semplice negazione di un divieto, sibbene come suo trascendimento e completamento sul piano del *sacro*. L'infrazione licenziosa del tabù è un'eccedenza radicale che oltrepassa le regole del mondo laico costruendo, di là da esso, uno spazio ulteriore di libertà e sacertà. Cfr. Georges Bataille, *L'erotismo*, ES, Milano 2009 (ed. or. *L'érotisme*, Les éditions de minuit, Paris 1957), pp. 61-67. Per il quadro generale si legga Roger Caillois, *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U. M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001 (ed. or. *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1950).

⁷⁵ James G. Ballard, *Crash*, tr. it. di Gianni Pilone Colombo, Feltrinelli, Milano 2004 (ed. or. *Crash*, Jonathan Cape Ltd, London 1973), p. 9.

⁷⁶ James G. Ballard, *Crash*, p. 8.

⁷⁷ Ivi, p. 10.

⁷⁸ Ivi, p. 11.