



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

I prestigi delle armi

VI, 2

2025

a cura di Alvaro Barbieri e Franco Tomasi

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Alvaro Barbieri (Università degli Studi di Padova), Roland Béhar (Sorbonne Université), Anton F.H. Bierl (Universität Basel), Matteo Bittanti (Università IULM), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Danielle Feller (Université de Lausanne), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassineti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova), Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Maria Maffezzoli (Università degli Studi di Siena), Micol Muttini (Université Grenoble Alpes), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Vittorio Bustaffa, *Armati*, 2025, 27x17 cm, tecnica mista su carta (acrilico e matita nera acquerellabile)

«AOQU» VI, 2 (2025)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2025/1



Copyright © 2025

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Milano University Press
Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano
<https://milanoup.unimi.it/>

Stampa: Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano
www.ledizioni.it



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**

Indice

- Alvaro Barbieri - Franco Tomasi, Introduzione. *I prestigi delle armi: poetiche, simbolismi e funzioni della palinoplia nell’“epos”* pp. 7-11
- Alberto Camerotto, *Lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell’epica greca arcaica* pp. 13-48
- Marcello Meli, *La spada, il sangue, la testa. Una indagine sulla dea Kālī* pp. 49-56
- Elena Muzzolon, *Figure del fragore: bellifonia e canto della spada nel romanzo arturiano d’“oil”* pp. 57-117
- Guido Baldassarri, «*L’arme mentite». Simulazione, dissimulazione, altruismo e inganno nella tradizione del poema epico e cavalleresco* pp. 119-137
- Marco Malvestio, *Un’epica senza individui? Racconto bellico e warfare postmoderno* pp. 139-160

VARIAE

- Angelo Caccamo, *Il “Purgatorio” di Falerina. Intertestualità dantesca in un episodio allegorico dell’“Inamoramento de Orlando”* pp. 163-206

I PRESTIGI DELLE ARMI: POETICHE, SIMBOLISMI E FUNZIONI DELLA PANOPLIA NELL'EPOS

In una delle pagine più note e ideologicamente più esposte della letteratura cavalleresca occidentale, un giovinetto ingenuo e stordito – ma promesso ad altissimi destini – chiede a un *miles* coperto di armi scintillanti se sia venuto al mondo proprio così, interamente rivestito di un lucente carapace di ferro. Poche pagine appresso lo stesso sprovvveduto ragazzo, che ancora non sa di chiamarsi Perceval, abbatte con la più sconcertante facilità un temibile avversario, ma poi – mancando del necessario *know-how* – non riesce a spogliarlo delle armi, che aderiscono così strettamente alle membra del caduto da risultarne inseparabili. Dedotti da un testo arcinoto – *Le conte du graal* – che costituisce un autentico paradigma dell'avventuroso bretone, questi due passi sono attraversati dalla comicità sorridente di Chrétien de Troyes, eppure condensano in pochi versi i significati più misteriosi e profondi del rapporto esistente tra il guerriero e la sua panoplia. Come accade nelle fiabe, il giovane sciocco – il sempliciotto del folklore internazionale – è in realtà il prescelto chiamato a rivelare il senso ultimo delle cose: la sua *naïveté* suscita il riso, ma coglie sempre nel segno. In tal modo, nell'ultimo e incompiuto romanzo del maestro *champenois*, tocca a un selvatico sbarbatello gallese dal grande futuro affermare l'inscindibilità del cavaliere dalla “seconda pelle” del suo costume di guerra.

In tutto il mondo premoderno l'equipaggiamento difensivo e offensivo dei militari d'élite non soltanto opera al confine incerto tra morte e vita (le armi proteggono e distruggono), ma lega il suo *charme* numinoso a una superiorità di ordine tecnologico



che però trattiene la fascinazione arcana delle magie metallurgiche. Non diversamente dal corredo di ferro degli sciamani uralo-altaici, il completo dei guerrieri produce durante la *performance* uno strepito metallico che esercita una sorta di sortilegio sonoro, un rim-bombo esaltante e spaventoso in cui sembra risuonare la voce dell'oltre. Come il frastuono della danza sciamanica contribuisce in modo decisivo al soggiogamento degli spiriti, così le armi percosse spandono nell'aria un fracasso *Heavy Metal* che irretisce e atterrisce. Nel movimento del guerriero catafratto, che splende di sinistri brillii e risuona di tremendi fragori come uno strumento idiofono, sembra riattivarsi la memoria remota della forgia e della tempra: l'origine ignea delle armi torna allora a manifestarsi in forme uranico-meteoriche, con il bagliore lampeggiante della folgore e l'eco acustica del tuono. Questi tratti di pericolosità e di fervore demonico fanno delle apparizioni dell'uomo corazzato una sorta di epifania, un *mysterium* che si declina sul crinale tra *fascinans* e *tremendum*. La veste d'acciaio non regala soltanto la – relativa – sicurezza della blindatura, ma sublima e trasfigura la forma umana in un mistico "corpo di luce", mosso da riflessi specchianti e balenanti di barbagli. La luminosità inquieta fa del guerriero pesantemente armato un essere sfogorante, lo trasmuta in un fascio di forze vibranti di riverberi e percorse da un'animazione survoltata. La superficie mineralizzata e lustra delle corazze spande tutt'attorno un brillio di mobili riflessi, come un globo a specchietti o un vestito di strass. Il fulgore esprime sempre una poetica della forza, un magnetismo fondato sul carisma e sulla fascinazione visiva della luce. L'*outfit* fiammeggiante dei cavalieri feudali e ancor più le armature bianche dei torneatori rinascimentali non sono soltanto costose e performanti apparecchiature protettive, ma veri e propri dispositivi di parata capaci di esercitare una formidabile attrattiva, veicolando in pari tempo un'intera segnaletica di superiorità e di potere. Dai cavalieri teutonici dell'*Aleksandr Nevskij* di Sergej Michajlovič Ejzenštejn (Urss 1938), minacciosi di formidabili cimieri e blindati come cyborg, agli angeli d'acciaio della Camelot di John Boorman (*Excalibur*, Usa 1981), la cinematografia ha saputo celebrare col massimo dispiegamento di mezzi visivi le attrattive sfavillanti – seduttive e sinistre – di questi *masters of light* armati fino ai denti. La natura chiassosa – rumorosa e appariscente – del corredo cavalleresco si deve alla natura performante e *high tech* delle sue componenti metalliche, ma lo scintillio dell'acciaio manifesta anche il desiderio protagonistico di brillare e di tenere la scena, oltre che l'ostentazione di potere e privilegio sociale che si esprimono nello sfoggio

di un equipaggiamento *high precious*. D'altra parte, le valenze esaltanti dell'estetica *Bright* sono le stesse che ritroviamo oggi attivate nelle texture luccicanti della cosmesi, negli abiti "galattici" di Paco Rabanne e nelle tendenze *Stardust* di una moda che privilegia il lurex e il laminato, applicando agli abiti cascate di lustrini o tempestandoli di jais, mini *boules*, cristalli e pagliuzze dorate. E alla stessa retorica di luminosa potenza, sia pure con una torsione esibizionistica e sovraccarica che vira al kitsch, si richiama l'apparato *bling-bling* dei giovani malavitosi e delle baby gang. Ogni volta che un capo d'abbigliamento o un accessorio si accendono di rifrazioni brillanti ecco costellarsi l'archetipo del nimbo glorificante, e subito un alone di allarmante sacralità si sovrappone all'appeal profano dell'indumento. Il fasto lussuoso e il lato vistosamente *fashion* delle armi non si separano mai del tutto da un ricordo di terribilità sacrale.

Rutilanti di fulgido acciaio, ornati di pennacchi ondeggianti, drappeggiati di sopravvesti sventolanti e tinte di cromie accese, i combattenti di antico regime manifestano un modo d'essere dinamico e brioso, vivacizzato dai fremiti di un energizzante vitalismo. Lo scintillio del ferro si associa a una *palette* "aumentata" di tinte sgargianti che concorre a promuovere un'estetica esibizionistica e d'effetto. E d'altra parte lo sfolgorio lucente e cromaticamente arricchito della panoplia e delle uniformi di antico regime è allineato all'e-suberanza del vestiario maschile, che fino al Settecento è sovraccarico di richiami seduttori e di addobbi sfacciati. Prima della Grande Rinuncia,¹ il guardaroba dei gentiluomini è lussuoso e chiassoso, fatto apposta per la *performance* spettacolare, la cerimonia pomposa e la parata in società. Le armi e l'abbigliamento costituiscono da sempre un elemento irresistibilmente attrattivo della dotazione maschile: i ferri del mestiere marziale si incaricano di ribadire l'equazione forza = bellezza, mentre gli indumenti ornamentati a colori squillanti imitano la livrea degli animali durante il rituale di corteggiamento.² La normalizzazione ottocentesca, che impone il taglio severo e l'austerità monocroma dell'abito scuro borghese, rimuove dall'orizzonte occidentale lo sfarfallio ammiccante e gioioso dell'*outfit* maschile premoderno. Ed esiti analoghi si danno nella confezione delle divise militari, perché

1 Sulla Grande Rinuncia, che mortifica il vestire maschile nella fissità severa dell'abito scuro, cfr. John Carl Flügel, *Psicologia dell'abbigliamento*, Milano, FrancoAngeli, 2003 (ed. or. *The Psychology of Clothes*, London, Hogarth Press, 1930).

2 Cfr. Walter Siti, *C'era una volta il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2024: 76-77.

la guerra meccanizzata e l'impiego di armi da fuoco dal tiro sempre più rapido e preciso sconsigliano l'adozione di tonalità vivide e di *mises* appariscenti. La modernità impone un *new look* militare di ispirazione severa o mimetica – le esigenze del *camouflage* –, mentre nel mondo antico e per tutto il Medioevo domina un paradigma di visibilità che stimola i codici vestimentari più arditi e sfarzosi.

La grande bellezza dei cavalieri catafratti consiste principalmente nel loro sfolgorio, che irraggia sprazzi di luce saettante, ma la radianza inquieta delle loro figure metallizzate si combina con altri segnali di mobilità che esprimono il senso di un'effervesienza tumultuosa e il bisogno di un'autorappresentazione “urlata”, veicolata da prestazioni oltranzistiche e posture ostentatorie. Nel vecchio mondo, il ceto militare si segnala per le sue manifestazioni sopra le righe, tanto nel regime visivo – luccichio palpante, colori “vitaminici”, fastosità in technicolor fondata su un *groupage* di cromie ipersature –, quanto nella sfera acustica – clangore di armi percosse, trambusto e chiasso festoso, suoni di corni, canizie e zoccolii ribattuti a cassa dritta.

La terribile efficacia delle armi, il loro potere letale e il loro alone magico-sacrale costruiscono attorno alla panoplia premoderna un'aura di numinosa fascinazione, ma i prestigi dell'attrezzatura guerriera investono anche altri aspetti di natura funzionale e simbolica che agiscono entro la dimensione sociale e nell'ordine delle rappresentazioni pubbliche. Si pensi, anzitutto, al costo venale del kit militare e al suo valore di *status symbol*, indicante il rango del portatore. Nel mondo preindustriale e soprattutto nelle società polemocentriche, i detentori delle armi sono monopolisti della violenza e primattori sociali. È eloquente in tal senso il caso del mondo feudale, nel quale il ceto militare coincide con la classe egemone. Non a caso gli scudi e i corredi difensivi diventano “espositori” ad alta concentrazione emblematica, vetrine in cui vengono messi in mostra gli stemmi araldici, le insegne claniche e tutti i vari segni di riconoscimento e affiliazione che concorrono a definire la posizione del guerriero entro il contesto di appartenenza. Questa speciale disponibilità al caricamento simbolico fa delle armi un oggetto privilegiato di valorizzazioni feticistiche e ceremoniali (si pensi al ruolo della spada nelle liturgie politiche e marziali, specie nell'addobbo cavalleresco), ma anche di scambi e donativi che stabiliscono legami oppure esplicitano conferimenti di incarichi e prerogative istituzionali.

Nelle culture marziali antiche e medievali, ma anche dentro i confini della moder-

nità, le armi sono ben più che strumenti micidiali destinati alle pratiche militari, agli agoni marziali (giostre, quintane, tornei) o all'impiego venatorio: al di là della loro adibizione funzionale, esse manifestano un'esibizione fastosa di vanità suntuaria. Quando vengono realizzate con materiali pregiati secondo elaborate procedure artigianali, sono oggetti sfarzosi e desiderabili, articoli di gran lusso personalizzati e customizzati, manufatti artistici che fungono da ornamento e da segnale di status, indicando una condizione di particolare distinzione. Le belle, le tremende armi che escono dalla fucina di Efesto sono le migliori amiche dei ragazzi. Come un prezioso gioiello, il metallo forbito di Ares attira senza scampo gli uomini: ne fa fede Achille, che non può resistere al richiamo fulgente e risonante del ferro mentre travisa la possanza della sua efebia semidivina tra le figlie di Licomede.

Alla centralità delle armi nelle pratiche e nelle tradizioni militari fa riscontro il ruolo cruciale che esse interpretano nell'*epos* internazionale, con svolte e riformulazioni semantiche di rilievo a seconda delle epoche e degli ambienti culturali, ma anche con invarianti tematico-motiviche talmente stabili sulla lunga durata e nella diffusione geografica da raccomandare un sondaggio di vasta campitura comparatistica tramite il quale isolare gli elementi costanti e le topiche, inseguendoli nelle loro realizzazioni specifiche e nelle rideterminazioni contestuali, tra persistenze e scarti innovativi. Il presente fascicolo di “AOQU” è dedicato allo studio dei modi e delle forme in cui le armi entrano nelle rappresentazioni e nelle poste in gioco ideologiche ed estetiche del discorso epico.

Alvaro Barbieri e Franco Tomasi
(Università degli Studi di Padova)

LA LANCIA E LO SCUDO DI ACHILLE A COSA SERVONO LE ARMI NELL'EPICA GRECA ARCAICA

Alberto Camerotto
Università Ca' Foscari Venezia

RIASSUNTO: Le armi nell'epica greca arcaica sono lo strumento di offesa e di difesa degli eroi. Sono armi di bronzo, servono per uccidere, ma prima di tutto sono il segno del prestigio e della gloria. Le formule e gli epitetti tradizionali della poesia epica rivelano un sistema di significati. Il segno più importante è lo splendore del bronzo, è lo spettacolo delle armi sul campo di battaglia. La scena tipica della vestizione delle armi è il primo momento dell'azione e del valore di un eroe. Le armi definiscono l'identità e la forza degli avversari che si scontrano in duello. Sono il trofeo della vittoria. Ma qualche volta le armi possono diventare altro, il segno dell'incontro che supera la violenza della guerra come nel caso di Glauco e Diomede. Mille anni dopo Omero, nei *Posthomericus* di Quinto Smirneo, le armi di Penthesilea sono il segno dell'alterità delle Amazzoni, il paradigma del nemico. Ma proprio attraverso l'onore delle armi, Achille riconosce il valore di Penthesilea, per andare oltre le logiche della guerra.

PAROLE CHIAVE: Guerra, duello, armi, eroi, Omero, Quinto Smirneo

ABSTRACT: In archaic Greek epic poetry, weapons are the heroes' instruments of offense and defense. They are bronze weapons, used to kill, but above all, they are a sign of prestige and glory. The traditional formulas and epithets of epic poetry reveal a system of meanings. The most important sign is the splendor of bronze, the spectacle of weapons on the battlefield. The typical scene of donning armor marks the first moment of a hero's action and valor. Weapons define the identity and strength of the heroes. Achilles' weapons are at the center of the narrative as a symbol. The enemies' weapons are the trophy of victory. But sometimes weapons can become something else, the sign of an encounter that transcends the violence of war, as in the duel between Glaucus and Diomedes. A thousand years after Homer, in Quintus Smyrnaeus's *Posthomericus*, Penthesilea's weapons are the sign of the Amazons' otherness, the paradigm of



the enemy. But it is precisely through the honor of arms that Achilles recognizes Penthesilea's value and can go beyond the logic of war.

KEY-WORDS: War, Duel, Weapons, Heroes, Homer, Quintus Smyrnaeus

1. LE ARMI DI BRONZO DEGLI EROI

Le armi sono qualcosa di più dello strumento di offesa e di difesa degli eroi nell'epica greca arcaica. Una prima valutazione che dice molte cose: le armi degli eroi nei poemi di Omero sono armi di bronzo, sono armi certo fuori del tempo, quando il bronzo, nell'VIII sec. a.C., potrebbe non essere più il metallo della guerra.¹ Sono già le armi del mito, di una dimensione differente. Un passato che rappresenta la storia che non ritorna più, un tempo più grande, il tempo degli eroi, migliori e più forti degli uomini del presente.² È il metallo del prestigio, sicuramente è il simbolo della forza e della violenza, come vale per ogni cosa dell'Età del Bronzo, nella sequenza delle stirpi dei mortali che sempre più cupa dall'oro porta al ferro (Hes. *Op.* 143-147).³

Ζεὺς δὲ πατὴρ τρίτον ἀλλο γένος μερόπων ἀνθρώπων
χάλκειον ποίησ', οὐκ ἀργυρέω οὐδὲν ὁμοῖον,
ἐκ μελιᾶν, δεινὸν τε καὶ ὅβριμον. οἰσιν "Αρηος
ἔργ' ἔμελε στονόεντα καὶ ὑβριες, οὐδέ τι σῖτον
ἥσθιον, ἀλλ' ἀδάμαντος ἔχον κρατερόφρονα θυμόν.

'Zeus padre un'altra stirpe di uomini mortali, la terza,
di bronzo, non pari neppure a quella d'argento, fece

¹ Sulle armi dell'epica greca arcaica cfr. LORIMER 1950, CRIELAARD 1995, WEES 1997.

² BENNET 1997: 532 «Because of this disjunction, Homer deliberately creates an 'epic distance' between his audience and the events of the poems. For example, although iron appears (particularly in similes, elements that need to be most accessible to contemporary audiences, or as a prize in the games of Patroclus [*Il.* XXIII 826-835]), bronze is the major metal for weapons in the poems».

³ ERCOLANI 2010: 180-184, part. 180 «Caratterizzata da *hybris* violenta, che si traduce in guerra continua (145,152), conduce un'esistenza fondata non sulla convivenza civile (146s.), ma sulla cruda forza (148s.). Sul sistema e i significati del mito delle età, cfr. VERNANT 1978: 28-34.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

dai frassini, (stirpe) tremenda e possente; a questi di Ares
le opere funeste e le violenze stavano a cuore, né pane
mangiavano, ma avevano animo duro, d'adamanto'.⁴

Vale la pena di ascoltare altri due versi, nei quali tutto è fatto di bronzo per questa stirpe violenta e maledetta (*Op.* 150-151):

τῶν δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἴκοι,
χαλκῷ δ' εἰργάζοντο. μέλας δ' οὐκ ἔσκε σίδηρος.

'Di bronzo erano le loro armi, di bronzo le case,
col bronzo lavoravano; il nero ferro non c'era'.

Gli eroi, la stirpe che viene dopo quella del bronzo, sono, come sappiamo, una variazione del sistema, segno positivo in una scala che porta al peggio.⁵ Ma anche gli eroi (Hes. *Op.* 159 «ἄνδρῶν ἡρώων») non possono rinunciare al bronzo e alla guerra. Anzi, la guerra, tra la saga tebana e l'assedio di Troia, è nel loro destino (Hes. *Op.* 161-165):⁶

καὶ τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνή
τοὺς μὲν ὑφ' ἐπταπύλῳ Θήβῃ, Καδμῆιδι γαῖῃ,
ἄλεσε μαρναμένους μῆλων ἐνεκ' Οἰδιπόδῳ,
τοὺς δὲ καὶ ἐν νήσοσιν ὑπέρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης
ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἐλένης ἐνεκ' ἥυκόμῳ.

'E li fece perire guerra malvagia e mischia cruenta,
gli uni sotto Tebe dalle sette porte, terra di Cadmo,
mentre combattevano per i greggi di Edipo,
gli altri sulle navi oltre il grande abisso del mare
conducendoli a Troia a causa di Elena dalla bella chioma'.

⁴ Le traduzioni dei testi greci sono di Cerri per l'*Iliade* (OMERO, *Iliade* [Cerri]), di Ercolani per le *Opere e i giorni* (ESIODO, *Opere e i giorni* [Ercolani]), e dal volume di Lelli per i *Posthomeric* (QUINTO DI SMIRNE, *Posthomeric* [Lelli], con modifiche e adattamenti utili).

⁵ Sul mito delle cinque età e la stirpe degli eroi, di segno positivo rispetto a quella del bronzo, cfr. VERNANT 1978: 34-35 «Al guerriero dedito per la sua stessa natura alla *hybris*, si oppone il guerriero giusto, che riconoscendo i suoi limiti, accetta di sottomettersi all'ordine superiore della *dike*».

⁶ In generale sull'Età degli Eroi secondo Esiodo, cfr. ERCOLANI 2010: 186-193.

Nel bronzo c'è il primo segno.⁷ È il metallo che dura nel tempo, che non si corrompe, quasi come l'oro, sicuramente più adatto per le armi. In fin dei conti l'idea pindarica dell'*aere perennius* si associa e non rimuove il valore del metallo, del bronzo della statuaria che è concorrente della poesia.⁸

Ma parliamo di armi. Quando è tirato a lucido prima della battaglia,⁹ quando si rimuove la patina scura dell'ossidatura, il bronzo brilla e riluce come uno specchio. È uno spettacolo formidabile, un lampo sulla piana di Troia che arriva fino al cielo. Gli eserciti schierati. Un bagliore di luce acceca il nemico. È, insieme agli effetti sonori degli eserciti in movimento,¹⁰ la prima manifestazione della potenza dello schieramento dei guerrieri. Degli Achei come dei Troiani. È lo spettacolo della guerra, che forse prima di tutto viene dal fascino delle armi. Le armi sono potenza, terrore e seduzione (Hom. *Il.* II 455-458).¹¹

⁷ Il bronzo è prima di tutto un bene materiale di grande valore: Hom. *Il.* VI 47-48 «πολλὰ δ' ἐν ἀφειοῦ πατρὸς κειμηλίᾳ κεῖται / χαλκός τε χρυσός τε πολύκμητός τε σίδηρος» ('molti oggetti preziosi sono in casa del ricco mio padre, / bronzo e oro e acciaio ben lavorato'). Per il rapporto di valore chiarisce tutto naturalmente la celebre indicazione di Omero: *Il.* VI 235-236 «δές πρὸς Τυδεΐδην Διομήδεα τεύχε' ἀμειβεῖ / χρύσεα χαλκείων, ἑκατόμβοι' ἐννεαβοίων» ('che con Diomede Tidide scambiava le armi d'oro per quelle di bronzo, / quelle del prezzo di cento buoi per quelle da nove'). È tra i beni del bottino di guerra, pure con un bel colore rosso, in opposizione al grigio del ferro, *Il.* IX 365-367 «ἄλλον δ' ἐνθένδε χρυσὸν καὶ χαλκὸν ἐρυθρόν / ἡδὲ γυναικας ἐνζώνους πολιόν τε σίδηρον / ἀξομαι, ἀστ' ἔλαχόν γε» ('da cui porterò altro oro e bronzo rosseggiante / e donne dalla bella cintura e grigio acciaio, / tutto quanto m'è stato assegnato'). Sempre tra i segni della ricchezza: *Il.* X 379, XI 133 «χαλκός τε χρυσός τε πολύκμητός τε σίδηρος» ('bronzo e oro e acciaio ben lavorato'), XVIII 289 «πάντες μιθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον» ('tutti la dicevano ricca d'oro, ricca di bronzo'), XXIII 549-550 «ἔστι τοι ἐν κλισίῃ χρυσὸς πολὺς, ἔστι δὲ χαλκός / καὶ πρόβατ', εἰσὶ δέ τοι δημωαὶ καὶ μάνυχες ἵπποι» ('molto oro si trova nella sua tenda, vi si trova bronzo / e bestiame, ci sono anche ancelle e cavalli solidunghi').

⁸ Il bronzo entra in contatto con la poesia attraverso la potenza della voce: *Il.* II 490 «φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἥτορ ἐνείη» ('una voce che non si spezza e, dentro di me, polmoni di bronzo'). Ma quello che conta è l'indicazione di qualcosa che non si consuma, che non viene meno. Cfr. anche *Il.* V 785 «Στέντορι εἰσαμένη μεγαλήτορι χαλκεοφῶνῳ» ('nelle sembianze di Stentore magnanimo dalla voce di bronzo').

⁹ Cfr. *Il.* XIII 442 «θωρήκων τε νεοσμήκτων». L'epiteto della lucidatura ritorna per analoghi spettacolari effetti luminosi in Nonn. *D.* XXVII 17. Sull'effetto delle armi di bronzo cfr. WEES 2012: 69 «Se i Greci, tuttavia, preferivano il bronzo, era perché il materiale conferiva un aspetto molto migliore. Senofonte spiega che il vantaggio di uno scudo rivestito di bronzo stava nel fatto che il metallo poteva venire tirato a lucido in modo splendido (*Costituzione spartana* XI 3)». Per l'effetto della paura suscitata dalle armi una ottima prova è la reazione di Astianatte di fronte al padre Ettore in armi, cfr. *Il.* VI 467-470 (GRAZIOSI - HAUBOLD 2010: 215 «Hector appears to him as a strange composite monster»). Sulle strutture tematiche delle battaglie dell'epica cfr. lo studio fondamentale di FENIK 1978. In una prospettiva estesa all'epica letteraria, cfr. la sintesi di REITZ - FINKMANN 2019.

¹⁰ *Il.* II 465-466 «αὐτὰρ ὑπὸ χθών / σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων» ('e la terra / risonava terribilmente sotto i piedi di loro e dei cavalli').

¹¹ L'impatto delle armi e dei movimenti degli eserciti è impressionante, ha qualcosa di cosmico, la terra è

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

Ἡύτε πῦρ ἀῖδηλον ἐπιφλέγει ἀσπετον ὕλην
οὔρεος ἐν κορυφῇς, ἔκαθεν δέ τε φαίνεται αὐγή,
ὡς τῶν ἐρχομένων ἀπὸ χαλκοῦ θεσπεσίοιο
αἴγλη παμφανώσα δὶ’ αἰθέρος οὐρανὸν ἵκε.

‘Come fuoco rovinoso incendia una selva immensa
sulle cime d'un monte, e da lontano si vede il bagliore,
così mentre quelli marciavano, dalle armi di splendido bronzo,
uno scintillio sterminato si levava al cielo per l'aria’.

È la similitudine del fuoco che devasta la selva, ma è in azione soprattutto l'immagine visiva del bagliore delle armi. Certo, è un fascino osceno, mostruoso. È questa la funzione.¹²

Nelle armi sta il primo segno della potenza che fa paura.¹³ Il segnale viene proprio dal bronzo (*Il.* II 457 «ἀπὸ χαλκοῦ θεσπεσίοιο»). Primo messaggio visivo e sonoro del *flyting* che arriva lontano, attraversa lo spazio e raggiunge il cielo (*Il.* 458 «αἴγλη παμφανώσα δὶ’ αἰθέρος οὐρανὸν ἵκε»).¹⁴ Il sistema semiotico delle armi di bronzo dice tutto. Le formule hanno anche questo potere. Vale per tutte le armi, il bronzo è ovunque, con i suoi attributi. Insieme agli altri materiali. Gli eroi e gli eserciti si scontrano, le armi di offesa e di difesa sono tutte di bronzo, ovunque, da una parte e dall'altra, per la massa e per i capi (*Il.* VI 3 «ἄλλήλων ιθυνομένων χαλκήρεα δούρα»; III 18 «δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ»; VI 504 «κλυτὰ τεύχεα ποικίλα χαλκῷ»; XV 544 «χαλκήρεα τεύχε»). L'epiteto

sconvolta: richiama perfino la lotta di Zeus contro il mostruoso Typhoeus, cfr. *Il.* II 780-783 «Οἱ δὲ ἄρ' ἵσσαν ὡς εἴ τε πυρὶ χθῶν πᾶσα νέμοιτο. / γαῖα δὲ ὑπεστενάχκε Διὺς δέ τοι περικεραύνω / χωμένω δέ τε τὸν ἄμφι Τυφωέῃ γαῖαν ιμάσσῃ / εἰν Ἀρίμοις, δῆθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάξ» ('Gli altri marciavano, invece, come se a fuoco andasse tutta la terra; / e il suolo mandava un cupo rimbombo, come per l'ira di Zeus / fulminatore, quando sferza la terra intorno a Tifeo / nel paese degli Arimi, dove dicono che di Tifeo si trovi il giaciglio'). Effetti sonori ed effetti visivi si fondono tra loro: *Il.* II 784-785 «ὣς δέ τῶν ὑπὸ ποστὶ μέγα στεναχίζετο γαῖα / ἐρχομένων· μᾶλα δέ ὥκα διέπρηστον πεδίοιο» ('così sotto i loro piedi la terra mandava un vasto rimbombo, / mentre marciavano; assai celerramente divoravano il piano').

¹² KIRK 1985: 163 «The gleam and flash of polished bronze are a recurrent image in the *Iliad*, a symbol of martial power and valour. Here the gleam penetrates the upper air to the sky itself (like the noise of battle at XVII 425)». Sul fascino osceno della guerra e delle armi cfr. ROSSO 2006: 10-14.

¹³ WEES 2012: 97 «L'armatura non doveva soltanto proteggere chi la portava e dimostrare la sua ricchezza, ma doveva anche spaventare il nemico, proiettando un'immagine terrificante».

¹⁴ Sulle parole del duello cfr. LÉTOUBLON 1983. Per il concetto di *flyting* e la sua applicazione ai duelli degli eroi, cfr. PARKS 1990.

unisce il metallo e il lavoro, che diventa arte. Già nella fabbricazione delle armi il bronzo viene prima di tutto, e insieme ci sono altri metalli. Vale per il paradigma divino di Efesto, all'opera per le nuove armi di Achille, ma vale anche per qualsiasi *chalkeus* mortale, c'è la *techne* e ci sono i materiali: *Il.* XVIII 474-475 «*χαλκὸν δ'* ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτειρέα καστίτερόν τε / καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἀργυρον», ‘metteva sul fuoco bronzo che non si consuma e stagno, / oro prezioso e argento’.¹⁵

Di bronzo sono rivestiti i guerrieri, prendono gli attributi che li definiscono dalle armi e dal metallo. Sono tutte formule che ritornano, gli epiteti possono agire anche attraverso il principio analogico, a definire l'essenza degli eroi e dei popoli. Sono le frasi che restano per sempre. La ripetizione è arte, memoria, significato. Si può cominciare dagli schinieri, rispettando le sequenze delle vestizioni: gli Achei sono naturalmente «*χαλκοκνήμιδες Ἀχαιοί*» (*Il.* VII 41).¹⁶ Ma si capisce meglio il peso degli attributi se guardiamo alla formula dei ‘chitoni di bronzo’, che ritorna ovunque ogni volta che si parla degli Achei, *Il.* III 127 «*Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων*»: nell'opposizione del verso la formula sta accanto ai Troiani ‘domatori di cavalli’, e tutto vale come una definizione.¹⁷

Naturalmente le possibilità si moltiplicano, *χαλκοχιτώνες* è un epiteto di successo, una idea che impressiona, possono essere in alternativa gli Argivi ‘chitoni di bronzo’, con il comando di Aiace, *Il.* IV 285 «*Αἴαντ' Ἀργείων ἡγήτορε χαλκοχιτώνων*», oppure i Cretesi, sotto la guida di Idomeneo; XIII 255 «*Ίδομενεῦ, Κρητῶν βουληφόρε χαλκοχιτώνων*».¹⁸ Ci sono anche i Beoti, *Il.* XV 330 «*τὸν μὲν Βοιωτῶν ἡγήτορα*

¹⁵ Sul laboratorio di Efesto cfr. EDWARDS 1991: 209-210 «As usual in Homer a manufactured object is described by an account of the way in which it was made». Per la meraviglia cfr. anche le valutazioni di *schol.* Hom. *Il.* XVIII 476-477 bT (Adler).

¹⁶ Cfr. anche la formula ricorrente «*ἐνκνήμιδες Ἀχαιοί*» (*Il.* I 17), anche con l'associazione «*Τρῶάς θ' ἵπποδάμους καὶ ἐνκνήμιδας Ἀχαιούς*» (III 343). Per il metallo degli schinieri, oltre alla formula della vestizione delle armi, *Il.* III 331 «*καλὰς ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας*», ‘belle, allacciate con fibbie d'argento’, cfr. XVIII 613 «*τεῦξε δέ οἱ κνημῖδας ἑανοῦ καστιτέριο*», ‘fece poi le gambiere di stagno pieghevole’ (Efesto all'opera per gli schinieri di Achille).

¹⁷ Per la potenza semiotica degli epitetti e delle formule nella tradizione orale dei canti epici cfr. FOLEY 1991: 7 «Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization».

¹⁸ Per la funzione del chitone di bronzo cfr. *Il.* XIII 439-440 «*ἥρως Ἰδομενεύς, ρῆξεν δέ οἱ ἀμφὶ χιτῶνα /*

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

χαλκοχιτώνων». Ma ci sono ancora gli Epei, IV 537 «Ἐπειῶν χαλκοχιτώνων», perfino con la loro tracotanza, che è ostentazione di forza, XI 694 «ὑπερηφανέοντες Ἐπειὸι χαλκοχιτωνες»: una buona associazione per il bronzo. Dall'altra parte dello schieramento pure i Troiani, certo più raramente, meritano lo stesso epiteto, comandati da Enea: *Il.* V 180 «Αἰνεία Τρώων βουληφόρε χαλκοχιτώνων». Lo garantisce solo lo schema analogico. Ma in guerra e nelle formule il principio è possibile per tutti. Il cozzare delle armi nel tumulto dello scontro si leva insieme alle urla e ai gemiti di chi muore e alle grida di trionfo e di vanto di chi fa strage dei nemici. È la violenza degli eroi dalle corazze di bronzo («μένε ἀνδρῶν / χαλκεοθωρήκων»): armi ed eroi in successione, non fa differenza. L'effetto sonoro, dopo il verso che segna l'inizio fisico dello scontro e lo scoppio dei combattimenti, è ovviamente spaventoso (*Il.* IV 446-451):¹⁹

Oἳ δ' ὅτε δῆρ' ἐξ χῶρον ἔνα ξυνιόντες ἕκοντο,
σύν ρ' ἔβαλον ρίνούς, σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε ἀνδρῶν
χαλκεοθωρήκων. ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
ἔπληγντ' ἀλλήλησι, πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς δρώρει.
ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχωλή πέλεν ἀνδρῶν
δλλύντων τε καὶ δλλυμένων, ρέε δ' αἴματι γαῖα.

'Quando poi venendosi incontro giunsero in un solo punto,
urtarono l'un contro l'altro gli scudi e le lance e la furia
degli uomini corazzati di bronzo; i palvesi ombelicati
cozzarono tra loro, ne nasceva grande frastuono.
Allora insieme s'alzava il lamento e il tripudio degli uomini
che uccidevano ed erano uccisi, grondava di sangue la terra'.

Nel furore della battaglia e della vittoria questi eroi potrebbero credere di essere fatti 'tutti di bronzo'. Achille è il paradigma per tutti: *Il.* XX 102 «παγχάλκεος εὔχεται εἶναι»,

χάλκεον, ὃς οἱ πρόσθεν ἀπὸ χροὸς ἥρκει δλεθρον», 'Idomeneo, l'eroe, perforò il chitone di bronzo / che aveva finora protetto il suo corpo dalla rovina'. Cfr. per la θώρηξ, la corazza di bronzo, *Il.* XIII 371-372 «οὐδ' ἥρκεσε θώρηξ / χάλκεος», 'non resse la corazza / di bronzo'.

¹⁹ I versi si ripetono identici a segnare l'inizio dei combattimenti in *Il.* VIII 60-65. Sull'uso di χαλκεοθωρήκων, cfr. KIRK 1985: 383.

‘si vanta di essere tutto di bronzo’. Ma prima di lui è Ares, il dio della guerra, che nella formula è «*χάλκεος Ἀρης*» (*Il.* V 704, 859, 866), quando combatte accanto a Ettore, anche se non sempre con successo.²⁰

Ma di bronzo sono le armi, tutte, una dopo l’altra il bronzo è l’elemento distintivo.

La corazza è «*θώρηξ / χάλκεος*» (*Il.* XIII 371-372, 397-398), per il valore, per l’arte, per il prestigio diventa bottino di guerra e premio ambito negli agoni degli eroi (*Il.* XXIII 560-562):

δώσω οἱ θώρηκα, τὸν Ἀστεροπαῖον ἀπηύρων
χάλκεον, ὃ πέρι χεῦμα φαεινοῦ κασσιτέροιο
ἀμφιδεδίνηται· πολέος δέ οἱ ἀξιος ἔσται.

‘Gli donerò la corazza, che tolsi ad Asteropeo,
corazza di bronzo, cui un orlo di lucido stagno
fa da perimetro: gli sarà molto cara’.

Senza dimenticare l’epiteto composto per lo splendore della corazza, *Il.* IV 489 «”Αντίφος αἰολοθώρηξ», XVI 173 «Μενέσθιος αἰολοθώρηξ». Tutti lo possono essere.

Si moltiplicano le formule e le parole per l’elmo, κόρυς, στεφάνη, κυνέη, a cominciare proprio dagli epitetti degli eroi: *Il.* V 699 «ὑπ’ Ἀρηὶ καὶ Ἐκτορι χαλκοκορυστῆ», VI 199 «ἀντίθεον Σαρπηδόνα χαλκοκορυστήν». Accanto c’è la grande formula di Ettore, la più spettacolare, che ritorna sempre, con l’epiteto che l’eroe condivide con il dio della guerra: «μέγας κορυθαίολος Ἐκτωρ», ‘il grande Ettore elmo luccicante’ (*Il.* II 816). Almeno per una volta anche Ares porta lo stesso epiteto: «”Ἀρης κορυθαίολος» (*Il.* XX 38).²¹

L’elmo di bronzo può andar bene per il sorteggio del duello, *Il.* III 316 «ἐν κυνέῃ χαλκήρει», ma compare subito nei combattimenti, VII 12 «στεφάνης εὐχάλκου», e tra le armi che Menelao indossa nella notte più difficile, X 29-31 «παρδαλέη μὲν πρῶτα μετάφρενον εὐρὺ κάλυψε / ποικίλη, αὐτὰρ ἐπὶ στεφάνην κεφαλῆφιν ἀείρας / θήκατο χαλκείην,

²⁰ Sugli attributi di Ares e la loro funzione tematica, cfr. CAMEROTTO 2009: 100-102.

²¹ EDWARDS 1991: 291 «It seems likely that the choice of *κορυθαίολος* here, when less particularized alternatives were available, is due to its association with Hektor and the juxtaposition of *Τρῶας*. In soccorso dei Troiani, insieme ad Ares stanno con i loro epitetti «Φοίβος ἀκερσεκόμης» (*Il.* XX 39), «”Ἀρτεμις ισχέαιρα» (XX 39), «φιλομειδῆς τ’ Ἀφροδίτη» (XX 40).

δόρυ δ' εἶλετο χειρὶ παχείη», ‘cominciò col coprirsi le spalle gagliarde con pelle di pantera / screziata, sollevato quindi l’elmo di bronzo / se lo mise in testa, prese la lancia con la mano possente’. Per quanto pesante può non bastare a salvare la vita, *Il.* XI 96 «στεφάνη δόρυ οἱ σχέθε χαλκοβάρεια», ‘né l’elmo di bronzo pesante trattenne la lancia’, neppure con i suoi guanciali, XII 183-184 «κυνέης διὰ χαλκοπαρήου· / οὐδ' ἄρα χαλκείη κόρυς ἔσχεθεν», ‘attraverso l’elmo guancia di bronzo; / la bronzea celata non resistette’. Gli effetti sono orribili, solo Omero può descriverli. Il bronzo e gli ondeggianti cimieri equicriniti fanno gli elmi degli eroi che combattono αὐτοσχεδίην, nello scontro ravvicinato: *Il.* XIII 714 «κόρυθας χαλκήρεας ἵπποδασείας».

La lancia, naturalmente, è di bronzo, secondo tutte le formule, con la sua asta di frassino e la punta del metallo che trapassa ogni protezione e che uccide, *Il.* III 317 «χάλκεον ἔγχος», III 380 «ἔγχεϊ χαλκείω», V 145 «χαλκήρεϊ δουρί», X 135 «ἀλκιμὸν ἔγχος ἀκαχμένον δέξει χαλκῶ», XVI 608 «δόρυ χάλκεον», XVIII 534 «χαλκήρεσιν ἔγχείησιν», XX 322 «μελίην εὔχαλκον», XXII 225 «μελίης χαλκογλώχινος», XXII 328 «μελίη ... χαλκοβάρεια». Di bronzo è la punta della lancia che porta la morte, formulare l’una e l’altra insieme: *Il.* IV 461 «αἰχμὴ χαλκείη· τὸν δὲ σκότος δσσε κάλυψεν», ‘la punta di bronzo: gli calò sugli occhi la tenebra’. Stesso effetto per la picca o il giavellotto, IV 469 «οὕτησε ξυστῷ χαλκήρει, λύσε δὲ γυῖα», ‘lo colpì con la picca armata di bronzo, gli sciolse le membra’. Armate di bronzo sono anche le frecce, II. XIII 650 «χαλκήρε' διστόν», XV 465 ίὸς χαλκοβαρῆς. Certo non mancano le alette, sono «πτερόεντες διστοί», per farle arrivare implacabili al bersaglio. Solo quelle di Apollo sembrano essere d’argento, come il suo arco. Tintinnano nella faretra quando il dio si muove.²²

Di bronzo, con borchie d’argento, è la spada degli eroi: *Il.* III 334-335, XVI 135-136 «ἀμφὶ δ' ἄρ' ὥμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον / χάλκεον, αὐτὰρ ἐπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε», ‘si mise a tracolla la spada fregiata di borchie d’argento, / tutta di bronzo, e quindi lo scudo, grande e pesante’. Lo stesso metallo vale per armi speciali, rare, a volte anomale, come l’ascia di Pisandro: *Il.* XIII 611-613 «ὅ δ' ὑπ' ἀσπίδος εἴλετο καλήν /

²² Le armi degli dei di regola sono diverse, speciali, immortali. Per le frecce e l’arco di Apollo cfr. *Il.* I 46 «ἐκλαγξαν δ' ἄρ' διστοί», ‘tintinnarono le frecce’, 49 «δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο», ‘terribile fu il suono dell’arco d’argento’.

ἀξίνην εὐχαλκον ἔλαῖνω ἀμφὶ πελέκκω / μακρῷ ἐνξέστῳ», ‘questi brandiva sotto lo scudo / la splendida ascia di bronzo, col manico di legno d’olivo / lungo e ben levigato’.

Ma l’attenzione è soprattutto sullo scudo. Il grande scudo di Aiace è un’opera formidabile, è come una torre, di bronzo, con sette strati di cuoio: *Il.* VII 219-220 «σάκος ἡῦτε πύργον / χάλκεον ἐπταβόειον», ‘lo scudo simile a una torre / di bronzo, a sette pelli di bue’.²³ Merita ricordare davanti a tutti il lavoro dell’artigiano che l’ha costruito: VII 220-221 «ὅ οἱ Τυχίος κάμε τεύχων / σκυτοτόμων ὅχ’ ἄριστος “Υλῇ ἔνι οἰκία ναιῶν”, ‘che con grande lavoro gli fabbricò Tichio, fra i tagliatori di cuoio di gran lunga il migliore, che viveva nelle case di Ile’. È uno *skytotomos*, ma anche ovviamente un abile *chalkeus*. L’*excursus* della fabbrica è un motivo importante, noi diciamo di solito che è un ornamento della narrazione, ma può avere straordinari sviluppi, come sappiamo. Si può anche insistere sulla fattura e sui materiali, un minimo particolare può tornare utile nella battaglia. Qui ci interessano proprio i dettagli di questo scudo splendente, VII 222 «σάκος αἰόλον ἐπταβόειον». Il bronzo è l’ultimo strato, ottavo sopra gli altri sette: VII 223 «ἐπὶ δ’ ὅγδοον ἥλασε χαλκόν». Torneranno utili nel duello più importante.

Gli otto strati dello scudo, infatti, proteggono Aiace nel duello spettacolare con Ettore, un duello memorabile, dove le armi hanno funzione e significato speciali (*Il.* VII 245-248):

καὶ βάλεν Αἴαντος δεινὸν σάκος ἐπταβόειον
ἀκρότατον κατὰ χαλκόν, δς ὅγδοος ἦεν ἐπ’ αὐτῷ.
Ἐξ δὲ διὰ πτύχας ἥλθε δαιῤῥων χαλκὸς ἀτειρής,
ἐν τῇ δ’ ἐβδομάτῃ ρινῷ σχέτο.

‘E colpì lo scudo robusto di Aiace, a sette pelli di bue,
sullo strato esterno di bronzo, che ottavo era steso al di sopra.
Attraverso sei strati passò perforando il bronzo tagliente,
ma si fermò alla settima pelle’.

Il principio costruttivo, i materiali e la funzione valgono alla stessa maniera anche per lo scudo di Achille nel duello con Enea. Sappiamo subito di che scudo si tratta. Basta solo

²³ Sulle armi di Aiace cfr. GRECO 2006. In particolare sullo scudo, cfr. anche KIRK 1990: 263.

pensare alla grande scena della sua creazione, è l'opera di un dio.²⁴ La lancia dell'eroe troiano, sostenuto da Apollo, trapassa i primi due strati di bronzo dello scudo divino, ma il terzo strato, d'oro, ferma la punta e rende vano il colpo nemico (*Il.* XX 269-272):²⁵

ἀλλὰ δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας, αἱ δ’ ἄρ’ ἔτι τρεῖς
ἥσαν, ἐπεὶ πέντε πτύχας ἥλασε κυλλοποδίων,
τὰς δύο χαλκείας, δύο δ’ ἔνδοθι καστιτέροιο,
τὴν δὲ μίαν χρυσῆν, τῇ β’ ἔσχετο μειλινον ἔγχος.

‘Forò tuttavia due strati, ma tre ne restavano ancora,
dato che ben cinque strati aveva forgiato lo zoppo,
due di bronzo, due di stagno all'interno,
ed uno strato d'oro, su cui si fermò l'asta di frassino’.

Notevole è l'osservazione del narratore onnisciente. Certo lo scudo di Achille è opera divina e perfino lo stesso eroe, *νήπιος*, non è in grado di comprenderne fino in fondo le proprietà speciali (*Il.* XX 265-266 «ώς οὐ ρηϊδί’ ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα / ἀνδράσι γε θυητοῖσι δαμήμεναι οὐδ’ ὑποείκειν», ‘che i doni preziosi degli dei per gli uomini mortali / non sono facili a piegarsi e a cedere’). Ma, in ogni caso, anche gli scudi di bronzo dei mortali servono bene da difesa, perfino con altre tattiche che vediamo dalle azioni collettive: la schiera di scudi dei Mirmidoni stretti l'uno accanto all'altro sono l'ultima difesa del corpo di Patroclo, *Il.* XVII 268 «φραγθέντες σάκεστιν χαλκήρεστιν», ‘serrandosi gli uni agli altri con gli scudi di bronzo’.²⁶

Una fattura speciale è naturalmente anche quella dello scudo di Agamennone, è il comandante in capo di tutti gli Achei, pronto per la sua *aristeia* già dalla vestizione delle armi (*Il.* XI 32-35):

²⁴ *Il.* XVIII 368-617. La creazione dello scudo di Achille ad opera di Efesto entra nelle strutture della narrazione degli eventi dell'*Iliade*. In generale sullo scudo di Achille cfr. EDWARDS 1991: 200-209.

²⁵ Certo, c'è qualche serio problema nella descrizione della fattura dello scudo e sulla funzionalità, cfr. EDWARDS 1991: 323 «The amplification which follows requires that the shield be fashioned of two outer layers of bronze and two inner layers of tin, with the layer of gold sandwiched between them. This makes no practical sense, either for the purpose or the appearance of the shield». Gli effetti restano comunque. L'oro è il metallo degli dei, che richiama la fattura divina con i significati che ne derivano.

²⁶ Per lo schieramento, cfr. *Il.* XIII 130-131 «φράξαντες δόρυ δονρί, σάκος σάκει προθελύμνω· / ἀσπὶς ἄρ’ ἀσπίδ’ ἔρειδε, κόρυς κόρυν, ἀνέρα δ’ ἀνήρ», ‘accostando lancia a lancia, scudo a scudo, l'uno sull'altro, / sì che lo scudo s'appoggia a scudo, elmo a elmo, uomo a uomo’. Cfr. JANKO 1992: 59-60.

ἀν δ' ἔλετ' ἀμφιβρότην πολυδαιδαλον ἀσπίδα θοῦριν
καλήν, ἣν πέρι μὲν κύκλοι δέκα χάλκεοι ἡσαν,
ἐν δέ οἱ διμφαλοὶ ἡσαν ἐείκοσι κασσιτέροιο
λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο.

‘Prese quindi lo scudo, ampio, robusto, ben lavorato, bello, intorno a cui correva dieci giri di bronzo, e c’erano umboni, venti di stagno, bianchi, ed uno di smalto nero, al centro’.

Al bronzo si associano le forme, gli epiteti e si aggiungono altri materiali. Così vale anche per lo scudo ancora diverso di Sarpedone, l’eroe licio che da lontano viene in soccorso dei Troiani (*Il.* XII 294-297):

αὐτίκα δ' ἀσπίδα μὲν πρόσθ' ἔσχετο πάντος' ἔτσην
καλὴν χαλκείην ἐξήλατον, ἣν ἄρα χαλκεύς
ἡλασεν, ἔντοσθεν δὲ βοείας ράψε θαμειάς
χρυσείης ράβδοισι διηγεκέσιν περὶ κύκλον.

‘Subito imbracciò davanti a sé lo scudo ben bilanciato, bello, di bronzo, lavorato a martello, che un fabbro aveva forgiato, e aveva cucito all’interno numerose pelli di bue con fili d’oro correnti in cerchio sull’orlo’.

È una ἀσπίς, uno scudo tondo notevole, formularmente ben equilibrata nella sua forma («πάντος’ ἔτσην»), bella («καλήν»), fatta di bronzo battuto («χαλκείην ἐξήλατον»), è l’opera di un abile *chalkeus*, con decorazioni di fili d’oro tutto intorno («χρυσείης ράβδοισι»).

Di bronzo, poi, sono fatti i carri da guerra, o meglio entra nelle componenti il metallo, tra perfezione, bellezza, efficienza: i carri sono *Il.* IV 226 «ἄρματα ποικίλα χαλκῷ». Anche i cavalli hanno parte del prestigio del bronzo, *Il.* VIII 41, XIII 23 «χαλκόποδ' ἵππω», cavalli dalle zampe armate di bronzo, anche se in questi casi sono i cavalli di Zeus e di Posidone.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

2. IL BRONZO CHE UCCIDE

Guardiamo alle altre associazioni formulari del metallo, dicono quello che succede, spiegano a che cosa servono le armi. Il bronzo è ‘spietato’, nella battaglia e nello strazio dei corpi, *Il.* IV 348 «*νηλέι χαλκῷ*», il bronzo che colpisce i nemici è ‘acuminato’, IV 540 «*όξεῖ χαλκῷ*», sono le punte delle armi, servono a togliere la vita, ma il bronzo è anche ‘affilato’, per tagliare, fare a pezzi il nemico, VII 77 «*ταναήκει χαλκῷ*». È duro, invincibile, sia per l’offesa con i dettagli più orribili (*Il.* V 292 «*τοῦ δ’ ἀπὸ μὲν γλῶσσαν πρυμνὴν τάμε χαλκὸς ἀτειρής*», ‘gli tagliò la lingua alla base il bronzo spietato’), sia per la difesa (*Il.* XIX 233 «*έσσάμενοι χροὶ χαλκὸν ἀτειρέα*», ‘rivestiti nel corpo di duro bronzo’).²⁷ Per gli effetti ovviamente gli esempi possono essere infiniti e ovunque, tra le formule e la libertà della situazione: *Il.* IV 528 «*στέρνον ὑπὲρ μαζοῖο, πάγη δ’ ἐν πνεύμονι χαλκός*», ‘al petto sopra la mammella, il bronzo s’infisse nel polmone’, V 74 «*ἀντικρὺ δ’ ἀν’ ὁδόντας ὑπὸ γλῶσσαν τάμε χαλκός*», ‘dritto contro i denti, il bronzo recise la lingua’.²⁸ Il bronzo è tremendo e straordinario (*σμερδαλέω*) per la sua potenza, quando protegge il corpo di Ettore nell’assalto: *Il.* XIII 191-192 ἄλλ’ «*οὐ πῃ χροὸς εἴσατο, πᾶς δ’ ἄρα χαλκῷ / σμερδαλέω κεκάλυφθ*», ‘ma nessun punto del corpo era esposto, era tutto coperto / di formidabile bronzo’. Ma il bronzo non trova resistenza, è la fragilità del corpo, la pelle non è di pietra, non è di ferro, la ferita letale del bronzo taglia le carni («*χαλκὸν [...] ταμεσίχροα*»): *Il.* IV 510-511 «*ἐπεὶ οὖ σφι λίθος χρὼς οὐδὲ σίδηρος / χαλκὸν ἀνασχέσθαι ταμεσίχροα βαλλομένοισιν*», ‘ché la loro pelle non è pietra né acciaio / che resista al bronzo che taglia, quando sono colpiti’. In combattimento questo è ciò che si vuol fare del nemico, non c’è scampo, *Il.* XIII 501 «*ἐντ’ ἀλλήλων ταμέειν χρόα νηλέι χαλκῷ*», ‘si scagliavano l’uno contro l’altro a ferire col bronzo spietato’, questo è il risultato della lotta mortale delle armi: *Il.* XXII 72 «*ἄρηι κταμένῳ δεδαΐγμένῳ δέξεῖ χαλκῷ*», ‘caduto in battaglia, trafitto dal bronzo affilato’.

Il bronzo toglie la vita: *Il.* V 317 «*χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἔλοιτο*», ‘che cacciandogli il bronzo nel petto, gli strappasse la vita’. Col bronzo si fa strage, magari

²⁷ KIRK 1990: 269 «*χαλκὸς ἀτειρής*, ‘unwearying bronze’, recurs at 5.292; this is its regular and perhaps proper application, namely to bronze weapon or spear-head, though at 14.25 it is used of bronze armour struck by swords and spears».

²⁸ Sui dettagli epici delle ferite, tra formule e variazioni, cfr. FRIEDRICH 1956.

pure col favore di Zeus, XVII 566 «χαλκῷ δηϊόων· τῷ γὰρ Ζεὺς κύδος ὁπάζει», ‘massacrando col bronzo: Zeus gli dà vittoria’. Il bronzo diventa gelido, nel freddo della morte: *Il.* V 75 «ἡριπε δ’ ἐν κονίῃ, ψυχρὸν δ’ ἔλε χαλκὸν ὀδοῦσιν», ‘cadde nella polvere, morse coi denti il gelido bronzo’.

3. IL BAGLIORE DELLE ARMI

Ma il tratto che più impressiona è lo splendore delle armi. Per gli effetti del metallo, già da lontano. Con una serie di formule che ritornano ovunque, il bronzo addosso ai guerrieri è abbagliante, perfino accecante, è fatto per colpire gli occhi e suscitare ammirazione, sgomento, terrore, *Il.* II 578 «νώροπα χαλκόν». Questo significa. Nella battaglia gli eroi avanzano rivestiti di bronzo nel segno del fuoco che arde spettacolare, violento, distruttivo: è Odisseo in azione, con le formule che però valgono per tutti, *Il.* IV 495 «βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ», ‘avanzò in mezzo ai primi coperto di bronzo splendente’. Nessuna traduzione può bastare. Negli epiteti c’è sempre la percezione visiva, la spettacularità. Da sempre le armi sono fatte per essere ostentate. È uno spettacolo orribile, come sappiamo da quello che potremmo considerare il primo manifesto pacifista della nostra storia. Ma tutti sono incantati da una schiera di fanti, di cavalieri, di navi. Non sanno, non vogliono capire che il meglio è la felicità e semplicità delle cose di tutti i giorni, le cose che amiamo.²⁹ Da Omero in poi questa è la percezione delle armi.

E, a seguire, l’effetto della luce è qui anche nella lancia che viene scagliata contro il nemico, *Il.* IV 496 «ἀκόντισε δουρὶ φαεινῷ», formule, segnali e motivi che si aggregano nella composizione. Dalla stessa frase formulare, che ritorna per l’assalto di Ettore, e dal baggiore del bronzo delle armi deriva in sequenza immediata il terrore degli avversari (*Il.* V 681-682 «βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ / δεῖμα φέρων Δαναοῖσι», ‘avanzò in mezzo ai primi coperto di bronzo splendente, / ai Danai portando terrore’). Le armi, certo, sono «αἰόλα παμφανόωντα» (*Il.* V 295), ‘luccicanti, abbaglianti’ perfino

²⁹ Cfr. Sapph. XVI 1-4 V. «οἱ μὲν ἵπποι στρότον οἱ δὲ πέσδων / οἱ δὲ νάων φαῖστος ἐπὶ [i] γᾶν μέλαιναν / κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆρν' ὅτ- / τω τις ἔραται», ‘Alcuni una schiera di cavalieri, altri di fanti, / altri di navi dicono che sulla nera terra / siano la cosa più bella, e io ciò che / ciascuno ama’ (trad. A. Aloni, 1997).

quando un guerriero cade.³⁰ Non perdono mai la loro potenza. Il bagliore delle armi è però prima di tutto il segno dell'attacco e della forza. È la manifestazione più evidente di un *aristeuon*. È segno di prestigio e di fiducia in ogni situazione. Brilla la punta della lancia di Ettore quando rientra in città e di nuovo quando parla davanti all'esercito troiano, *Il.* VI 319-320, VIII 494-495 «ἔγχος ἔχ’ ἐνδεκάπηχυ· πάροιθε δὲ λάμπετο δουρός / αἰχμὴ χαλκείη, περὶ δὲ χρύσεος θέες πόρκης», ‘impugnava la lancia di undici cubiti: in cima all'asta brillava / la punta di bronzo, e le correva intorno un anello d'oro’. Le lance brillano di luce formidabile come il fulmine di Zeus anche quando è il tempo del riposo dei guerrieri, una rastrelliera per le armi, *Il.* X 153-154 «τῆλε δὲ χαλκός / λάμφ’ ὡς τε στεροπή πατρὸς Διός», ‘da lontano la punta di bronzo / brillava come la folgore di Zeus padre’. Ovviamente è il tempo della battaglia che conta. Il brillare delle lance di Agamennone che si arma per il combattimento arriva fino al cielo, *Il.* XI 44-45 «τῆλε δὲ χαλκὸς ἀπ’ αὐτόφιν οὐρανὸν εἴσω / λάμπ’», ‘sov’esse il bronzo mandava bagliori lontano, / fin dentro al cielo’, con la conferma sonora del tuono di Era e Atena. Dall'altra parte dello schieramento Ettore incita i Troiani, *Il.* XI 65-66 «πᾶς δ’ ἄρα χαλκῷ / λάμφ’ ὡς τε στεροπή πατρὸς Διός αἰγιόχοιο», ‘tutto il bronzo / brillava come folgore di Zeus padre, portatore dell'egida’, con in più la similitudine del fulmine di Zeus che ritornerà per Achille nel momento più drammatico per lo stesso campione troiano.³¹ Della strage sulla piana di Troia si compiace Eris, divinità mostruosa, ma anche Zeus assiste allo spettacolo della guerra, guarda dall'alto la città, le navi, il bagliore del bronzo e le uccisioni: *Il.* XI 82-83 «εἰσορόων Τρώων τε πόλιν καὶ νῆας Ἀχαιῶν / χαλκοῦ τε στεροπήν, ὀλλύντας τ’ ὀλλυμένους τε», ‘intento a guardare la città dei Troiani, le navi degli Achei, / il bagliore del bronzo, uccisori e uccisi’. Il fascino tocca tutto. È l'ultimo assalto al muro degli Achei, Ettore sfonda le difese, l'eroe troiano è come la notte che giunge improvvisa, sconvolgente nel buio, con il valore antifrastico del lampo del bronzo delle armi, al quale si aggiunge il fuoco degli occhi («πυρὶ δ’ ὅσσε δεδήει»), il

³⁰ Per il valore dell'epiteto *αιόλα*, cfr. PAVESE 2007. Nelle armi sembra prevalere il bagliore, il luccichio, il brillare del bronzo.

³¹ *Il.* XI 62-63 «οῖος δ’ ἐκ νεφέων ἀναφαίνεται οὐλιος ἀστήρ / παμφαίνων», ‘Come dalle nuvole emerge l'astro maligno, tutto splendente’. Cfr. la similitudine per Achille davanti agli occhi di Priamo, mentre avanza di fronte alle mura di Troia, per uccidere Ettore, *Il.* XXII 25-32.

segno evidentissimo dell'*aristeuon*.³² Nessuno gli può resistere, l'*aristeia* di Ettore deve giungere fino all'incendio delle navi, fino all'uccisione di Patroclo (*Il.* XII 463-465):³³

ὅ δ' ἄρ' ἔσθορε φαίδιμος "Ἐκτωρ
νυκτὶ θοῇ ἀτάλαντος ὑπώπια· λάμπε δὲ χαλκῷ
σμερδαλέω, τὸν ἔεστο περὶ χροῦ.

‘Si slanciò dentro Ettore splendido,
come notte che piombi improvvisa, a vederlo; riluceva del bronzo
terribile, che rivestiva il suo corpo’.

Anche le armi di Idomeneo che si prepara alla resistenza hanno simili tratti e meritano altre similitudini non meno splendide (*Il.* XIII 242-245):

βῆ δ' ἴμεν ἀστεροπῆ ἐναλίγκιος, ἦν τε Κρονίων
χειρὶ λαβὼν ἐτίναξεν ἀπ' αἰγλήντος Ὀλύμπου
δεικνὺς σῆμα βροτοῖσιν· ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαί·
ὡς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος.

‘E s’avviò simile a fulmine, che il figlio di Crono
brandisce in pugno e vibra dall’Olimpo luminoso
per dare segno ai mortali; il bagliore giunge lontano:
il bronzo così lampeggiava sul petto di lui che correva’.

Il bagliore acceca. Lo spettacolo della battaglia fa paura anche a chi è coraggioso. La nota psicologica finale, con la voce del narratore, fa impressione per quello che dice (*Il.* XIII 339-444):

ἔφριξεν δὲ μάχη φθισίμβροτος ἐγγέίησι
μακρῆς, ἃς εἶχον ταμεσίχροας· δοσε δ' ἄμερδεν
αὐγὴ χαλκείη κορύθων ἕπο λαμπομενάνων
θωρήκων τε νεοσμήκτων στακέων τε φαεινῶν

³² La luce è tratto distintivo dell'*aristeuon*, cfr. CAMEROTTO 2009: 58. Per l’idea dell’eccellenza, cfr. la sequenza delle immagini di Pind. *Ol.* I 1 ss.

³³ Sull’*aristeia* di Ettore, che è la più ampia di tutta l’*Iliade*, cfr. CAMEROTTO 2004.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

έρχομένων ἄμυδις· μάλα κεν θρασυκάρδιος εἴη
ὅς τότε γηθήσειεν ἴδων πόνον οὐδ' ἀκάχοιτο.

'Brulicava la battaglia omicida di lance lunghissime,
che imbracciavano pronte a ferire; accecava lo sguardo
il bagliore di bronzo emesso dagli elmi lampegianti,
dalle corazze appena lustrate e dagli scudi splendenti
degli uomini mossi allo scontro: sarebbe stato davvero un intrepido
chi avesse gioito a vedere la mischia, senza restare atterrito'.

È lo spettacolo degli eserciti, le armi luccicanti occupano la vista sul campo di battaglia: *Il. XIII* 801 «χαλκῷ μαρμαίροντες», *XIV* 11 «χαλκῷ παμφαῖνον». Le armi mantengono i loro epitetti anche quando diventano preda dei nemici che spogliano Sarpedone: *Il. XVI* 664 «χάλκεα μαρμαίροντα».

Si prepara la grande battaglia per vendicare la morte di Patroclo, c'è perfino una gioia dello spettacolo tra il cielo e la terra, si aggiungono anche gli effetti sonori (*Il. XIX* 359-364):

ώς τότε ταρφειαὶ κόρυθες λαμπρὸν γανόωσαι
νηῶν ἐκφορέοντο καὶ ἀσπίδες ὁμφαλόεσσαι
θώρηκές τε κραταιγύαλοι καὶ μείλινα δοῦρα.
αἴγλη δ' οὐρανὸν ἵκε, γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθὼν
χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς. ὑπὸ δὲ κτύπος ὅρνυτο ποσσὸν
ἀνδρῶν.

'Così fitti quel giorno venivano via dalle navi
elmi dal vivo splendore e scudi ombelicati
e corazze a salde piastre e lance di frassino.
Saliva al cielo il fulgore, rideva tutta la terra
per lo scintillio del bronzo; un fragore s'alzava dai piedi
degli uomini'.

Achille indossa le armi che ha ricevuto dalla madre Thetis (*Il. XIX* 364 «κορύσσετο δῖος
'Αχιλλεύς»). Brillano anche i suoi occhi di una luce spaventosa di fuoco (*XIX* 365-366

«τὼ δέ οἱ ὅσσε / λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρὸς σέλας», ‘gli lampeggiavano gli occhi, / come un bagliore di fuoco’). Ma si moltiplicano, sulle tracce formulari, anche i segni dello splendore dell’opera di Efesto (*Il.* XIX 372-376):

ἀμφὶ δ’ ἄρ’ ὥμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον· αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
εἶλετο, τοῦ δ’ ἀπάνευθε σέλας γένετ’ ἡμέτε μήνης.
ὡς δ’ ὅτ’ ἂν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτησι φανήῃ
καιομένοιο πυρός ...

‘Si mise a tracolla la spada, fregiata di borchie d’argento,
tutta di bronzo; prese quindi lo scudo, grande e pesante,
se ne diffuse un chiarore, come di luna.
Come quando sul mare ai naviganti appare la fiamma
di un fuoco acceso...’

Lo scudo di Achille riluce come la luna piena nel cielo, si vede da lontano come il fuoco che brucia in alto sul monte, segno per i marinai che vengono trascinati dalle tempeste. Il bagliore dello scudo di Achille arriva fino al cielo: *Il.* XIX 379-380 «ώς ἀπ’ Ἀχιλλῆος
σάκεος σέλας αἰθέρ’ ἵκανε / καλοῦ δαιδαλέου», ‘così verso il cielo un raggio s’alzava dallo scudo di Achille, / ben lavorato’.

È giunto il tempo dell’*aristeia* di Achille. Lo spettacolo delle armi di bronzo occupa la scena dei combattimenti, è immagine totale quando la battaglia infuria nella piana (*Il.* XX 156-158):

Τῶν δ’ ἀπαν ἐπλήσθη πεδίον καὶ λάμπετο χαλκῷ
ἀνδρῶν ἡδ’ ἵππων· κάρκαιρε δὲ γαῖα πόδεσσιν
ὅρυσμάν ἀμυδίς.

‘Tutta s’empì la pianura di cavalli e di uomini,
e lampeggiava il bronzo; rombava il suolo sotto i piedi
degli uomini mossi allo scontro’.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

Ma i segnali riguardano soprattutto Achille. L'impatto visivo delle armi viene dalla focalizzazione troiana. Lo splendore delle armi di Achille terrorizza Priamo che dall'alto delle mura vede avanzare Achille. È una immagine formidabile, il vecchio re di Troia avverte immediatamente la potenza del nemico, sa che per il figlio non c'è scampo (*Il.* XXII 25-32):

Τὸν δὲ ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἵδεν ὀφθαλμοῖσι
παμφαίνονθ' ᾧς τ' ἀστέρ̄ ἐπεσσύμενον πεδίοιο,
ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἴσιν, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαί
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῷ,
ὅν τε κύν' Ὡρίωνος ἐπίκλησιν καλέουσι.
λαμπρότατος μὲν δὲ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,
καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν.
ῶς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος.

'Il vecchio Priamo fu il primo a vederlo con i suoi occhi,
mentre saettava sulla pianura, tutto splendente come la stella
che sorge d'estate, i suoi fulgidi raggi
si distinguono fra tanti astri nel cuore della notte:
Cane d'Orione lo chiama la gente.
È certo il più splendente, ma è anche cattivo segnale,
e porta la febbre alta ai poveri mortali;
così lampeggiava il bronzo sul petto di lui che correva'.

Di quello che vediamo con i nostri occhi, secondo le formule epiche («*ἵδεν ὀφθαλμοῖσι*»), siamo i testimoni autoptici, sperimentiamo concretamente il pericolo e le sue manifestazioni spettacolari, siamo pronti a esserne testimoni e narratori, con la nostra focalizzazione. Quello che vede Priamo è il bagliore dell'*aristeuon*, con il segnale funesto della similitudine della stella di Sirio.³⁴ Il significato minaccioso è esplicito, il Cane di Orione con la sua straordinaria luminosità porta mali ai mortali. Già la stessa funzione l'abbiamo vista per Diomede, che

³⁴ RICHARDSON 1993: 108 «Priam sees Akhilleus shining in his armour like the Dog-Star, whose destructive character is described. The simile suggests the way in which Priam himself reacts to the sight of Akhilleus». Cfr. anche JONG 2012: 65-66.

ha il sostegno di Atena per la sua grande *aristeia*.³⁵ Sappiamo bene che i timori di Priamo troveranno compimento. Lo splendore delle armi è solo il primo terribile segnale.

4. LA VESTIZIONE DELLE ARMI

Sul campo di battaglia gli eroi si distinguono per le loro armi. È subito utile all'inizio dei combattimenti l'esempio di Paride, che nell'avanzata degli schieramenti per lo scontro è immediatamente riconoscibile proprio per questo. Le armi sono il segno del nemico, bastano qui la «παρδαλένη» e i «καμπύλα τόξα», le armi speciali di Paride, a definire l'alterità di chi ci sta davanti. Si aggiungono la spada e due giavellotti. Le armi sono prima di tutto segno distintivo, di affermazione da una parte e di riconoscimento dall'altra. Con gli effetti che, in positivo o in negativo, fanno parte del sistema del flyting, visivo e acustico (*Il. III* 16-20). Ci sono i movimenti e i gesti. Sicuramente Paride vuole intimidire i nemici, così brandisce ostentatamente le armi («πάλλων») e avanza a gran passi sicuro della sua forza («μακρὰ βιβάντα»).

Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
παρδαλένην ὅμοιοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα
καὶ ξίφος αὐτὰρ δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ
πάλλων Ἀργείων προκαλίζετο πάντας ἀρίστους
ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηϊοτήτῃ.

‘Dei Troiani era alla testa Alessandro simile a un dio,
sulle spalle una pelle di pardo e l’arco ricurvo e la spada;
palleggiando due giavellotti con la punta di bronzo,
degli Argivi sfidava tutti i migliori
a battersi corpo a corpo in duello mortale’.

³⁵ Cfr. *Il. V* 4-6 «δαίε οἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πύρ / ἀστέρ̄ ὁ πωρινῷ ἐναλίγκιον, ὃς τε μάλιστα / λαμπρὸν παυφαίνηστι λελουμένος ὠκεανοῖο», ‘sull’elmo e sullo scudo gli s’accese vivida fiamma / simile all’astro della tarda estate, che più riluce / fulgente, quando riemerge dal bagno dentro l’Oceano’. Cfr. KIRK 1990: 55, e, per la funzione introduttiva dell’*aristeia* di Diomede, CAMEROTTO 2009: 63-64.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

Ma nel canto eroico alla vestizione delle armi è dedicata un'attenzione particolare, con un significato e una funzione specifici. È il motivo tradizionale che segna la preparazione di una grande impresa, dell'*aristeia*, della strage dei nemici e del grande duello che fa la storia della guerra e soprattutto degli eroi. È un rito e uno schema narrativo.³⁶ Vale per la singolar tenzone tra Paride e Menelalo, il duello che potrebbe porre fine alla guerra di dieci anni. È la prima occorrenza utile, per un evento straordinario. Serve per entrambi gli eroi, a illustrare l'importanza del momento. È una scena tipica, si ripete uguale, qui compaiono gli elementi essenziali, in un catalogo spettacolare, che gli Achei e i Troiani guardano con ammirazione e gli ascoltatori di Omero stanno ogni volta a sentire, con la tensione dello scontro che si prepara.³⁷

A dire il vero, Paride e Menelao sono già vestiti per il combattimento. Non ce ne sarebbe bisogno, ma il motivo della vestizione delle armi segna l'importanza del momento, prepara il duello ceremoniale non meno dei riti sacri e dei patti che vengono ufficialmente celebrati e sanciti per questo scontro così importante dal punto di vista simbolico. L'andamento è catalogico, con il suo virtuosismo *kata kosmon*, la ripetizione e l'articolazione regolare della sequenza designa per il pubblico del duello e del canto di Omero la grandezza degli eroi e del momento (*Il.* III 328-339).

αὐτὰρ ὁ γ' ἀμφ' ὕμοισιν ἐδύσετο τεύχεα καλὰ
δῖος Ἀλέξανδρος Ἐλένης πόσις ἡγύκόμοιο.
κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρύιας·
δεύτερον αὖθις περὶ στήθεσσιν ἔδυνεν
οἴο καστιγνήτοι Λυκάονος. ἥρμοσε δ' αὐτῷ.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὕμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόλον
χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε.

³⁶ Sulla vestizione delle armi cfr. ARMSTRONG 1958: 342 «The arming of the hero is a moment of high importance in the story, and the arming of Paris, Agamemnon, Patroclus, and Achilles each has its special significance in context». Cfr. anche FENIK 1978. Sull'*aristeia* degli eroi cfr. CAMEROTTO 2009. Per la *composition by theme* e per i temi e i motivi nell'epica arcaica cfr. KIRK 1990: 21-26, EDWARDS 1992: 284-330 (cfr. anche EDWARDS 1991: 11-23).

³⁷ ARMSTRONG 1958: 343 «This is the formula in its simplest form. There is indeed no embellishment. In nine lines Paris is armed, and with a fine sense of economy Homer arms Menelaus in one line».

κρατὶ δ' ἐπ' οἰθίμῳ κυνέην εὔτυκτον ἔθηκεν
ἴππουριν. δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
εἷλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, δ' οἱ παλάμηφιν ἀρήρει.
ώς δ' αὐτῶς Μενέλαος ἀρήιος ἔντε' ἔδυνεν.

‘Quello intanto indossò le spendide armi,
Alessandro divino, lo sposo di Elena dalla bella chioma.
Per prima cosa intorno alle gambe si mise le gambiere,
belle, allacciate con fibbie d’argento;
poi s’infilava sul petto la corazza
di suo fratello Licaone: e gli stette a pennello.
Si mise a tracolla la spada, fregiata di borchie d’argento,
tutta di bronzo, e quindi lo scudo, grande e pesante;
sulla testa vigorosa mise l’elmo ben lavorato, con criniera
di cavallo; e paurosamente la cresta ondeggiava sull’elmo;
prese infine una lancia robusta, che s’adattava al suo pugno.
Così anche Menelao bellico indossava le armi’.

C’è in effetti il pubblico di tutti gli Achei e di tutti i Troiani che stanno a guardare, che si sono disposti per lo spettacolo proprio come il pubblico di un agone sportivo (*Il. III* 326-327).³⁸

Ritroviamo il motivo e le formule per Agamennone che si prepara alla sua *ari-steia* (XI 16-45),³⁹ per Patroclo che entra in battaglia con le armi di Achille (XVI 130-154).⁴⁰ E il motivo ritorna con dettagli speciali per Achille, dopo che ha ricevuto le nuove armi divine fabbricate da Efesto,⁴¹ a preparare le stragi senza fine dei Troiani e il grande duello con Ettore (XIX 364-398).⁴² Nella tradizione epica arcaica, il motivo tro-

³⁸ Sulla spettacolarità del duello e i contatti con gli agoni degli eroi, cfr. CAMEROTTO 2007; BERNARDINI 2016; CHIES 2024.

³⁹ Cfr. HAINSWORTH 1993: 217 «this is Agamemnon’s great moment».

⁴⁰ Cfr. ARMSTRONG 1958: 347-349; JANKO 1992: 333-334.

⁴¹ Il motivo della fabbricazione delle armi di Achille trova un formidabile sviluppo nella struttura narrativa dell’*Iliade* e diventa il punto di svolta dell’azione (*Il. XVIII* 368-617). Sulle funzioni narrative, cfr. JONG 2011 (con bibliografia).

⁴² Sulla scena della vestizione delle armi di Achille cfr. ARMSTRONG 1958: 350 «The final passage is the

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

va una formidabile applicazione per il duello tra Eracle e Kyknos nello *Scudo di Eracle*, il poema epico attribuito a Esiodo, ma sicuramente posteriore di qualche secolo. Vediamo qui unite in maniera straordinaria le strutture tematiche della vestizione delle armi e il paradigma dell'*ekphrasis* della fabbrica divina.⁴³

5. LE ARMI DI PENTESILEA, MILLE ANNI DOPO OMERO

Ma facciamo un esperimento, proviamo a vedere la funzione delle armi e il motivo della vestizione nel poema di Quinto Smirneo, mille anni dopo Omero.⁴⁴ Ci sono tutte le tracce della tradizione, con qualche nuovo sviluppo.⁴⁵

Il bronzo in Quinto Smirneo è sicuramente più raro, compare solo 20 volte in tutto il poema. Certo non perde le sue funzioni e i suoi attributi, ma attorno al bronzo scompaiono quasi le formule. Serve nella battaglia a uccidere, mentre la terra si bagna di sangue: QS I 225 «ἔτερος δ’ ἑτέρου χρόα χαλκῷ / τύπτον ἀνηλεγέως, τὸ δ’ ἐρεύθετο Τρώιον οὔδαξ», ‘l'un l'altro il corpo col bronzo / si colpivano senza pietà, si arrossava il suolo di Troia’.⁴⁶ È il bronzo che uccide, anche con i dettagli spaventosi che conosciamo, con qualche novità: II 445 «δόρυ χάλκεον», ‘la lancia di bronzo’, III 442 «καὶ χαλκὸν δηίοισι περὶ στέρνοισι δαΐξαι», ‘spezzare il bronzo nei petti nemici’, VI 640-641 «τοῦ δ’ αἴψα διὰ γναθμοῖο πέρησε / χαλκός. δὲ στονάχησε. μίγη δέ οἱ αἴματι δάκρυ», ‘trapassò all'istante la sua mascella / il bronzo: levò un lamento, le lacrime si mescolarono al sangue’, XI 28-29 «πέρησε δ’ ἀνὰ στόμα χαλκός / γλῶσσαν ἔτ’ αὐδήσσαν», ‘il bronzo trapassò attraverso la bocca / la lingua che ancora parlava’. Serve a proteggersi, II 203 «εἰθαρ δὲ περὶ χροὶ χαλκὸν ἔσαντο», ‘subito

longest and most complex of the four arming sequences. There is greater expansion, more variation; there is also, it seems to me, greater subtlety in composition». Cfr. anche le indicazioni sulle strutture particolari della scena di Achille in EDWARDS 1991: 278-282.

⁴³ Hes. *Scut.* 122-324. Sulla scena della vestizione delle armi di Eracle, e in particolare dello scudo, cfr. CHIARINI 2012.

⁴⁴ Sull'epica e la datazione di Quinto Smirneo, cfr. CANTILENA 2001; JAMES 2005.

⁴⁵ Per una introduzione alle trasformazioni della tradizione epica in Quinto Smirneo cfr. BAUMBACH - BÄR 2007: 1-26.

⁴⁶ Per il motivo della terra che si bagna di sangue, effetto e immagine impressionante dell'azione delle armi, cfr. BARBARESCO 2019.

si rivestivano il corpo di bronzo'. Il bronzo delle armi risplende come il fuoco nella battaglia e nella strage: VI 353 «ἀμφὶ δὲ χαλκὸς ἵσον πυρὶ μαρμαίρεσκε». Di bronzo è Eris, dea della guerra che entra in azione tra i combattenti: VI 359 «Ἐν γὰρ δὴ χάλκειος Ἔρις πέσεν ἀμφοτέροισι», ‘Eris di bronzo piombò su entrambi’. Il bronzo rimbomba e fa paura: I 546-547 «περὶ δέ σφισι χαλκὸς ὀύτει / κινυμένων», ‘intorno a loro il bronzo risuonava / nell’asalto’. Tutte di bronzo, «παγχάλκεα τεύχη» (II 296), sono le armi di cui si spoglia il nemico.

Gli epitetti con il bronzo diventano, però, rarissimi.⁴⁷ C’è Efesto per la sua opera di *chalkenos*, QS II 440 «Ἡφαιστον ἐύφρονα χαλκεοτέχνην», lo ricorda giustamente Achille. Tra gli eroi c’è soltanto «Εὐήνορα χαλκεομίτρην». Naturalmente gli eroi possono credere di essere fatti di bronzo, secondo il motivo omerico, ma potrebbe pure non bastare: III 75 «χάλκεος εἴη, VIII 216 «οὐδ’ εἰ παγχάλκεος ἥεν.

Il metallo eroico può essere utilizzato con i suoi attributi nelle gare sportive, QS IV 409 «ὅξει χαλκῷ» (la freccia), IV 411 «ἐπηῦτησε δὲ χαλκός / ὁξύτατον» (il rimbalzo sonoro dell’elmo), IV 588 «χαλκὸς ὃν ἀνέρε χερσὶ δύῳ μογέοντες ἀειραν» (il peso del bronzo nel lancio del disco), IV 587-588 «βριαρὴν κόρυν Ἀστεροπαίου / χαλκείην» (l’elmo di bronzo pesante, preda di guerra e premio per le gare). Il bronzo è tra i metalli che rappresentano la ricchezza: può servire per il riscatto, I 605-606 «χαλκὸν ἄλις καὶ χρυσόν, ἀ τε φρένας ἔνδον ιαίνει / θητῶν ἀνθρώπων», ‘bronzo in quantità e oro, che scaldano dentro l’animo / degli uomini mortali’, ma vale sempre come tributo per il geras degli eroi, VII 680 «οἱ μὲν γὰρ χρυσόν τε καὶ ἄργυρον, οἱ δὲ γυναικας / δμωίδας, οἱ δ’ ἄρα χαλκὸν ἀλσπετον, οἱ δὲ σιδηρον», ‘gli uni infatti oro e argento, altri donne / schiave, altri ancora bronzo infinito, e altri ferro’.

L’applicazione delle armi che ci interessa è quella di Pentesilea, l’Amazzone che giunge da lontano in soccorso dei Troiani dopo la morte di Ettore. Pentesilea è la nuova alleata, che reca conforto e speranza nella città di Troia.⁴⁸ La prima focalizzazione è questa. Ma Pentesilea è soprattutto il nuovo nemico degli Achei, che allontana gli obiettivi della caduta della città. Il suo arrivo è questo.⁴⁹

⁴⁷ Sugli epitetti in Quinto Smirneo cfr. FERRECCIO 2022.

⁴⁸ SCHOESS 2022: 77 «Quintus invites his reader to create an image of Penthesilea informed by the Trojans’ view of her, while also supplying narrative detail that animates the beautiful figure». Cfr. anche BALDO 2022.

⁴⁹ Per il rinvio narrativo della fine della città cfr. CAMEROTTO 2022: 82-104 (*La teoria delle onde*), 2023: 63-68 (*La fine della guerra che non finisce mai*).

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

Lo schema è sempre lo stesso: per questo poeta *homerikotatos* sono in azione le medesime strutture della vestizione delle armi della poesia arcaica. Ma le differenze emergenti hanno una funzione speciale, servono a definire il nemico e la sua temibilità, oltre il rito delle formule. Gli elementi che si ripetono – secondo la scena tipica da Omero in poi – indicano il prestigio e servono per il riconoscimento dell'eroe. Ci sono anche i segnali dell'eccezionalità, dal momento che le armi sono un dono di Ares: QS I 141 «τεύχεα δαιδαλόεντα, τά οἱ θεὸς ὠπασεν "Αρης», ‘le armi lavorate ad arte, che il dio Ares le aveva donato’.⁵⁰ Certo, sono prima di tutto la conferma tangibile della discendenza divina. Sono segni che si intreciano, che si accumulano in una precisa prospettiva, forse più complicata.

Le variabili, che nel catalogo delle armi escono dalla norma, definiscono l'alterità di Pentesilea. Sono i migliori segni che letteralmente *fanno* il nemico, nel segno della diversità (QS I 142-160):

Πρῶτα μὲν ἀρ κνήμησιν ἐπ’ ἀργυφέησιν ἔθηκε
κνημῖδας χρυσέας αἴ τι σαν εὗ ἀραρυῖαι.
ἔσσατο δὲ αὖ θώρηκα παναιόλον· ἀμφὶ δὲ ἄρ τι ὕμοις
θήκατο κυδιώσα μέγα ξίφος ὃ περὶ πάντη
κουλεδες εὗ ἤσκητο δι’ ἀργύρου ἥδ’ ἐλέφαντος·
ἀν δὲ ἔθετ’ ἀσπίδα δίαν ἀλίγκιον δάντυγι μῆνης,
ἡ θύπερ Ωκεανοῖ βαθυρρόου ἀντέλλησιν
ἥμισυ πεπληθυῖα περιγνάμπτοισι κεραίης.
τοίη μαρμαίρεσκεν <ἀ>ἀσπετον. ἀμφὶ δὲ κρατί⁵¹
θῆκε κόρυν κομώσαν ἐθείρησι<ν> χρυσέησιν.
“Ως ἡ μὲν μορόεντα περὶ χροῖ θήκατο τεύχη·
ἀστεροπῇ δὲ ἀτάλαντος ἑείδετο, τὴν ἀπ’ Ολύμπου
ἐς γαῖαν προΐησι Διὸς μένος ἀκαμάτοιο
δεικνὺς ἀνθρώποισι μένος βαρυηχέος δημβρου
ἥε πολυρροιίζων ἀνέμων ἄλληκτον ιωήν.
Αὐτίκα δὲ ἐγκονέουσα δι’ ἐκ μεγάροιο νέεσθαι
δοιὸν εἰλετ’ ἀκοντας ὑπ’ ἀσπίδα, δεξιτερῇ δέ
ἀμφίτυπον βουπλῆγα τόν οἱ “Ερις ὠπασε δεινή
θυμοβόρου πολέμοιο πελώριον ἔμμεναι ἄλκαρ.

⁵⁰ Per le armi di Pentesilea e il motivo della vestizione delle armi tra Omero e Quinto Smirneo cfr. BÄR 2009: 401-407.

‘Per prima cosa intorno alle bianche gambe pose
schinieri d’oro che bene le calzavano.
Poi indossò la corazza tutta luccicante, e intorno alle spalle
si cinse orgogliosa la grande spada, tutt’intorno
v’era perfetto un fodero d’oro e d’avorio.
Afferrò anche lo splendido scudo simile alla falce della luna,
che si leva sopra l’Oceano dalle profonde correnti
piena a metà con i suoi corni ricurvi:
così infinito era il suo splendore; attorno alla testa
mise l’elmo col cimiero dalle auree chiome
Così intorno al corpo si mise le armi brillanti.
Era simile alla folgore che dall’Olimpo
sulla terra scaglia la forza di Zeus instancabile,
annunziando agli uomini la cupa potenza della pioggia
o l’impeto incessante dei venti assordanti.
Subito, mentre si affrettava a uscire dal palazzo,
impugnò due giavellotti sotto lo scudo, e afferrò con la destra
l’ascia a doppio taglio, che Eris funesta le aveva donato,
perché fosse formidabile difesa nella guerra che divora la vita’.

La sequenza delle armi è quella regolare.⁵¹ Si comincia dagli schinieri, che però sono d’oro («κνημῖδας χρυσέας»), mentre affiora anche il candore della pelle (secondo gli schemi iconografici).⁵² Poi viene la corazza («θώρηκα παναίδολον»). Segue la spada («μέγα ξίφος») e poi lo scudo («ἀσπίδα δῖαν»). Gli epiteti e i materiali parlano di splendore, che è quello delle armi, lo splendore che di regola è fatto per l’ammirazione, per lo sgomento, per la paura. Ma lo scudo, per il brillio e per la sua forma differente dal consueto, trova una similitudine nella luna («ἀλιγκιον ἀντυγι μήνης»), o meglio nella mezza luna («ἡμισυ πεπληθυνία») che si leva sopra le correnti dell’Oceano. È la prima grande differenza. Sappiamo qual è l’immagine corrispondente e opposta per lo scudo di Achille. Le armi servono alla contrapposizione. È la dichiarazione visiva dell’alterità, come la riconosciamo subito in tutti i vasi delle Amazzoni insieme alle vesti. Straordinario, in ogni caso, è lo splendore dello scudo: «τοίη

⁵¹ Cfr. l’ampio commentario di BÄR 2009: 401-443 (*Pentesileias Rüstung*).

⁵² Sull’iconografia antica del duello tra Achille e Pentesilea cfr. BRUNORI 2010. Cfr. ora anche, in generale, il volume di CAENARO 2025.

μαρμαίρεσκεν <ἀ>άσπετον». Questo è il segno che rimane. Infine viene l'elmo («κόρυν»), coronato da un cimiero di crini d'oro («ἐθείρησι<ν> χρυσέγσιν»). Chiude al momento una nota riassuntiva con un attributo che suscita molti pensieri, «μορόεντα [...] τεύχη», sono ‘armi luccicanti’, che è sempre un’immagine di luce. Potrebbero anche essere dei gioielli anziché delle armi.⁵³ Il guerriero che entra in azione è una donna, una *aristenuosa*.⁵⁴ Sono segni della differenza, sono anche segni tematici dell’eros, incongrui sul campo di battaglia, ma che potranno agire negli sviluppi della narrazione.⁵⁵ Ma, in ogni caso, la figura dell’Amazzone vestita delle armi è come il fulmine di Zeus che annunzia la tempesta. È la minaccia, la rappresentazione del pericolo che annunzia la disfatta degli Achei. Ci sono ancora nel catalogo delle armi due giavellotti, e poi con la destra Pentesilea impugna l’arma anomala delle Amazzoni, la scure a doppio taglio, I 159 «ἀμφίτυπον βουπλῆγα».⁵⁶ Con l’excursus spaventoso della sua origine, secondo le formule è un dono di Eris tremenda («τόν οἱ Ἐρις ὥπασε δεινή»), baluardo mostruoso («πελώριον ... ἄλκαρ») della guerra che divora le vite dei mortali («θυμοβόρου πολέμοιο»).

Per le Amazzoni anche i cavalli sono segno distintivo. Certo, il cavallo di Pentesilea non è da meno di quelli immortali di Achille: anche i cavalli di Pentesilea hanno una storia, sono un dono ospitale di Orizia, la sposa di Borea (QS I 166-170).

“Η δ’ ἄρα κυδιάσκεν ἀσχετον. ἔξετο δ’ ἵππω
καλῷ τ’ ὠκυτάτῳ τε τόν οἱ ἄλοχος Βορέαο
ὢπασεν Ὁρείθυια πάρος Θρήικην δὲ κιούσῃ
ξείνιον, ὃς τε θοῆσι μετέπρεπεν Ἀρπυίησι.

⁵³ Hom. *Il.* XIV 182-183 «ἐν δ’ ἄρα ἔρματα ἡκεν ἐντρήτοισι λιθοῖσι / τρίγληνα μορόεντα· χάρις δ’ ἀπελάμπετο πολλή», ‘ai lobii delle orecchie ben forati applicò gli orecchini a tre pietre / ciascuno, grossi come more: ne riluceva una grazia incantevole’. Cfr. anche *Od.* XVIII 297-298. Il significato è incerto fin dall’antichità, cfr. l’ampia discussione di BÄR 2009: 430-433, tra l’idea della lavorazione ad arte e la luminosità, ma anche con altre possibilità.

⁵⁴ Di norma non c’è possibilità di contatto con la guerra, le donne sono simbolo di pace, sono altro dal conflitto, e della guerra sono sempre le vittime. Per l’opposizione polare, cfr. CONSOLONI 2022: 68-69. Naturalmente le Amazzoni sono fatte per la guerra, per questo la percezione è quella del nemico, naturalmente con i tratti dell’alterità, che appaiono mostruosi, ovviamente pericolosi.

⁵⁵ Per i motivi dell’eros nella narrazione dell’episodio di Pentesilea in Quinto Smirneo, cfr. GREENSMITH 2022. Cfr. Lycophr. 999-1001, Propert. III 115-116, Triph. 39.

⁵⁶ In Omero la parola indica il pungolo, *Il.* VI 135 «θεινόμεναι βουπλῆγι», mentre vale per la scure in QS I 264 «στιβαρῷ βουπλῆγι», 337 «βουπλῆγι βαθυστόμῳ», X 218 «βουπλῆγι στιβαρῷ», XI 190 «ἀμφίτομῷ βουπλῆγι», 393 «θοοὶ βουπλῆγες», XII 571 «ἀμφίτυπον βουπλῆγα».

‘Ma ella irresistibile si glorava; montò dunque a cavallo,
bello e velocissimo, che la sposa di Borea,
Orizia, le aveva dato quando in passato giunse in Tracia,
dono ospitale, che superava anche le Arpie veloci’.

Ma prima di tutto diverso è l’uso di questo formidabile cavallo, è un cavallo montato, può ricordare gli Sciti lontani e barbari, l’Amazzone e il cavallo sono un tutt’uno, un’idea che entra perfino nel destino di morte di Pentesilea.⁵⁷

Il segnale più importante in questa applicazione di Quinto Smirneo sta proprio nella definizione dell’anomalia del nemico: accanto all’eccezionalità dell’eroe e dell’azione che si prepara, attraverso le armi e la focalizzazione degli Achei sappiamo che Pentesilea è il nemico. Solo che, proprio nel segno delle armi, si aprono prospettive inedite che rappresentano anche il superamento dell’ostilità e della contrapposizione, proprio come avviene nell’*Iliade* alla fine del duello tra Glauco e Diomede grazie alle logiche e ai motivi della *xe-nia*.⁵⁸ Secondo altri schemi e altre contaminazioni tematiche. Sarà la bellezza di Pentesilea a scardinare le regole della violenza e le strutture tematiche obbligate del duello.

Achille nello scontro uccide l’Amazzone, non può essere altrimenti.⁵⁹ E, secondo le regole, l’eroe vincitore esulta e si prepara alle azioni dell’*aikia*.⁶⁰ È il sistema prossemico del nemico capovolto.⁶¹ Così dicono subito le sue prime parole del vanto.⁶² C’è l’imperativo di morte, c’è già l’annuncio più spietato dell’*aikia*: QS I 644 «Κεῖσθαι νυν ἐν κονίγρῳ κυνῶν βόστις ἡδὸν οἰωνῶν», ‘giaci nella polvere, pasto per i cani e gli uccelli’. Ma, come Achille le

⁵⁷ Nell’*aristeia* cfr. QS I 338 «αἰδόλος ἔπιπος», e poi I 619-621 per la morte dell’Amazzone trafitta dalla lancia di Achille insieme al suo cavallo. Nella sequenza della vestizione delle armi il cavallo di Pentesilea è paragonabile ai cavalli di Achille, in Hom. *Il.* XVI 145-154 (per la vestizione delle armi di Patroclo), e XIX 362-423 (per l’*aristeia* di Achille). In Quinto Smirneo cfr. VIII 241-244 (i cavalli di Neottolemo). Cfr. BÄR 2009: 450-459. Per le strutture e la tradizione del duello nell’epica cfr. anche sinteticamente LITTLEWOOD 2019.

⁵⁸ Hom. *Il.* VI 234-236 «Ἐνθ' αὖτε Γλαύκω Κρονίδης φρένας ἐξέλετο Ζεύς, / διὰ πρὸς Τυδεΐδην Διομήδεα τεύχε' ἀμειβεῖ / χρύσεα χαλκέων, ἔκατόμβοι' ἐννεαβούιών», ‘ma tolse allora il senno Zeus Cronide a Glauco, / che con Diomede Tidide scambiava le armi d’oro per quelle di bronzo’. Cfr. CRAIG 1967; CAMEROTTO 2017.

⁵⁹ BARBARESCO 2021: 27 «Similmente, Achille non può non sconfiggere una donna, per quanto figlia di Ares: lo sconfinamento femminile nella sfera militare finisce con la morte».

⁶⁰ Sul motivo dell’*aikia*, cfr. CAMEROTTO 2003b.

⁶¹ Per l’immagine del nemico capovolto e i codici prossemici del duello, cfr. TANOVIZI 2024: 131-132.

⁶² Per le funzioni tematiche e gli effetti delle parole del vanto nel duello degli eroi, cfr. CAMEROTTO 2003a. Cfr. anche KYRIAKOU 2001; PIAZZA 2019, 113-127.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

strappa l'elmo, mutano tutti i segni, la bellezza dell'Amazzone caduta, del nemico vinto, sconvolge ogni regola, all'odio si sostituisce il principio dell'eros. Assurdo, e potentissimo. Il dolore di Achille non è diverso da quello per la morte di Patroclo. Alle azioni dell'*aikia* sul corpo di Ettore, per gli Achei e per Achille si sostituisce il dolore, il rispetto, il rimpianto. Ma, tra i molti segnali, c'è un'azione fondamentale che sovverte le logiche della guerra.⁶³ Al nemico caduto, a Pentesilea, insieme ai riti funebri, è concesso da parte degli Achei l'onore delle armi (QS I 782-788):⁶⁴

Οἱ δὲ μέγ' οἰκτείραντες ἀγαυὴν Πενθεσίλειαν
Ἄτρεῖδαι βασιλῆες, ἀγασσάμενοι δὲ καὶ αὐτοί
Τρωσὶ δόσαν ποτὶ ἄστυ φέρειν ἐρικυδέος Ἰλου
σὸν σφοῖσι<ν> τεύχεσσιν, ἐπεὶ Πριάμοιο νόησαν
ἀγγελίην προϊέντος· δὲ γὰρ φρεσὶν ἥσι μενοίνα
κούρην ὁβριμόθυμον ὁμῶς τεύχεσσι καὶ ἵππῳ
ἐξ μέγα σῆμα βαλέσθαι ἀφγειοῦ Λαομέδοντος.

‘Ed essi con grande compassione per la nobile Pentesilea, i re Atridi, poiché loro stessi provavano grande ammirazione, concessero ai Troiani di portarla alla rocca dell’illustre Ilio, con le sue stesse armi, allorché conobbero il messaggio inviato da Priamo: egli, infatti, desiderava che la giovane dal forte animo insieme alle armi e al cavallo fosse deposta nel grande monumento del ricco Laomedonte’.

È l'onore più grande che ci possa essere per il nemico: «σὸν σφοῖσι<ν> τεύχεσσιν», ‘con le proprie armi’. Non c’è la spoliazione, non c’è il vincitore che oltraggia e sfigura il corpo del

⁶³ Sulle logiche della guerra, cfr. Cozzo 2023.

⁶⁴ L'onore delle armi è concesso da Achille a Eetione, il padre di Andromaca, re di Tebe Ipoplacia: Hom. *Il.* VI 416-420 «κατὰ δὲ ἔκτανεν Ἡετίωνα, / οὐδέ μιν ἔξενάριξε, σεβάσσατο γὰρ τό γε θυμῷ, / ἀλλ’ ἄρα μιν κατέκηε σὸν ἔντεσι δαιδαλέοισιν / ἡδὲ ἐπὶ σῆμ’ ἔχεεν. περὶ δὲ πτελέας ἐφύτευσαν / νύμφαι ὀρεστιάδες κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο», ‘uccise Eetione, / però non lo spogliò delle armi, ne ebbe grande rispetto nell’animo, / ma lo arse sul rogo con le armi ben lavorate / e sopra versò un tumulo di terra; intorno a questo piantarono gli olmi / le ninfe dei monti, le figlie di Zeus portatore dell’egida’. Cfr. GRAZIOSI - HAUBOLD 2010: 198 «It is Achilles who buries Eetion; contrast his later reluctant release of Hector’s body, so that his people can organise a funeral». Per il superamento delle logiche della guerra cfr. Cozzo 2024: 166-175.

caduto, non c'è la cancellazione dell'avversario.⁶⁵ È il rovesciamento più inatteso del sistema dell'*aikia* e dell'orrore della guerra, che comincia dal riconoscimento dell'altro e della sua formidabile, bellissima alterità, al di là della maschera delle armi. Certo, troppo tardi, è questo il destino e la stoltezza dei mortali.

⁶⁵ Sulle funzioni dell'*aikia*, sull'oltraggio del corpo del caduto e la cancellazione della sua identità, cfr. VERMEULE 1979: 106-107; CAMEROTTO 2003b: 468-469. Anche secondo Omero potrebbe non essere la cosa migliore.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- OMERO, *Iliade* [Cerri] = Omero, *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri, Milano, Rizzoli, 1996.
- ESIODO, *Opere e i giorni* [Ercolani] = Esiodo, *Opere e giorni*, a cura di Andrea Ercolani, Roma, Carocci, 2010.
- QUINTO DI SMIRNE, *Posthomerica* [Lelli] = Quinto di Smirne, *Il seguito dell’”Iliade”*, a cura di Emanuele Lelli, Milano, Bompiani, 2013.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARMSTRONG 1958 = James I. Armstrong, *The Arming Motif in the “Iliad”*, in «AJPh», LXXIX (1958), 337-354.
- BALDO 2022 = Anna Baldo, *Pentesilea e le Amazzoni alla difesa di Troia*, in *Il grido di Andromaca. Voci di donne contro la guerra*, a cura di Alberto Camerotto - Katia Barbaresco - Valeria Melis Vittorio Veneto, De Bastiani, 2022, 79-88.
- BÄR 2009 = Silvio Bär, *Quintus Smyrnaeus “Posthomerica” 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- BARBAresco 2019 = Katia Barbaresco, *La terra e il sangue (secondo Quinto Smirneo)*, in «Lexis», XXXXVII (2019), 323-339.
- BARBAresco 2021 = Katia Barbaresco, *Pentesilea e le donne troiane. Sconfinamenti da Omero a Quinto Smirneo*, in *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, a cura di Cristina Pepe - Elena Porciani, vol. II, Santa Maria Capua Vetere, DiLBeVBooks, 2021, 25-33.
- BAUMBACH - BÄR 2007 = Manuel Baumbach - Silvio Bär, *An Introduction to Quintus Smyrnaeus’ Posthomerica*, in *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Seven Books*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

cond Sophistic Epic, ed. by Manuel Baumbach - Silvio Bär, Berlin - New York, De Gruyter, 2007, 1-26.

BENNET 1997 = John Bennet, *Homer and the Bronze Age*, in *A New Companion to Homer*, ed. by Ian Morris - Barry Powell, Leiden - New York - Köln, Brill, 1997, 511-534.

BERNARDINI 2016 = Paola Angeli Bernardini, *Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia antica*, Bologna, il Mulino, 2016.

BRUNORI 2010 = Sara Brunori, *Il duello di Achille e Pentesilea: schemi epici e iconografici di età arcaica*, in *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, a cura di Alberto Camerotto - Riccardo Drusi, Padova, S.A.R.G.O.N., 2010, 21-44.

CAENARO 2025 = Maria Grazia Caenaro, “*Bellatrix virgo*”. *Pentesilea e le altre*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2025.

CAMEROTTO 2003a = Alberto Camerotto, *Il vanto dell'eroe. Funzioni e strutture tematiche*, in «Aevum Antiquum», III (2003), 455-466.

CAMEROTTO 2003b = Alberto Camerotto, «*Ai cani e agli uccelli!*»: l’“*aikia*” nel duello eroico, in «Aevum Antiquum», III (2003), 467-480.

CAMEROTTO 2004 = Alberto Camerotto, *Il giorno di Hektor*, in «Lexis», XXII (2004), 201-247.

CAMEROTTO 2007 = Alberto Camerotto, *Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica*, in «Nikephoros», XX (2007), 9-32.

CAMEROTTO 2009 = Alberto Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

CAMEROTTO 2017 = Alberto Camerotto, *Le parole alate nel mezzo: variazioni epiche tra il duello e la “xenia”*, in *Tipologie e modalità della mediazione nella Grecia antica. Le fonti letterarie*, a cura di Paola Angeli Bernardini - Maria Grazia Fileni, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017, 39-51.

CAMEROTTO 2022 = Alberto Camerotto, *Troia brucia. Come e perché raccontare l’“Iliou-persis”*, Milano - Udine, Mimesis, 2022.

CAMEROTTO 2023 = Alberto Camerotto, “*Ilioupersis*”. *La caduta di Troia in quattro atti, con un prologo, un epilogo e qualche nota di commento (sulle tracce epiche di Trifiodoro)*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2023.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

CANTILENA 2001 = Mario Cantilena, *Cronologia e tecnica compositiva dei "Posthomericū" di Quinto Smirneo*, in "Posthomericū". Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento, a cura di Franco Montanari - Stefano Pittaluga, vol. III, Genova, D.AR.FI.CL.ET, 2001, 51-70.

CHIARINI 2012 = Sara Chiarini, *L'archeologia dello "Scutum Herculis"*, Roma, Aracne, 2012.

CHIES 2024 = Enrico Chies, *Le mani di Epeo, ovvero il "fair play" degli eroi*, in *Eris. Archeologia del conflitto*, a cura di Alberto Camerotto - Filippomaria Pontani, Milano - Udine, Mimesis, 2024, 135-162.

CONSOLONI 2022 = Ludovica Consoloni, *Le donne di Troia: fondamenta della città in pace, frammenti della città distrutta*, in *Il grido di Andromaca. Voci di donne contro la guerra*, a cura di Alberto Camerotto - Katia Barbaresco - Valeria Melis, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2022, 65-78.

COZZO 2023 = Andrea Cozzo, *La logica della guerra nella Grecia antica. Contenuti, forme, contraddizioni*, Palermo, Palermo University Press, 2023.

COZZO 2024 = Andrea Cozzo, *Gioco, sport e guerra. Problemi e soluzioni dalla Grecia antica*, in *Eris. Archeologia del conflitto*, a cura di Alberto Camerotto - Filippomaria Pontani, Milano - Udine, Mimesis, 2024, 163-176.

CRAIG 1967 = John Douglas Craig, ΧΡΥΣΕΑ ΧΑΛΚΕΙΩΝ, in «Classical Review», 17 (1967), 243-245.

CRIELAARD 1995 = Jan Paul Crielaard, *Homer, History, and Archeology*, in *Homeric Questions*, ed. by Jan Paul Crielaard, Amsterdam, Brill, 1995, 201-288.

DAVIES 2007 = Malcolm Davies, *The Hero and his Arms*, in «Greece & Rome», LIV (2007), 145-155.

EDWARDS 1991 = Mark W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Volume V: books 17-20*, Cambridge, CUP, 1991.

EDWARDS 1992 = Mark W. Edwards, *Homer and Oral Tradition: The Type-Scene*, in «Oral Tradition», VII (1992), 284-330.

FENIK 1968 = Bernard Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, Steiner, 1968.

- FERRECCIO 2022 = Alessia Ferreccio, *Renewing Homer with Homer: The Use of Epithets in Quintus of Smyrna's "Posthomerica"*, in *Quintus of Smyrna's "Posthomerica". Writing Homer Under Rome*, ed. by Silvio Bär - Emma Greensmith - Leyla Ozbeck, Edinburgh, EUP, 2022, 214-229.
- FOLEY 1991 = John Miles Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- FRIEDRICH 1956 = Wolf H. Friedrich, *Verwundung und Tod in der "Ilias". Homerische Darstellungsweise*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- GRAZIOSI - HAUBOLD 2010 = Barbara Graziosi - Johannes Haubold, *Homer. Iliad. Book VI*, Cambridge, CUP, 2010.
- GRECO 2006 = Alessandro Greco, *La Grecia tra il Bronzo Medio e il Bronzo Tardo: l'armamento di Aiace e il duò guerriero*, in *Tra Oriente e Occidente. Studi in onore di E. Di Filippo Balestrazzi*, a cura di Pierdaniele Morandi Bonacossi - Elena Rova - Francesca Veronese - Paola Zanovello, Padova, S.A.R.G.O.N., 2006, 265-289.
- GREENSMITH 2022 = Emma Greensmith, *A-sexual Epic? Consummation and Closure in the "Posthomerica"*, in *Quintus of Smyrna's "Posthomerica". Writing Homer Under Rome*, ed. by Silvio Bär - Emma Greensmith - Leyla Ozbeck, Edinburgh, EUP, 2022, 57-74.
- HAINSWORTH 1993 = Bryan Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Volume III: Books 9-12*, Cambridge, CUP, 1993.
- JAMES 2005 = Alan W. James, *Quintus of Smyrna*, in *A Companion to Ancient Epic*, ed. by John Miles Foley, Oxford, Blackwell, 2005, 364-373.
- JANKO 1992 = Richard Janko, *The Iliad: A Commentary. Volume IV: Books 13-16*, Cambridge, CUP, 1992.
- JONG 2011 = Irene J.F. de Jong, *The Shield of Achilles: from metalepsis to mise en abyme*, in «Ramus», XL (2011), 1-14.
- JONG 2012 = Irene J.F. de Jong, *Homer, Iliad. Book XXII*, Cambridge, CUP, 2012.
- KIRK 1985 = Geoffrey S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. Volume I: Books 1-4*, Cambridge, CUP, 1985.

La lancia e lo scudo di Achille. A cosa servono le armi nell'epica greca arcaica

- KIRK 1990 = Geoffrey S. Kirk, *The Iliad: a Commentary. Volume II: Books 5-8*, Cambridge, CUP, 1990.
- KYRIAKOU 2001 = Poulheria Kyriakou, *Warrior Vaunts in the Iliad*, in «RhM», CXXXIV (2001), 250-277.
- LÉTOUBLON 1983 = Françoise Létoublon, *Défi et combat dans l’“Iliade”*, in «REG», LXXXVI (1983), 27-48.
- LITTLEWOOD 2019 = Joy Littlewood, *Single combat in ancient epic*, in *Structures of Epic Poetry, Volume II.1: Configuration*, ed. by Christiane Reitz - Simone Finkmann, Berlin - Boston, De Gruyter, 2019, 77-109.
- LORIMER 1950 = Hilda L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London, Macmillan, 1950.
- PAVESE 2007 = Carlo Odo Pavese, *Il gatto in greco*, in Id., *Opuscula Selecta*, a cura di Alberto Camerotto - Elena Fabbro, Padova, Il Poligrafo, 2007, 417-427.
- PIAZZA 2019 = Francesca Piazza, *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l’“Iliade”*, Bologna, il Mulino, 2019.
- REITZ - FINKMANN 2019 = Christiane Reitz - Simone Finkmann, *Battle scenes in ancient epic – a short introduction*, in *Structures of Epic Poetry, Volume II.1: Configuration*, ed. by Christiane Reitz - Simone Finkmann, Berlin - Boston, De Gruyter, 2019, 3-12.
- Rosso 2006 = *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Verona, Ombre Corte, 2006.
- SCHOESS 2022 = Sophie Schoess, *Images of Life and Death: Visualising the Heroic Body in Quintus Smyrnaeus’ “Posthomerica”*, in *Quintus of Smyrna’s “Posthomerica”. Writing Homer Under Rome*, ed. by Silvio Bär - Emma Greensmith - Leyla Ozbeck, Edinburgh, EUP, 2022, 75-96.
- TANOZZI 2024 = Federico Tanozzi, *Il duello capovolto. Duelli e rovesciamenti*, in *Eris. Archeologia del conflitto*, a cura di Alberto Camerotto - Filippomaria Pontani, Milano - Udine, Mimesis, 2024, 113-134.
- VERMEULE 1979 = Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1979.

WEES 1997 = Hans van Wees, *Homeric Warfare*, in *A New Companion to Homer*, ed. by Ian Morris - Barry Powell, Leiden - New York - Köln, Brill, 668-693.

WEES 2012 = Hans van Wees, *L'arte della guerra nell'antica Grecia. La guerra dei Greci*, Gorizia, LEG, 2012 (ed. or. *Greek Warfare*, London, Duckworth, 2004).

LA SPADA, IL SANGUE, LA TESTA UNA INDAGINE SULLA DEA KĀLĪ

Marcello Meli

Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Nelle sue rappresentazioni correnti, Kālī impugna la spada falcata – una sorta di roncola – con cui ha decapitato il demone Raktabīja ‘colui che semina sangue’. Di questo attributo, tradizionalmente fissato nell’iconografia della Dea, il presente saggio scomponete e indaga le componenti magico-rituali, muovendosi tra figurazioni e simbolismi arcaici convocati a partire da una visione comparatistica di larga campitura e di lunga durata, che giunge a implicare le immagini archetipali della ferita immedicabile e del sangue magicamente effuso, dai miti greci di Filottete e Telefo al plesso sacrale e leggendario del Graal. Di questi nodi ideologico-religiosi vengono enucleati gli elementi di rilevanza antropologica, non senza rilanciare verso livelli “altri”, che lasciano il terreno dell’ermeneutica per sfondare verso aperture teosofiche e di ragione metafisica.

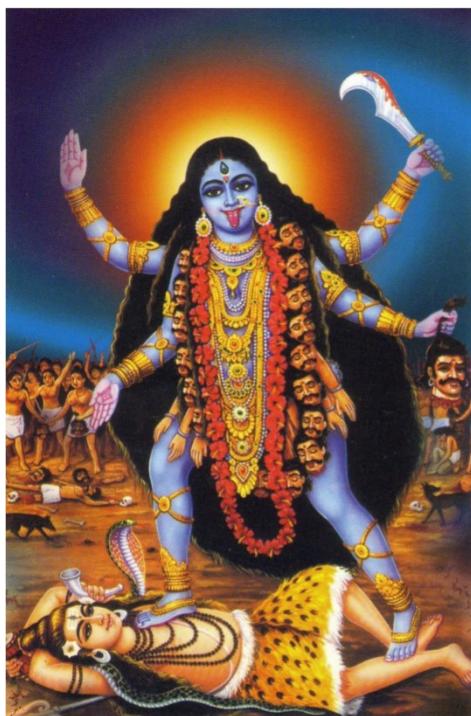
PAROLE CHIAVE: Kālī, spada-falce, decapitazione rituale, sangue

ABSTRACT: In her most widespread representations, Kālī brandishes a sickle-bladed sword – a billhook-like implement – with which she beheads the demon Raktabīja (‘blood-seed’, i.e. ‘he who sows blood’). Taking this iconographically stabilised attribute as its point of departure, the present essay dismantles and examines its magico-ritual components, tracing archaic figurations and symbolisms through a wide-ranging, long-term comparative perspective. The enquiry brings into view archetypal images of the unhealable wound and of blood as a substance both ritually shed and endowed with efficacious power, from the Greek myths of Philoctetes and Telephus to the sacred and legendary nexus of the Grail tradition. From these ideological and religious configurations, the study identifies elements of anthropological relevance, while also reopening



the discussion onto “other” registers that move beyond hermeneutics towards theosophic horizons and metaphysical inquiry.

KEY-WORDS: Kālī, sickle-bladed sword, ritual decapitation, blood



καὶ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ἔχων ἀστέρας ἐπτά,
καὶ ἐκ τοῦ στόματος αὐτοῦ ρομφαία δίστομος δύεια
ἐκπορευομένη,
καὶ ἡ ὅψις αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος φαίνει ἐν τῇ δυνάμει αὐτοῦ.

Nella sua mano destra teneva sette stelle,
e dalla sua bocca usciva una spada affilata a doppio
taglio,
e il suo volto era come il sole che splende in tutta la
sua forza.
(Apoc 1, 16)

1. Questa, come vedete, è una immagine non troppo terrificante della dea Kālī.¹ Si tratta di una buona immagine, poiché ogni suo particolare ha il suo significato secondo la tradizione, persino il cornetto acustico accanto all'orecchio di Śiva rappresentato in forma di cadavere (*sávva*). A noi, tuttavia, interessano le quattro mani della Dea. Esse sono atteggiate in

¹ Questo scritto tiene molto della indagine antropologica. Lo scrivente è un *sevaka* della Dea, ma attinge, se non in un caso, alla tradizione che gli è stata comunicata oralmente. Per tali motivi, il contributo per un verso si attrezza di corredi bibliografici “convenzionali”, ma per un altro verso fa riferimento a conoscenze e materiali iconografici circolanti in ambienti devozionali e ricevuti per il tramite di circuiti acusmatici.

due gesti e portano due oggetti. Sulla destra le mani compiono due *mudrā*, segni augurali. Quella più in alto indica il non aver paura (*abbayamudrā*), quella inferiore l'offerta di un dono (*varadamudrā*). Sul palmo delle mani si trova la medesima decorazione. Si tratta di uno *yantra*, un supporto geometrico per la meditazione, e, insieme, una rappresentazione grafica della totalità del cosmo; commentare questo *yantra* ripetuto ci porterebbe molto lontano. Si dirà solo che rappresenta anche l'unione mistica di Śiva con la sua Potenza (Śakti). Sulla parte sinistra le due braccia reggono una roncola, che si chiama *khadga*, un termine per “spada”, con la quale la Dea decapita il demonio Raktabīja ‘colui che semina sangue’. In talune altre raffigurazioni la Dea, al posto di un gesto augurale, porta una ciotola in cui raccoglie il sangue perché non cada in terra e replichi il demonio decapitato.² Il sangue, come lo sperma, è un liquido fecondante, specie se versato sulla terra, concepita nel suo aspetto di utero divino. Nella *Teogonia* (vv. 176-200) Crono evira il padre Urano e dal suo sangue nascono i Titani e le Erinni, ma anche Afrodite (dal mare tuttavia, non dalla terra). Crono si serve per l'evirazione di una falce, la quale ricorda la roncola della Dea. Il mitologema costituito dal sangue-sperma che genera esseri mostruosi riguarda anche Minosse.³ Nel nostro mito la Dea impedisce il moltiplicarsi di una genia di Asura (i Titani della mitologia indiana). Qui tuttavia non è in gioco la semplice decapitazione di Raktabīja, ma la sorte del sangue del decapitato. In sanscrito le parole più usate per sangue (propriamente *asṛk*) sono tratte dal suo colore rosso (*rakta*, *lohita*, *rudhira*), che evoca il *Guṇa rajas* (un termine che possiede anche la determinazione cromatica del rosso) e che rappresenta anche la classe (*varṇa* ‘colore’) dei guerrieri. Il sangue è il simbolo dell’impeto, della passione, della violenza. Nell’esoterismo occidentale è spesso rappresentato da un leone rosso, animale che si trova spesso descritto nei romanzi cavallereschi. Si può ricordare qui Parzifal, che perde la sua *virtus* guerresca, quando vede tre gocce di sangue sulla neve, le quali paiono rivelare e quietare la sua natura violenta. Parzifal ha fallito la prova del Graal e vaga come cavaliere errante. Le gocce di sangue appartengono a un’oca ferita

² Una descrizione a fini *devozionali* della Dea si trova in MISHRA s.d.: 20-21 [śloka 27-36]. Il mito è citato nel *Devī Mahātmya* VIII strofe 34-55. Una traduzione inglese può trovarsi, fra le tante, in BHATT 2012: 83-90. Sul sangue in generale si può vedere MEYER 2005.

³ Vedi APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)* III 15,1: 288. Lo stesso destino ha lo sperma di Efesto che eiacula sulla gamba di Atena, dal cui seme nasce Erittonio, un essere anguiforme (ivi III 14, 6: 284).

e ricordano al cavaliere il volto di Condwiramurs.⁴ Il sangue, qui esorcizzato dalla neve, restituisce, anche attraverso uno stato di torpore mistico, la *mâze*, la ‘misura’, l’‘autocontrollo’, il tratto distintivo del Cavaliere. Potremmo anche far riferimento al sangue che esce ininterrottamente dalla punta della lancia nell’apparizione del Graal.⁵

Il sangue occorre qui in una costellazione di mitemi: il re sventurato incapace di guarire, la sua sospetta impotenza, il sangue che cola mirabilmente. Anche in questo caso, come negli esempi sopra ricordati, il sangue è indizio di cattiva sorte, che si coniuga con il motivo delle ferite che non si sanano. Nota è quella di Filottete, che rilascia fetore e sangue purulento, meno nota quella procurata a Telefo dalla lancia di Achille e, in seguito, proprio dalle scorie di quella lancia risanata.

Nel mito del Graal il re è ferito, ma il sangue è traslato da lui all’unico oggetto nella costellazione che può aver causato la ferita all’inguine, la lancia. Non è il re che sanguina per una ferita che non guarisce, come quelle di Filottete e Telefo, ma è la lancia; per il resto, il Re Pescatore, Filottete, Telefo, Urano, Minosse e il nostro Raktabīja sono funesti e non sempre attendono di guarire. Il veicolo dell’infermità e della sventura è il sangue, la dismisura della violenza, la minaccia della completa rovina di una civiltà costruita sulla *mâze*, la ‘misura’ del Cavaliere procurata dalla *zucht*, severa disciplina fondata sull’autocontrollo. E la domanda disattesa? Qui si fonde un altro motivo che non affronto per non andare fuori tema.

2. Ma torniamo alla nostra Dea. La Dea, come si vede, danza, si erge o siede sul corpo di Śiva, qui nel suo stato di *sava*, cadavere. Molte immagini moderne rappresentano questa posizione come se si trattasse di una unione sessuale, mostrando le vergogne in atto della coppia divina. Ovviamente si tratta di fregola di occidentali “tantrici”. In realtà nel manuale devozionale che ho citato innanzi si parla di Kālī assisa sul cuore del Dio che deve essere “resuscitato”. Qui la cosa può essere osservata da due punti di vista: quella delle due divinità o quella del *sevaka*, il cavaliere alla ricerca di un Graal tutto particolare. La Dea protegge il *vīra*, il suo “eroe”, allo stesso modo di Hera con i suoi (h)eroi.⁶ La prima cosa

⁴ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival* VI 282-283, vol. I: 469-472.

⁵ Ivi, V 231, 15-22, vol. I: 384-387. Se ne veda anche il commento nel vol. II: 574-576.

⁶ L’etimologia non è accettata da tutti, ma si veda HAUDRY 1987: 183-244.

da osservare, tuttavia, è l'inversione del luogo della ferita. Nei miti che abbiamo preso in esame la ferita inguaribile riguarda l'inguine, la coscia o il tallone, parti emblematiche della sfera infera dell'uomo, se volessimo vederne il rapporto nel microcosmo. In queste ferite, il sangue si mischia al siero, alla sostanza purulenta, come si vede in Filottete. Solo nel Graal il sangue appare vivo e puro, ma cola in maniera inquietante dalla vetta della lancia. Dovrebbe esserci una testa, ma non c'è; ovvero, se c'è, è ben nascosta nelle pieghe del mito (e là c'è). Per quanto riguarda questo contributo, ho deciso di concentrarmi sull'arma, questa spada-falce, questa roncola affascinante. Qualcuno potrebbe ravvisarvi il simbolo di Saturno, e non sarebbe errato, specialmente se proiettiamo l'evento di cui Kālī è attrice, in un contesto più precisamente esoterico.⁷ In questo compito ci aiuteranno due cose: il cornetto auditivo e gli orecchini della Dea. Da Śiva e Kālī, come sua Śakti, si formano gli elementi del creato che sono nell'ordine: Pensiero, Etere, Aria, Fuoco, Acque, Terra. Nel microcosmo corrispondono a: Testa, Gola, Cuore e Polmoni, Addome, Intestino, Genitali (più o meno). La dissoluzione avviene nello stesso ordine dal basso verso l'alto. A questi elementi corrispondono facoltà umane ma, soprattutto, della materia. Quello che qui interessa è l'Etere.

3. Nel mio libro devozionale alla Dea Kālī, quella della terribile mannaia, si legge:⁸

prātaḥ smarāmi śavarūpaśivopavīṣṭām,
māraprayuddhaniratāṁ karakāñcibhūṣām.
muṇḍābhayaṁ varamasiṁ dadhātīṁ karābje
karṇāvataṁsaśavayugmakiśorabhūṣām.

'Al mattino richiamo alla mente la dea
seduta sopra Śiva nella forma di cadavere
che combatte la Morte incessantemente
ornata da una cintura di mani amputate,
appare terrificante per la testa [tagliata]

⁷ Noto che recentemente non è più sospetto parlare accademicamente di "esoterismo" (ovviamente in senso storico-antropologico). Si veda il bell'articolo-recensione di MUZZOLON 2025.

⁸ PRASOON s.d.: 16.

nel loto della sua mano, la Dea che porta
la spada migliore; si mostra poi adornata
dai cadaveri di due infanti per orecchini.'

Chiariamo subito che la Morte di cui qui si parla non è la liberazione attesa attraverso il processo di distruzione, cui accenneremo. Si tratta della morte che procura nuova nascita e nuova morte, proiettandoci nel Samsāra. Quello che qui interessa è l'ultimo verso. Perché questi cadaverini? Siamo giunti alla fine (quasi) della dissoluzione che conduce alla liberazione suprema, ed è rimasto soltanto l'Etere, connesso, secondo una tradizione che risale già alle Upaniṣad, all'orecchio e alla sonorità. La similitudine rende conto, attraverso l'immagine dei cadaveri che anche l'Etere, l'ultimo elemento rimasto, verrà presto riassorbito nell'Entità Suprema. Ancora vitale, tuttavia, l'Etere è il veicolo della Parola Creatrice, quella eterna del Veda e quella particolare dei mantra, i supporti meditativi per il *sevaka*.⁹ In queste condizioni è impossibile possedere una spada materiale, nemmeno una spada di fuoco, poiché quell'elemento responsabile della luce è già stato distrutto. La prima presupporrebbe viva ancora Pṛthivī, la Terra; l'altra il Fuoco, Agni. Ebbene, questa spada sonora, quella che ha decapitato Raktabīja, compare nell'omaggio della Dea, attraverso una serie di mantra, che possiamo così riassumere:

द्वीं हूं फट् । द्वीं हूं फट् । क्षं द्वीं फट् । क्षं द्वीं फट् ॥ ॐ ह्रीं हूं खड्गाय नमः ॥ द्वां द्वीं हूं हूं द्वीं द्वीं द्वः खड्गाय
सर्वदुष्संहरकारकाय स्वाहा ॥

hrīṁ hūṁ phaṭ. hrīṁ hūṁ phaṭ. kṣam̄ hrīṁ phaṭ. om hrīṁ hūṁ khadgāya namah [‘Onore
alla spada!’]. hrāṁ hrīṁ hrūṁ hraim hraum hrah, khadgāya sarvaduṣṭasamhārakārakāya
[*svāhā* ‘alla spada, alla causa che toglie ogni negatività’]

Ho tradotto con un po' di libertà. I mantra non sono tradotti (non è possibile in senso tecnico).¹⁰ Fin qui niente di particolare, se non che della spada si intende solo il suono nel vuoto dello spazio. Ma accade altro? I testi non lo dicono, ma suggeriscono. Vediamo un secondo elemento della “evocazione” della spada:

⁹ Si veda PADOUX 1990: si tratta di un volume esaustivo, ma piuttosto “pesante”.

¹⁰ Attingo qui a fonti leggermente rimaneggiate.

ह्रां हृदयाय नमः । ह्रीं शरिसे स्वाहा । ह्रूं शखियै वषट् । ह्रैं कवचाय ह्रुं । ह्रौं नेत्रत्रयाय वौषट् । ह्रः अस्त्राय फट्

hrām hr̥dayāya namaḥ / hrīm śirase svāhā / hrūm śikhayai vaṣṭ / hraim kavacāya hum / hraum netra-trayāya vauṣat / hrah astrāya phaṭ / ‘hrām, onore al cuore! hrīm *svāhā* alla testa! hrūm *vauṣat* alla nuca! hraim hum alla corazza! / hraum *vauṣat* al terzo occhio! hrah phaṭ all’arma!’.

Con *kavaca* ‘corazza’ si può far riferimento al petto o al torace, mentre è più difficile individuare un corrispondente per *astra* ‘arma’, forse gli occhi o le mani che, a differenza della corazza, offrono una difesa “dinamica”. Questo tipo di mantra si chiama Śaḍāṅganyāsa ‘proiezione sulle sei membra’. In sostanza, si fa del proprio corpo, proiettando in ciascuna sua parte un mantra, una entità sonora, che sopravvive alla distruzione dei primi quattro elementi. E la testa di Raktabija? Si potrebbe avanzare l’ipotesi che sia la testa stessa dell’oservante, il principio della propria capacità di autoidentificazione, giungendo così con la decapitazione di sé stessi attraverso sé stessi come spada, alla soppressione della dualità e al rifluire nel *tadekam*, nell’“Uno”, ma qui si trascende nella teosofia. Si può però dire che, se la spada si fa suono, essa è la voce dell’uomo caro alla Dea, che annuncia il proprio desiderio di fuggire dal Samsāra.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)* = Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, Milano, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, 1996.

WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival* = Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 2 Bde, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

BHATT 2012 = Raghupati Bhatt, *The Devi Mahatmya. How the Great Mother Goddess Emerged*, Melbourne (Australia), Manticore Press, 2012.

HAUDRY 1987 = Jean Haudry, *La religion cosmique des IndoEuropéens*, Milano - Paris, Arché - Les Belles Lettres, 1987.

MEYER 2005 = Melissa Meyer, *Thicker Than Water: The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, London, Routledge, 2005.

MISHRA s.d. = Giri Ratna Mishra, *Śrī Kālī tantram & Śrī Rudra Cāṇḍī*, Varanasi, Chaukhamba Surbharati Prakashan, s.d.

MUZZOLON 2025 = Elena Muzzolon, *I prestigi della Luce. Rassegna di studi sulla morfologia mistica del luminoso*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», LXI, 1 (2025), 143-172.

PADOUX 1990 = André Padoux, *Vāc. The concept of the Word in Selected Hindus Tantras*, State University of New York, Sri Satguru Publications, 1990.

PRASOON s.d. = Shrikant Prasoon, *Kālī Upāsanā*, 110 Chawri Bazar, Chowk Badshah-bulla, D.P.B. Publications, s.d.

FIGURE DEL FRAGORE: BELLIFONIA E CANTO DELLA SPADA NEL ROMANZO ARTURIANO D’OÏL

Elena Muzzolon

Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Nel romanzo arturiano d’oil il combattimento si annuncia anzitutto come fatto d’uditio: prima che la sequenza dei gesti si disponga in traiettorie riconoscibili, la guerra entra nel racconto come pressione sonora che investe lo spazio e dispone una comunità d’ascolto. Muovendo dalla morfologia del *soundscape* (R. M. Schafer) e dalla nozione di *belliphonic* (J. M. Daughtry), l’articolo legge il fragore cavalleresco non come mera intensità acustica, ma come regime sensibile capace di territorializzare l’ambiente e di produrre prestigio. In dialogo con le riflessioni di Steve Goodman sul *sonic warfare*, la *noise* medievale appare come forza di contatto che opera a livello pre-semanticico, incidendo sulle disposizioni percettive e sulle posture collettive, e conferendo a luoghi e architetture una funzione attiva di propagazione e di amplificazione dell’evento. Entro questa ecologia, la spada emerge come dispositivo di condensazione: timbro, scintilla, ritmo, firma breve in cui il valore si fa attestabile perché la materia “parla” in forma di vibrazione. Dal *lai* metallico del *Cligès* alle risonanze boschive del *Perlesvaus*, fino alle onde d’urto urbane del *Lancelot en prose*, il “canto” della lama si rivela come punto di sutura fra gesto eroico, memoria arcaica e politica del sensibile.

PAROLE CHIAVE: Romanzo arturiano d’oil, paesaggio sonoro, *belliphonic*, *sonic warfare*, spada, *Cligès*

ABSTRACT: In Old French Arthurian romance, combat announces itself first as an affair of hearing: before the sequence of gestures arranges itself into recognisable trajectories, war enters the narrative as a sonic pressure that seizes space and constitutes a community of listeners. Drawing on R. Murray Schafer’s morphology of the *soundscape* and on J. Martin Daughtry’s notion of the *belliphonic*, this article reads chivalric clamour not as mere acoustic intensity, but as a sensory regime capable of territorialising the environment and producing symbolic prestige. In dialogue with Steve Goodman’s



reflections on *sonic warfare*, medieval *noise* emerges as a force of contact operating at a pre-semantic level, shaping perceptual dispositions and collective bodily postures, and granting places and built structures an active function in propagating and amplifying the event. Within this ecology, the sword appears as a principle of condensation – timbre, spark, rhythm – a brief signature through which value becomes publicly legible, since matter itself “speaks” in the form of vibration. From the metallic *lai* of *Cligès* to the woodland resonances of *Perlesvaus*, and onwards to the urban shockwaves of *Lancelot en prose*, the blade’s “song” reveals itself as a hinge between heroic gesture, archaic memory, and a politics of the sensible.

KEY-WORDS: Old French Arthurian romance, soundscape, *belliphonic*, *sonic warfare*, sword, *Cligès*

1. ASCOLTARE LA BATTAGLIA

Nel romanzo arturiano d’*oïl* il combattimento si annuncia anzitutto come fatto d’uditio: là dove il terreno sembra vibrare e l’acciaio prende voce, lo scontro si dispiega come un urto di suoni che precede e orienta la scena. Prima che i corpi si distinguano e l’azione si articoli in nomi e figure, la battaglia entra nel racconto nella forma di una pressione sonora che investe lo spazio. L’aria si fa tesa, diventa veicolo e cassa di risonanza: vi corre un segnale – il suono lungo del corno, e, più vicino, il timbro affilato della lama – e il campo comincia a fremere. Subito il metallo, urtato e percosso dai *grans coz*, restituisce quella voce che i testi registrano con ostinazione: spade che *tintent et resonent* sugli elmi, scintille visivo-sonore che balzano dal ferro e dall’acciaio, colpi che sbriciolano il legno e fanno cantare il metallo. Il terreno della contesa si fa risonatore; lo scontro, prima di mostrarsi, si impone nella propria consistenza acustica, misurabile e condivisa, capace di guidare lo sguardo e di imporre l’evento all’attenzione come onda d’urto. In questo universo la guerra possiede un proprio statuto percettivo, una grammatica sonora del sensibile che i testi mettono in opera con meticolosa insistenza: la scelta di un verbo che sposta la soglia sensoriale dalla vista all’uditio, la disposizione corale di una comunità d’uditori, la reiterazione di formule concentrate sul clangore collocano l’azione nel regime dell’ascolto e ne

fissano la prima evidenza. In questi testi la cavalleria si definisce attraverso prove, incontri, duelli, e per il tramite della costante messa in scena di una validazione collettiva. Sovente la scena della battaglia si apre, più radicalmente, con la costruzione di un uditorio. È quanto accade nel romanzo di *Durmart le Galois*: prima di dispiegare lo scontro come sequenza di mosse e azioni, la macchina da presa mostra la comunità che si muove verso il luogo della prova. Tutte le dame, i giovani e i nobili del castello di Brun de Morois accorrono per udire il frastuono del combattimento tra il castellano e l'eroe eponimo. Non saranno delusi: il duello si combatte all'insegna di un'impronta sonora metallica, il clangore delle spade, in associazione con gli effetti visivi delle faville balenanti, che convocano l'immaginario simbolicamente carico dell'empiria metallurgica. Non si tratta di un dettaglio ornamentale, né di una semplice notazione; è una vera e propria disposizione scenica, perché il testo, enumerando categorie diverse e accostandole senza gerarchie, fa emergere un dato essenziale della guerra cavalleresca: il combattimento si compie sotto sguardi e orecchi, nel regime dell'esemplarità, e la sua efficacia dipende anche dal modo in cui viene percepito, riconosciuto, registrato. La quartina che descrive questo movimento ha perciò un peso specifico che trascende la cronaca dell'episodio: i due distici costruiscono un teatro della battaglia e, soprattutto, ne stabiliscono la soglia sensoriale. L'elenco dei presenti culmina infatti in un verbo che orienta l'intera scena:

Totes les dames del chastel
Et puceles et jovencel
Et vavassor et bacheler
Vienent la bataille escouter.
(*Durmart Le Galois* [Gildea], vv. 4657-60)

‘Tutte le dame del castello, damigelle e giovinetti, valvassori e baccellieri accorrono per dare orecchio allo scontro’.¹

Il verbo *escouter* istituisce un regime percettivo preciso; esso non si limita a introdurre l'azione passiva di ‘assistere’ alla battaglia, ma definisce la modalità con la quale essa viene at-

¹ Qui e di seguito, ove non diversamente specificato, la traduzione dal francese antico è mia.

tesa ed esperita: prima della visione, l'ascolto; prima della figura, la risonanza. La comunità si raccoglie attorno al duello come attorno a un evento che deve farsi udire, e che proprio nella dimensione acustica acquisisce consistenza e riconoscibilità collettiva. L'udito apre lo spazio dell'azione e ne governa l'accesso, predisponendo un criterio implicito di discernimento: il suono – con la sua intensità, la sua qualità, la sua capacità di propagarsi e di imporsi – diviene la prima evidenza e la prima chiave di lettura dello scontro.

Quando il duello si accende entrando nel vivo, l'impronta metallica ne domina la percezione. Il racconto indulgia sui *grans coz* e sul modo in cui le spade, urtando gli elmi, tintinnano e risuonano; e insieme insiste sulle scintille che balzano dal ferro e dall'acciaio; il combattimento riproduce, dinanzi a chi ascolta, l'empiria elementare della forgia: percussione, vibrazione, bagliore. La battaglia si costruisce dunque come corpo sonoro: il gesto rende udibile la consistenza materica di uno scontro nel quale il valore è sensibilmente apprezzabile *in quanto* produce risonanza ed è in grado di sostenerla, di governarla, di ostentarla.

Des espees grans coz se donent,
Si qu'èles tintent et resonent
Sor les elmes qui luisent cler.
(*Durmart Le Galois* [Gildea], vv. 4709-4711)

‘Si scambiano gran colpi con le spade, facendole tinnire e risuonare sugli elmi che risplendono lucenti’.

Il tintinnio argentino delle lame si somma al martellare del metallo sugli scudi. L'arpeggio acuto e il pizzicato incisivo dei colpi di spada si sovrappongono alla ritmica percussiva del ferro battuto. Alla percezione acustica segue quella luminosa delle scintille che si sprigionano nell'urto metallico:² lo spettacolo del combattimento è innervato di una fusione

² L'immagine delle faville sprizzanti dagli elmi percossi durante la scherma cavalleresca è un vero e proprio *topos* descrittivo nella rappresentazione degli scontri armati, tanto nell'epica come nel romanzo in lingua d'*oil*. La luminosità fiammeggiante del ferro battuto rifa all'indietro la storia della spada: il lavoro di Ares stabilisce una stretta omologia con quello di Efesto e lo sprigionarsi delle scintille è un segno vulcanico che sembra ridestare nella lama una infocata nostalgia della forgia. Sugli isomorfismi che connettono l'attività marziale e quella della fucina, saldando le magie delle armi ai segreti iniziatrici della metallurgia, si veda l'eccellente sintesi di CARDINI 2014: 132-146. Ma si legga in proposito anche CHANDÈS 1986: 210-212, che sottolinea l'affinità

sinestesica di vista e udito. Il cozzo della contesa cavalleresca ha gli stessi effetti della forgia: rimomba di strepiti ferri e sprizza faville. Il suono gelido della lama e l'ardente bagliore delle scintille sono temprati nella stessa fucina: fabbri e cavalieri sono strettamente imparentati, e proprio nella spada si realizza quel connubio emblematico di suono e di luce che rende visibile l'udibile e udibile il visibile, serrando il clangore dell'urto e il baleno del metallo in un medesimo segno, firma e sigillo del gesto cavalleresco.

[...] De lor espees esquermissent,
Les estinceles resplendissent
Qui del fer et de l'acier saillent;
Sor les elmes fierent et mallent.

(*Durmart Le Galois* [Gildea], vv. 4719-4722)

'Tirano di scherma con le spade; le scintille che sprizzano dal ferro e dall'acciaio risplendono; colpiscono e martellano sugli elmi'.

I *grans coz* non sono soltanto 'grandi colpi', ma colpi che istituiscono una misura, che danno spessore all'azione nel loro farsi rimbalzo; urtando elmi e armature, le spade ne eccitano la risonanza, e l'insistenza lessicale sulla risposta materica alla sollecitazione – la lama che vibra, l'elmo che risponde, lo scudo che amplifica e rimanda – consegna la mischia a una realtà udibile prima ancora che pienamente figurabile. Lì dove il racconto accosta alle percussioni le scintille (*les estinceles*), la battaglia sembra riprodurre dinanzi agli spettatori una piccola fenomenologia sonora del *ferir*: urto, vibrazione, baleno; una fisica elementare del combattimento in cui il valore si manifesta come capacità di produrre risonanza e di sostenerla, di cavalcare l'onda d'urto senza esserne travolti, di imporre la propria presenza nel modo che, in quel frangente, risulta più persuasivo: facendosi sentire.

Nel *Durmart* il prestigio della battaglia è anzitutto un accadimento acustico: il fragore dell'acciaio, atteso e raccolto da una comunità convocata all'udire, conferisce alla prova cavalleresca la sua prima evidenza, prima ancora che il gesto si componga in figura. Una sequenza della *Suite Vulgate du Merlin* racchiude tale evidenza mettendola in scena

tra il fabbro ferraio e il guerriero, entrambi competenti nell'arte dell'impatto (Bachelard) e ambedue impegnati, mediante la tecnica del colpo, a vincere la resistenza provocatrice della materia.

in un’immagine di forte condensazione iconica. Siamo nel grande episodio della campagna in Gallia, nel momento in cui l’assedio e la manovra degli eserciti hanno già saturato lo spazio di segnali e di rumori: l’avvicinamento avviene all’alba; si distingue la quantità di luci e di uomini, si odono i cavalli nitrire e i muli ragliare; la percezione del campo passa attraverso la progressiva definizione di una massa sonora. È in un regime già disposto all’ascolto, dunque, che l’azione decisiva prende il via: Merlin agisce qui come l’istanza che coagula forze e tempi della guerra; grande catalizzatore dell’azione collettiva, intorno ai segnali dello ierofante del regno arturiano si addensano gli eserciti, si stringono le decisioni, si accelera l’urto. Mentre gli avversari si armano e si schierano sotto le insegne, egli esce dal nascondiglio, afferra un corno e lo suona così forte da farlo risuonare lungo il fiume e dentro il bosco; subito, come se il suono avesse aperto una via nell’aria, Merlin aggiunge un segno luminoso: un grande tizzone ardente, più vermiccio della folgore, che corre alto sopra le tende degli assedianti. Lo choc è collettivo e immediato: al segnale acustico e al segno di fuoco i soldati reagiscono con un gesto apotropaico – il segno della croce – e con la rapida conversione dell’attesa in urto, perché i cavalieri spronano e piombano sui padiglioni nemici; le tende cadono, il campo si sfalda, le grida e il rumore si levano da ogni parte, all’insegna di quella dismisura acustica capace di far tremare persino i più audaci. Poi, quando il giorno è ormai alto, la narrazione stringe il campo focale sull’istante in cui la materia armata si infiamma alla luce: il sole colpisce le armi – il verbo *ferir* sottintende un contatto, un colpo – e ciò che fino a quel momento era stato soprattutto clangore e strazio si condensa in un’epifania di superfici: elmi e usberghi rilucenti sotto il sole nascente.

Et lors fu grans li jors et li solaus conmencha a lever qui se feri sor les armes. Si relusent li healme et li hauberc, et li escu reflamboient encontre le soleil levant. Si furent tant biel et tant plaisant a regarder que ce estoit un delis et une melodie a regarder.

(*Suite Vulgate du Merlin* [Combes, Trachsler], § 258)³

‘Allora fu giorno pieno, e il sole cominciò a levarsi, colpendo le armi. E risplendevano gli elmi e gli usberghi, e gli scudi rilucevano contro il sole nascente. Erano così belli, e così pia- cevoli da guardare, che era una delizia, una vera melodia per gli occhi’.

³ Qui e di seguito, cito la *Suite Vulgate* nella versione β dall’edizione inedita di Richard Trachsler e Annie Combes, che ringrazio di avermi generosamente fornito in anteprima l’esito del loro lavoro.

Il campo, che poco prima ribolliva di urla e rimbombi, offre ora una partitura di bagliori; il metallo, già provato nella percussione, mostra la sua seconda natura – quella che la fucina conosce da sempre, perché ogni arma nasce insieme come suono e come luce, vibrazione e scintilla – lasciandosi percepire nella forma di una vera e propria *melodia* per gli occhi.

Quando si lascia ascoltare, la battaglia nel romanzo arturiano rivela sovente un'economia del sensibile dall'impronta fortemente acustica e una grammatica percettiva a dominante uditiva: prima che la scena si ordini in figure e che i corpi si separino in profili riconoscibili, l'evento occupa lo spazio narrativo come vibrazione. Nel *Durmart le Galois* tale risonanza è attestazione collettiva: una comunità si raduna per *escouter* la battaglia, quasi l'uditio fosse il primo dispositivo chiamato a certificare l'*exploit* e la sua risonanza. Nella *Suite Vulgate du Merlin* l'archetipo acustico dello scontro viene ritratto in forma metaforica: il metallo colpito dal sole diviene partitura luminosa; il testo traduce questa panopia di riflessi in un codice sonoro, chiamandola *melodie à regarder*, trasferendo sull'occhio una categoria dell'ascolto. Quando insiste su *noise*, *esfrois*, *bruit*, quando seleziona un lessico acustico, la testualità romanzesca costruisce un campo di forze: seleziona, gerarchizza, fa emergere alcuni suoni e ne lascia altri sullo sfondo, stabilisce ciò che deve essere colto e ciò che può restare implicito. Al fine di leggere e decodificare questo campo di suoni, il lessico e l'impianto concettuale elaborati da R. Murray Schafer offrono un dispositivo particolarmente fecondo. In *The Tuning of the World* (1977), la nozione di *soundscape* prende forma come sistema complesso di relazioni:⁴ non la somma di singoli

⁴ Nel 1977 il compositore canadese Raymond Murray Schafer pubblica un'opera destinata a ridefinire radicalmente il rapporto dell'uomo contemporaneo con il suono: nelle pagine di *The Tuning of the World* (SCHAFER 1977) egli codifica in forma compiuta la nozione di *soundscape*, o paesaggio sonoro, quale sistema complesso di relazioni fra i suoni e l'ambiente culturale che li produce, li percepisce e li interpreta. Il dispositivo ermeneutico che prende il nome di *soundscape* si può applicare a «un qualsiasi campo di studio acustico» (ivi: 19): esso può indicare «qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca» (ivi: 372), e può applicarsi «tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte» (*ibidem*). Con Schafer nasce un metodo di analisi capace di indagare le caratteristiche significative di un campo acustico – i suoni dominanti, ricorrenti, memorabili – e di interpretarne il senso alla luce del contesto che lo genera. L'approccio si distingue per il suo carattere transdisciplinare – fra musicologia, antropologia, architettura, semiotica, storia e filosofia – e si inserisce con piena consapevolezza nel solco di un più ampio mutamento di paradigma che ha segnato il Novecento: una fase epocale in cui il suono, da rumore di fondo, torna a farsi oggetto di attenzione analitica, forma di conoscenza, orizzonte estetico. L'indagine di Schafer partecipa a quella rivoluzione dell'ascolto che, nel corso del secolo scorso, ha progressivamente restituito all'uditio un ruolo cognitivo e simbolico, risvegliando nella cultura occidentale una nuova sensibilità nei confronti del paesaggio acustico e del suo potenziale iconico e immaginifico, costruttore di significati e portatore di investimenti simbolici. Al cuore dell'operazione

stimoli acustici, bensì la mutua implicazione di suoni e ambiente, di ciò che risuona e di chi lo abita, dell'evento e della sua ricezione. Anche quando il paesaggio sonoro è consegnato alla scrittura, la sua struttura resta leggibile: il testo dispone un ascolto, lo orienta e lo riattiva; stabilisce che cosa debba essere ‘udito’ e con quale intensità, in quale momento dell’azione, con quale funzione narrativa e simbolica. Nella narrazione cavalleresca, la descrizione acustica del combattimento non si risolve mai in una semplice mimesi dell’urto: è un dispositivo selettivo, che stabilisce quali timbri debbano emergere, quali restare sullo sfondo, quali ripetersi fino a farsi *impronta*. L’udibile, in altri termini, diviene una forma di orientamento: colloca il lettore entro una gerarchia di intensità, stabilisce l’evidenza del combattimento prima che esso si lasci ordinare in figure, attribuisce allo scontro una consistenza che passa attraverso una sensibilità condivisa. È qui che le categorie proposte da Schafer – tonica (*keynote sound*), segnale sonoro (*sound signal*), impronta sonora (*sound-mark*) – acquistano un rilievo operativo, perché permettono di descrivere la morfologia dell’udibile senza ridurla a un catalogo acustico. Nella micro-fenomenologia sonora di Schafer, la tonica (*keynote sound*) determina la tonalità del paesaggio sonoro, e corrisponde a quei suoni che vengono percepiti «di continuo o con tale frequenza da costituire uno sfondo sul quale vengono poi percepiti gli altri suoni»;⁵ è quel fondo persistente, quasi impercepito, che plasma l’ascolto senza imporsi. Nel romanzo arturiano la tonica coincide spesso con un fondale neutro: il canto armonioso degli uccelli, il gorgoglio o lo zampillare dell’acqua, la continuità sonora del bosco; la medesima materia sonora può però, in scene di verziere o di incanto, caricarsi di valore distintivo, e farsi impronta sonora del meraviglioso.⁶ L’impronta sonora (*soundmark*) denota quei suoni «che possiedano peculiarità tali da far sì che gli abitanti di una comunità abbiano nei loro confronti un atteggiamento e una capacità di riconoscimento particolari»:⁷ essa è ciò che definisce un’epoca e un lu-

di Schafer risiede l’intuizione che i suoni non sono meri eventi fisici, ma segnali, tracce, indizi: non elementi decorativi o materiali inerti, sibbene vettori di senso. Il *paesaggio sonoro*, nel suo senso pieno, non si riduce a una somma di stimoli acustici, né a una cartografia oggettiva dei suoni udibili. È piuttosto l’intreccio vivo di un ambiente e della coscienza che lo abita, il modo in cui un’epoca organizza – e viene organizzata da – ciò che risuona.

⁵ SCHAFER 1977: 375.

⁶ Per un quadro complessivo della fono-sfera arturiana nel romanzo *d’oil*, cfr. MUZZOLON 2023.

⁷ SCHAFER 1977: 371. Nelle impronte sonore (in inglese *soundmark*, per analogia con *landmark*, “pietra milolare”) è racchiuso il carattere di un paesaggio, ma anche di un’epoca. Le impronte sonore mutano e si perdono

go – un timbro ricorrente, identitario, che segna la memoria collettiva. Nella guerra medievale, lo scroscio delle lance che si spezzano, il tintinnare delle lame sugli scudi, il passo ritmato degli zoccoli sulla terra battuta costituiscono, più che un semplice sfondo, un vero marchio acustico del conflitto. Il ‘segna sonoro’ (*sound signal*), infine, è ciò che irrompe e cattura, un suono denso, carico, che infrange l’equilibrio e impone attenzione: è il suono del corno che squarcia il silenzio, l’urlo lanciato nel cuore dello scontro, il canto della spada sull’orlo del massacro. Il Medioevo si configura come una civiltà eminentemente sonora: non solo perché la sua quotidianità è scandita da ritmi acustici, ma perché l’ascolto vi assume un valore primario, tanto cognitivo quanto simbolico: il suono non è uno sfondo né un accessorio, bensì un principio d’ordine, una forza cosmizzante, ma anche – tutto al contrario – la minaccia costante del ritorno al preformale e all’indistinto. Ogni evento significativo si annuncia nell’udibile; ogni passaggio o trasformazione è preceduto da una vibrazione. Lo stesso campo di battaglia, più che teatro d’azione, è fonosfera di guerra: una geografia di risonanze che dà forma all’evento prima ancora che esso si compia. Indagare la guerra medievale dal punto di vista acustico significa allora penetrare una diversa economia del senso, in cui colpi, grida e silenzi sono parte di una drammaturgia invisibile: un codice sonoro che struttura lo spazio, il tempo, il destino.

La battaglia si costituisce come evento nella misura in cui dispone un campo di percezione, e questo campo non è neutro: al contrario, esso seleziona, distingue, orienta. I verbi dell’udire, così frequenti nei passi bellici – *escouter, oïr, retentir, resoner, tinter* – funzionano come operatori focali, poiché stabiliscono una mappa percettiva, indicano quale presenza si imponga come rimbalzo prima ancora che come immagine. La rappresentazione letteraria del suono esercita una funzione discriminante, giacché rende percepibile la differenza tra colpo e colpo, tra urto che si disperde e urto che resta, tra gesto che passa e gesto memorabile. È impossibile negare una specificità alla dimensione bellica del suono. Se ogni *soundscape* è intreccio fra ambiente e coscienza, la guerra costituisce una situazione-limite: intensifica, satura, forza l’attenzione; riorganizza l’udibile in una logica di urgenze, in cui la tonica può essere inghiottita dal segnale e l’impronta può trasformarsi in

nel tempo. Schafer fa l’esempio – tra gli altri – del «brillante e sonoro sbatacchiare delle porte delle vecchie carrozze del metrò di Parigi, seguito da un click secco quando la maniglia cade nella posizione di chiusura» (ivi: 331).

minaccia. Nei romanzi arturiani, dove il combattimento è spesso prova e spettacolo insieme, tale intensificazione assume un rilievo particolare: il fragore deve farsi sentire perché la prova sia riconosciuta, e deve farsi sentire pubblicamente, collettivamente. Il “prestigio” della battaglia passa per questa evidenza sensibile: ciò che non risuona non si attesta; ciò che non imprime risonanza non resta nella memoria. Il campo di guerra diventa così, in senso forte, un paesaggio sonoro: una geografia di echi, di rimbombi e di segnali che, lungi dallo svolgere una funzione di accompagnamento all’azione, ne determina l’accesso percettivo e la prima consistenza.

Nel campo di battaglia la massa sonora tende a concentrarsi nelle vibrazioni di un elemento privilegiato: fra tutte le fonti di rumore, è la spada l’arma che più insistentemente i testi fanno “parlare”. Le lame urtano, vibrano, tintinnano; sprigionano scintille sul metallo; incidono note sui corpi. Fragore e splendore, clangore e balenio: la spada tende a emergere come fulcro della scena: la sua voce è insieme melodia e percussione, urto e riverbero; nella sua duplice emissione, sonora e luminosa, la spada si offre come luogo di massima densità segnica: arma e simbolo, forma cavalleresca della cortesia, la spada porta nei solchi delle sue stratificazioni archetipiche una memoria acustica di lunga durata che la narrazione, come la puntina di un grammofono, non fa che riattivare. Proprio per questo essa tende a condensare nel proprio archetipo sonoro l’intera partitura del *soundscape* bellico: suono come impronta, suono come segnale, suono come prestigio. La prospettiva di Schafer permette di leggere l’organizzazione del paesaggio sonoro nella sua fisionomia sul piano sincronico; eppure, in certi passaggi, l’udibile si comporta come una stratigrafia: sotto la superficie funzionale dei segnali e delle impronte si avverte un ritmo remoto, una memoria che antecede la scena e vi persiste. La guerra non fa soltanto rumore: la *noise* mette in moto, determina risposte; governa distanze e prossimità, costruisce allarme, suscita attrazione e timore, produce effetti di massa. È la dimensione che J. Martin Daughtry ha recentemente definito con l’etichetta concettuale di *belliphonic*:⁸ la vibrazione

⁸ *Belliphonic* indica lo spettro di suoni prodotti durante un combattimento armato («the spectrum of sounds produced by armed combat», DAUGHTRY 2015: 3) o l’agglomerato di suoni generati dalle armi, ma anche dai veicoli motorizzati che trasportano le armi, dai blindati agli elicotteri (ivi: 3-4). Nonostante il focus della monografia di Daughtry sia la dimensione acustica del conflitto in Iraq, molti dei dispositivi di analisi elaborati dallo studioso sono estendibili a qualunque conflitto, giacché, come nota lo stesso autore, dall’*Iliade* a *Niente di nuovo sul fronte occidentale* «the sounds of combat have been a prominent presence in literary

come potere, come presenza che contende lo spazio e orienta l'azione. Quello codificato da Daughtry è un dispositivo ermeneutico che, trasposto nel Medioevo romanzo, dimostra una resa sorprendentemente produttiva: la guerra, prima ancora che sequenza di atti, si dà come territorio sonoro (*acoustic territory*).⁹ *Belliphonic*, nel senso proposto da Daughtry, denomina lo spettro dei suoni prodotti dal combattimento armato, pensato però come agglomerato e come orizzonte: all'urto delle armi si affiancano il rombo e la ferraglia dei mezzi che le portano in campo, i segnali e gli allarmi che scandiscono l'attesa, le sirene e i richiami che regolano l'attenzione, le voci amplificate dei sistemi di avviso e di comando, le registrazioni di propaganda che circolano per radio, altoparlanti e rete, le musiche e i canti che la guerra condiziona, produce, rifrange e deposita nella memoria; fino a comporre, per nesso di causalità o per semplice inferenza, la totalità immaginata¹⁰ di tutto ciò che, senza il conflitto, non avrebbe avuto occasione di risuonare. Ne risulta un allargamento decisivo: l'attenzione si sposta dalla battaglia come episodio alla battaglia come ambiente auditivo, potenza di diffusione che occupa e modifica lo spazio, lo "territorializza" anche oltre l'istante dell'impatto, prolungandosi in attesa, memoria, disposizione percettiva. Nel romanzo arturiano questa intuizione trova un'applicazione naturalmente operativa: il fragore non appartiene soltanto ai corpi che si urtano, ma si propaga e si deposita come qualità del luogo (bosco, valle, campo), fino a costituire il medium attraverso cui

depictions of war; documentary accounts and oral histories are similarly saturated with evocations of war's sonic dimension» (ivi: 3).

⁹ Nel definire l'*acoustic territory*, Daughtry insiste sulla dimensione di potere iscritta nella relazione fra suoni e ambiente, poiché 'territorio' rinvia a spazi costituiti, difesi e mantenuti (o contesi) attraverso forza o minaccia di forza; i territori acustici sono, da un lato, gli assetti ambientali (strutture, superfici assorbenti e risonanti, condizioni topografiche) che racchiudono, trasformano e mediano l'udibile in un dato spazio-tempo, dall'altro i luoghi i cui confini e la cui fisionomia vengono costituiti dal suono e dall'ascolto. La categoria è elaborata da Daughtry (cap. 5, *Acoustic Territories*, DAUGHTRY 2015: 188-212), attraverso l'idea decisiva che l'effetto territorializzante del suono di guerra possa persistere oltre l'estinzione dell'onda fisica, depositandosi in abitudini percettive, memoria, attesa, e producendo una stabilità inquieta (e politicamente marcata) dell'ambiente sonoro. Applicato al romanzo arturiano d'oil, il dispositivo consente di leggere il campo di battaglia come spazio reso pubblico e riconoscibile dall'udibile: la comunità in ascolto (*radiant acoustic territory*, definito dall'ampiezza dell'udibilità e dalla sua capacità di interpellare chi è "entro portata") e, insieme, i luoghi che modellano e amplificano il clangore (campo, boschi, valli, architetture) come *resonant acoustic territories*: il suono delimita un campo di udibilità, istituisce un pubblico, e la risonanza dei luoghi ne amplifica la portata, stabilizzando l'evento come evidenza condivisa.

¹⁰ «the imagined total of sounds that would not have occurred had the conflict not taken place» (DAUGHTRY 2015: 4).

l'evento diventa attestabile e condivisibile. In questa logica, la nozione di ‘regime auditivo’ (*auditory regime*) consente di nominare un assetto di pratiche percettive e di aspettative condivise che stabilisce che cosa, in uno spazio dato, conti come udibile, in quale ordine di urgenza, e con quali reazioni. Nel *Durmart le Galois* tale regime prende forma in una maniera evidente, perché l’azione si apre con la costruzione di un uditorio: l’elenco delle presenze culmina nel gesto collettivo del «vienent la bataille escouter», e quel verbo dispone la scena come atto pubblico di ascolto, nel quale l’evento si offre anzitutto come materia sonora e, proprio per questo, degno di essere trattenuto nella memoria collettiva. La comunità, radunata “all’udire”, assume così i tratti di ciò che Daughtry chiamerebbe un insieme di *auditors*: soggetti che, trovandosi entro la portata dell’udibile, acquisiscono titolo a riconoscere e valutare le conseguenze sensibili dell’azione, trasformando il fragore in un parametro attendibile. La *Suite Vulgate du Merlin* spinge questa grammatica un passo oltre, perché la fonda fin dall’avvio su un segnale che ordina e sincronizza: il corno di Merlino, che provoca la risposta del fiume e della foresta, induce l’assalto, lo inaugura e lo coordina, imponendo al campo una disciplina dell’attenzione in cui il suono funziona da comando e da orientamento, e l’urto si propaga subito in clamori, grida, urla dei feriti. Poi, quando il giorno si leva, il metallo colpito dal sole organizza una trama di riflessi che il testo chiama *melodie à regarder*, trasferendo sull’occhio una categoria dell’ascolto e mostrando come, nel cuore del *belliphonic*, la guerra possa farsi anche forma, ritmo, scansione, una sinestesia rigorosamente costruita.

Daughtry insiste altresì su un dato fisico e insieme politico: la natura omnidirezionale del suono, la sua capacità di infrangere e oltrepassare intenzioni, sbarramenti, confini, producendo un’esuberanza sonora (*sonic leakage*) difficilmente contenibile: quella acustica è una dimensione sempre eccedente, strutturalmente invasiva.¹¹ Nella bellifonia questa esuberanza si intensifica: quando la fonte resta invisibile, il suono che proviene

¹¹ Daughtry insiste sulla natura *omnidirezionale* della propagazione sonora e sulle sue implicazioni etico-politiche nel cap. 4 (*Sonic Campaigns*), nella sezione significativamente intitolata *The Omnidirectionality of Sound and Violence*: le onde sonore procedono in tutte le direzioni e questa proprietà comporta inevitabilmente una quota di *sonic leakage*, vale a dire una dispersione e diffusione sonora che eccede le direttive intenzionali e investe lateralmente corpi e spazi, rendendo l’acustico strutturalmente invasivo e difficilmente contenibile (DAUGHTRY 2015: 171-172). La medesima idea viene ripresa e condensata nel cap. 5, dove l’autore definisce il trauma come effetto prolungato della *omnidirectional leakage* degli atti violenti, esplicitando la persistenza dell’impatto sonoro oltre l’evento che lo ha provocato (ivi: 210).

da ogni parte e da nessun luogo acquista un'aura di onnipotenza, genera inquietudine, costringe a una postura di esposizione. In questo orizzonte acustico la spada emerge come elemento di massima salienza: entro la bellifonia, la lama funziona da dispositivo di focalizzazione – timbro, risonanza, scintilla – , il punto in cui la guerra, pur come totalità diffusa, si contrae in un segno riconoscibile e condivisibile. In questa economia sonora, il canto della lama nasce dall'urto e lo oltrepassa, perché acquista timbro, riconoscibilità – quasi una seconda voce – dal corpo eroico. La spada esercita una funzione di selezione entro la dispersione deflagrante dello scontro: raccoglie la sostanza acustica del conflitto e lo restituisce a un segno breve e tagliente, fatto di risonanza e di scintilla, che serbando una vibrazione archetipica fa corpo con l'eroe.

Se la prospettiva di Schafer e quella di Daughtry forniscono un dispositivo analitico per leggere la forma sensibile e relazionale della bellifonia, è nelle griglie concettuali dedotte dall'opera di Marius Schneider che si dischiude la sua dimensione invisibile e rituale. Musicologo, etnologo e filologo, nato nel 1903 in Alsazia – terra di confine e di passaggi –, Schneider si è accostato al suono come a una forza da interrogare: egli ha cercato di risalirne il corso, di coglierne le sorgenti mitiche, le metamorfosi segrete, le sopravvivenze silenziose. Laddove Schafer analizza la fenomenologia dell'ascolto e la struttura dei suoni come eventi culturali e significanti, Schneider tende l'orecchio verso ciò che nei suoni si trattiene: un ritmo arcano, una vibrazione ordinante, una lingua primordiale che precede la parola e fonda la forma. Marius Schneider ha saputo dimostrare la persistenza di forme archetipiche appartenenti agli stadi arcaici e aurorali dell'umanità nei programmi iconografici di chiostri romanici. In *Pietre che cantano*, la sua opera forse più celebre, Schneider pubblicò i risultati dello studio di tre chiostri romanici della Catalogna: osservando la successione delle colonne, dei capitelli e delle figurazioni, egli scoprì che la loro disposizione non è mai casuale, al contrario è determinata da «un ritmo complessivo, musicale o ideologico».¹² Egli si accorse che la successione delle figurazioni corrispondeva alla notazione degli inni gregoriani dedicati ai santi ai quali erano intitolati i chiostri presi in esame; scoprì altresì che la successione dei capitelli aveva precise rispondenze nel ciclo dell'anno. Le “pietre che cantano” pongono di fronte a un dato incontrovertibile: quella

¹² SCHNEIDER 1955: 11.

medievale è una civiltà ancora profondamente acustica. Applicata al Medioevo letterario, l'archeologia del suono di Marius Schneider consente di scorgere nella fonosfera qualcosa di più di un semplice ornato o di un espediente diegetico: una trama strutturale, una rete di corrispondenze acustiche che partecipa alla costruzione del senso e orienta la dinamica simbolica del racconto. Anche nei testi epici e cavallereschi, il campo acustico si configura come un dispositivo mitico-rituale, in cui ogni suono è portatore di un'intensità propria, e contribuisce a scandire la narrazione, perimetrandone il regime ontologico. Se R. Murray Schafer ha fornito gli strumenti teorici per leggere i paesaggi sonori in chiave sincronica, definendone la morfologia e le funzioni, l'intuizione di Marius Schneider offre una chiave d'accesso alla loro dimensione diacronica e archetipica: egli ne riconosce la struttura mitica, il ritmo originario, l'eco perdurante del gesto fondatore.

Nell'epistemologia sonora di Marius Schneider un ruolo fondamentale è occupato dal concetto di *sacrificio sonoro*: in esso, lo studioso identifica il principio generatore dell'intera realtà cosmica. Nella vibrazione sonora originaria risiede un'offerta radicale: il primo suono del mondo è un sacrificio, il gesto fondante che fa emergere il mondo dall'indistinto. Tutto prende forma da un respiro che si espande e incontra l'aria, che diventa così il primo "altro": è nell'aria, nella sua vibrazione, che il sacrificio prende corpo; eppure, ancora non è materia, ma l'eco iniziale della presenza. Con l'aria che risuona, il Trascendente – principio senza nome, senza immagine, e ancora senza tempo – si estroflette, cioè compie un gesto di uscita da sé. Tale atto implica una perdita e al tempo stesso una creazione: Prajapati «si sente svuotato ed esaurito dopo aver proferito il suo canto creatore, cioè dopo avere sacrificato il proprio corpo composto di inni».¹³ È l'espansione sonora originaria che permette al vuoto primordiale di manifestarsi in forme tangibili, un movimento necessario che attraversa e ordina il caos iniziale, rivelando l'essenza più profonda del sacrificio, ovvero la consumazione del divino nell'atto stesso del creare. Così, la creazione stessa è un sacrificio sonoro che lega il trascendente al mondo manifesto attraverso un atto di dono, un archetipico gesto oblativo nel quale il fiato diviene al contempo origine e ponte tra l'umano e il divino.

In questa prospettiva il sacrificio sonoro smette di essere un'astrazione cosmologica e si lascia riconoscere come una logica operativa: l'eroe che accetta di farsi *risonatore*

¹³ SCHNEIDER 1960: 32.

ottiene la facoltà di sciogliere un vincolo, di ristabilire un ordine, di rendere *collettiva* una verità segreta. Lo mostra con singolare nettezza l'episodio della “*Joie de la Cort*” nell'*Erec et Enide* di Chrétien:¹⁴ Erec giunge con Enide al castello di Brandigan, luogo segnato da un *mal trespass* che da anni divora chi tenta l'avventura; all'ingresso lo accoglie un tumulto di folla, una pietà corale che interrompe perfino il canto delle fanciulle, quasi la comunità presentisse già, nell'aria, l'urto decisivo della prova. Il cavaliere entra nel verziere dei sortilegi, chiuso soltanto dall'aria per negromanzia, recinto pneumatico dalla consistenza di un muro invisibile; all'interno del giardino *incantato* la musica paradisiaca degli uccelli annuncia una gioia promessa e insieme differita, finché la visione brutale della palizzata di elmi e teste, e il corno appeso all'ultimo palo, rivelano la natura rituale del luogo: un giardino ameno che si rivela orrido, reclamando un tributo di sangue. Erec affronta e vince Maboagrain, prigioniero per un *don contraignant* concesso a una damigella. La liberazione non si compie con un gesto silenzioso, ma attraverso un atto rituale e sonoro: solo chi soffierà nel corno appeso all'ultimo palo potrà ridare la Gioia alla corte. Da quel punto la festa prende forma acustica di canti collettivi: le dame compongono un *lai* – il *Lai de la Joie*, come se l'avventura, una volta dissolta, dovesse immediatamente prendere una forma sonora, farsi memoria acustica.

Trasposta nel mondo cavalleresco, questa logica permette di riconoscere una struttura ricorrente: ciò che dà forma all'evento è spesso un'emissione che costa, un gesto che consuma, un passaggio di energia. In questo contesto la spada appare come luogo privilegiato di canto e di sacrificio: nasce dalla consumazione del fuoco e dalla percussione del martello; vive nel colpo, dove l'urto trasforma energia in risonanza; e, nel momento in cui “canta”, manifesta una potenza che non è senza tributo. La lama che vibra sugli elmi e che fa balzare scintille non produce solo un effetto: produce un segno, e lo produce pagando un fio – l'attrito, l'usura, la forza impressa al colpo, la resistenza del metallo contro il metallo. Il sacrificio sonoro non corrisponde necessariamente a una morte eroica; coincide con la possibilità che la prova cavalleresca si renda sensibile attraverso una consumazione: l'evento si sublima nella vibrazione, la vibrazione passa nella memoria acustica. La spada si offre come figura icastica del sacrificio sonoro: non soltanto perché produce suono, ma

¹⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide* [Dembowski]: 134 ss.

perché *trasforma* la violenza in forma attestabile e riproducibile – risonanza, melodia, *lai* – e transcodifica la contingenza dell’urto in una registrazione condivisibile, pronta a farsi racconto.

È per questo che, accanto alle grandi emissioni sonore collettive (corno, grida, clamori di campo), la spada può assumere una funzione solistica: il suo timbro ferrigno e feroce, ripreso e variato, istituisce una misura. Quando la narrazione suscita l’attenzione auditiva nominando il tintinnio e la risonanza, inseguendo il baleno delle scintille e la risposta dell’elmo, non sta solo insistendo sul realismo del colpo; sta riconoscendo che il valore prende consistenza sensibile nel punto in cui la materia parla; e la materia parla attraverso la vibrazione. Quando, nella *Suite Vulgate*, il metallo colpito dal sole diventa *melodie a regarder*, ciò che affiora è una forma estrema di questa stessa logica: la spada e l’armatura, già protagoniste percussive, divengono protagoniste ottiche; la luce organizza una partitura di riflessi; l’occhio viene trattenuto come l’orecchio viene trattenuto dal clangore. La melodia non sostituisce il fragore: lo traduce in splendore, lo stabilizza in evidenza. Ciò che l’onda sonora aveva convocato e sincronizzato, il riverbero luminoso lo ordina e fissa; la parentela fra fucina e campo di battaglia – fuoco, metallo, vibrazione, luce – si lascia cogliere con iconica nitidezza.

Il *soundscape* schaferiano, il *belliphonic* di Daughtry e l’archeologia sonora di Schneider non funzionano come apparati sovrapposti, ma operano in sinergia. Gli uni rendono leggibile la grammatica dell’udibile e la maniera in cui una comunità viene disposta in ascolto, ovvero resa garante del prestigio dell’azione. L’altra illumina la profondità di campo, la parentela fra ritmo e forma, fra gesto tecnico e gesto eroico, tra fucina e mito; permette di riconoscere, nel cuore della bellifonia, una memoria strutturale, un ordine che traduce la violenza in forma. Da qui conviene tornare alle parole dei testi, alle loro scelte minute e decisive – verbi, formule, sequenze – là dove l’acciaio risuona e riluce, e dove talvolta il combattimento, senza smettere d’essere scontro armato, viene trattenuto per un istante nella figura paradossale di una melodia che vuole essere contemplata e decifrata.

2. IL DOMINIO DELLE FREQUENZE

Che si tratti di un duello o di una vera e propria battaglia, il clangore delle lame, lo schianto delle lance e il cozzo degli usberghi si traducono in un impatto acustico dalla violenza inaudita, una vera e propria deflagrazione, un'impennata nel volume che lacera quelle solitudini equestri e quei silenzi estatici che talvolta assorbono il cavaliere errante. Il baccano delle armi è un frastuono terribile e numinoso, una detonazione dai connotati violenti e sacrali, la cui portata è difficilmente comprensibile per un individuo appartenente a una società come la nostra. Più che al volume della guerra, la civiltà contemporanea è ormai assuefatta alla guerra del volume:¹⁵ registrazioni dal volume sempre più alto, *muzak*¹⁶ che invade prepotentemente ogni interstizio del tessuto urbano, dai centri commerciali ai caffè, dalle sale d'aspetto alle stazioni;¹⁷ una vera e propria aggressione a colpi di decibel che

¹⁵ Con «guerra del volume» (dall'inglese *loudness war*) si è soliti riferirsi alla tendenza ormai costante, da parte dell'industria discografica, a produrre registrazioni nelle quali l'intensità del volume aumenta costantemente, di anno in anno, al fine di piazzare sul mercato musicale tracce più appetibili e competitive. L'aumento del volume, tuttavia, è raggiunto sacrificando i suoni più deboli e a scapito della gamma dinamica. Se il fenomeno era ancora contenuto nell'era del vinile, a causa delle limitazioni del supporto, la guerra del volume ha subito un'impennata con l'avvento del *compact disc* e della masterizzazione digitale. Anche il cambiamento nelle abitudini di ascolto ha rappresentato un importante fattore di accelerazione: la necessità di ascoltare audio-arte-fatti in ambienti sempre più affollati e rumorosi ha incentivato la produzione di registrazioni dal volume sempre più alto, capaci di raggiungere l'orecchio anche tra i clamori e i fragori del mondo, in un'intricata giungla di suoni avviticchiati l'uno sull'altro. Sulla guerra del volume cfr. REISS - MCPHERSON 2014: 153.

¹⁶ Con il termine *muzak* ci si riferisce alla musica commerciale diffusa nei negozi, nei locali, nelle sale d'attesa, etc. La denominazione deriva dalla prima azienda che ebbe l'idea di produrre musica destinata all'intrattenimento e all'incremento delle vendite nei centri e nelle aree commerciali, la statunitense Muzak Holdings, fondata nel 1922 (originariamente con il nome di Wired Radio); cfr. SCHAFER 1977: 141-144. In italiano, questo tipo di produzioni – destinate all'ascolto di sottofondo e d'atmosfera nei punti vendita della grande distribuzione, nelle palestre, nei servizi di ristorazione, negli spazi pubblici e nei non-luoghi di transito – viene di solito designato con la denominazione di «musica per ambienti», ma è correntemente definito anche con l'etichetta spregiativa di «musica da ascensore».

¹⁷ L'invasione stessa e la pervasività dell'informazione commerciale, e dell'informazione in generale, che costituisce una delle caratteristiche principali del nostro tempo, contribuisce alla «guerra del volume»: una saturazione dei canali di comunicazione che soverchia i messaggi stemperati e non lascia spazio al silenzio. Si pensi al picco d'intensità che marca le pause pubblicitarie radiotelevisive, al volume delle sirene, delle sveglie, degli allarmi; uno sforzo teso a sovrastare il muro sonoro che sovrangeggia sul quotidiano: assuefatto alla consistenza detonante e al sovradosaggio di rumori prevaricanti, l'uomo contemporaneo è immerso in un gioco di sopraffazione che annega le sfumature e i fruscii in una mareggiata di frigerosa insignificanza. Nell'accavallarsi competitivo di masse acustiche e blocchi fonici, che si compenetranano e si sovrappongano obliterando ogni silenzio e qualunque sfondo di sonorità soffusa, non c'è più alcun rumore che possa davvero fare spicco o assumere una salienza uditive potentemente rilevata. Il *silenzio del rumore* – brulicante di voci naturali e sintetiche

si va a sommare alla congestione acustica, già considerevole, generata dai trasporti, dall'industria, dalla tecnologia. Se per le civiltà arcaiche il boato del tuono o quello del terremoto erano espressione della potenza divina, oggi sono l'industria e il commercio a detenere il potere del rumore.¹⁸

Se la modernità consente di parlare di una guerra del volume, è perché l'acustico viene ormai pensato come forza prima che come linguaggio: Steve Goodman lo mostra con chiarezza in *Sonic Warfare*,¹⁹ descrivendo l'impiego di macchine sonore (biotecniche, sociali, culturali, artistiche) capaci di modulare dinamiche fisiche, affettive e libidiche dei corpi e delle folle: l'ascolto cognitivo arriva in un momento successivo, mentre il suono agisce già come fenomeno di contatto e suscita risposte autonome, immediate, pre-argomentative. La violenza acustica non coincide soltanto con l'eccesso di decibel: riguarda piuttosto una politica della vibrazione (*politics of frequency*)²⁰ che cattura attenzione e

che, di *jingle* e stacchetti, di trilli e sonerie – è il quadro-tipo dell'esperienza acustica entro gli spazi densamente antropizzati della post-modernità tecnologicamente evoluta e globalizzata.

¹⁸ Sul rapporto tra rumore e potere, si può leggere ATTALI 1977.

¹⁹ L'ambizioso saggio monografico di Steve Goodman (GOODMAN 2010), *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* intende esplorare l'impiego della dimensione sonora come forza violenta e seduttiva, allo scopo di controllare le dinamiche fisiche, affettive e libidiche delle popolazioni, dei corpi, delle folle («*Sonic warfare [...] is the use of force, both seductive and violent, abstract and physical, via a range of acoustic machines (biotechnical, social, cultural, artistic, conceptual), to modulate the physical, affective, and libidinal dynamics of populations, of bodies, of crowds. Before the activation of causal or semantic, that is, cognitive listening, the sonic is a phenomenon of contact and displays through an array of autonomic responses, a whole spectrum of affective powers*», ivi: 10).

²⁰ Goodman: XV, XVII. Se da un lato la *politics of noise* rende immediatamente leggibile l'equazione fra suono e forza lungo l'asse più ovvio del volume (*loudness war* come microcosmo di una più vasta *silencing of silence*, ivi: 64), dall'altro Steve Goodman mostra come questa evidenza resti parziale finché continua a pensare il potere acustico principalmente come alternanza fra silenzio e rumore (*politics of silence* dell'ecologia acustica, con la sua nostalgia ordinatrice; *politics of noise* come apologia o denuncia dell'eccesso). *Sonic warfare* viene allora definita, con formula programmatica, come impiego della forza – insieme seduttiva e violenta, astratta e fisica – mediante macchine acustiche e dispositivi sociali e culturali capaci di modulare le dinamiche fisiche, affettive e libidiche di corpi e collettivi, prima ancora che intervenga un ascolto pienamente cognitivo (ovvero causale e semantico, ivi: 10). È su un altro asse che la questione si lascia comprendere, quello di una *politics of frequency*, radicata in una ‘ontologia della forza vibrazionale’ (ivi: XV): ciò che conta è la vibrazione come *modo di affezione*, campo vettoriale di impulsi, tessitura micro-ritmica della materia, regime di contatto che avvolge e mette in moto. La guerra sonora non si limita a fare rumore: lavora per frequenze, per risonanze, per invasioni spazio-temporali condotte tramite vibrazioni ingegnerizzate; ne deriva una *micropolitics of frequency* che Goodman pensa in termini di turbolenze, vortici, *rhythmic anarchitecture* (ivi: 99) e di *tactics of frequency* (ivi: 17), fino al modello del *bass materialism* come produzione e gestione collettiva di vibrazione (ivi: 172). La vibrazione in Goodman si lascia intendere quindi come ritmo che precede e struttura: un punto di contatto sorprendente con l'orizzonte schneideriano, dove il *ritmo* agisce da forma profonda del cosmo,

desiderio, produce assuefazione, induce disposizioni percettive; ed è significativo che Goodman legga in continuità dispositivi militari e dispositivi di mercato, come se l'attacco aurale²¹ potesse assumere la forma tanto dell'urto quanto della seduzione. Il *sonic branding*, il *marketing* sonoro breve e reiterabile (logotipi sonori, stacchetti, *jingle*) funziona come tecnologia di aggancio: una micro-sequenza capace di colpire al buio, di orientare comportamenti, di guidare l'oggetto verso *hot spots* libidinali con una precisione quasi balistica; e l'*earworm*, inteso come 'audio virus', rende palpabile questa logica di contagio, insinuazione, colonizzazione mnemonica. A monte risiede l'idea di un'udibilità sempre attiva, una connessione continuamente aperta che espone il corpo alla cattura sonora e rende l'ambiente stesso un dispositivo di immersione e governo degli affetti. Traslata sul terreno del conflitto cavalleresco, questa griglia interpretativa aiuta a precisare il senso auratico del fragore: il volume della battaglia vale come presa sul sensibile, come forma di

capace di attraversare i supporti e di orientare l'immaginazione del mondo. Se la *politics of noise* porta in primo piano il volume come fatto d'urto, di saturazione, di sopraffazione sensibile, la *politics of frequency* consente di intendere quell'urto come regime: una distribuzione di pulsazioni, soglie di eccitazione e di assorbimento che organizza l'ambiente, lo rende percorribile o impraticabile, lo innerva come campo di forze. È qui che l'intuizione goodmaniana "consuona" con una cosmogonia, più profonda e meno storisticistica: in Schneider il ritmo vale come forma primaria della forza formante, movimento primigenio che precede la figura e ne governa le metamorfosi, principio capace di rendere trasparente, nella sua neutralità, l'energia che plasma: «Il ritmo musicale è la più neutrale delle forme in cui una data forza formante può diventare trasparente. Il ritmo musicale è un evento psicofisico, un fenomeno fisico pervaso di spirito, donde le alte culture arcaiche facevano derivare la formazione e la nascita della materia. Vale a dire che il ritmo acustico originariamente puro nel corso della creazione in parte si materializzò, ma restando sempre la causa durevole di tutte le formazioni del mondo concreto. Perciò il primo simbolo è il suono, all'inizio della creazione» (SCHNEIDER 1971: 318); nel lessico delle cosmogonie arcaiche interrogate da Schneider, la prima manifestazione dell'informe prende la figura di uno spazio puro la cui proprietà è appunto un ritmo inaudibile (ivi: 319). Così, entro la bellifonia del romanzo, il fragore tende a farsi leggibile come ordine ritmico-vibrazionale: una maniera di dare forma al mondo attraverso la pressione sonora, e di riconoscere nello scontro, prima che una sequenza di colpi, un dispositivo che imprime al sensibile un'andatura, una durata, un destino.

²¹ Per "attacco aurale" si può intendere l'impiego del suono come vettore di shock e di dominio: un'aggressione che investe il corpo (pressione, vibrazione, disorientamento) e, insieme, organizza un clima affettivo di allarme, anche quando la fonte resta fuori campo. Goodman apre *Sonic Warfare* con il caso delle incursioni notturne che producono *sonic booms* usati come *sound bombs* su Gaza (GOODMAN 2010: XIII): un'esplosione senza esplosivo, mirata a logorare la soglia nervosa e la tenuta morale attraverso paura, insonnia, panico, "risonanza" interna prolungata. Nella stessa costellazione concettuale rientra la nozione di *sonic dominance* (ivi: 27), là dove il suono diventa esso stesso fonte ed espressione di potere, capace di avvolgere i corpi e di costruire un campo di forze che opera prima della decodifica semantica, sul piano della sensazione e della modulazione vibrazionale.

dominio e di seduzione che precede la lettura dei segni e dispone i corpi (inermi o armati) entro un campo di intensità.

Nel *Lancelot en prose* questa presa acustica sul sensibile si lascia cogliere limpidaamente: due brevi sequenze mostrano come il romanzo arturiano sappia pensare e raffigurare il suono come forza, capace di agire sui corpi e nel regime della mente prima ancora che intervengano riconoscimento, giudizio, decifrazione. Nella *Marca di Gallia*, mentre Cladas stringe d'assedio Gaunes e tenta di piegare la città alla propria legge, il siniscalco Farien – figura di mediazione e insieme di rottura, uomo “interno” alla corte che conosce dall'intimo la tenuta di un campo – piega la minaccia di vendetta a una logica di intimidazione sonora. Nel momento in cui annuncia a Cladas l'inimicizia ormai irreversibile, la minaccia prende la forma di un'azione eminentemente acustica:

Et sachíés que vous n'avés nul pior anemi de moi ne jamais dedens la chité ne enterrés, c'as-sés iert qui le vous desfendra. Il n'ia .i. tout seul homme qui puisse porter armes qui ne vous quiere la mort, s'il en puet a chief venir; et des or mais avés assés ou entendre et jor et nuit, que jamais aseur ne dormerés, si orrés sovent entor vous et noise et cri, se je muir, et verrois vos paveillons rompre et verser et vos hommes ochire et navrer espeusement.²²

‘Sappiate che non avrete nemico peggiore di me e che non entrerete mai in città, perché allora ci sarà bene qualcuno che ve lo impedirà: non vi è lì dentro un solo uomo in grado di portare armi che non si farebbe uccidere pur di potervi respingere. A partire da questo momento avrete di che occuparvi giorno e notte, perché non potrete più dormire sicuro. Finché non sarò morto, udirete spesso intorno a voi grida e fragore, vedrete spezzare e abbattere i vostri padiglioni e ferire e uccidere in massa i vostri uomini’.

Da qui in avanti la sicurezza di Cladas – promette Farien – verrà corrosa da *noise et cri*, da un fragore che minaccia di spezzare e rovesciare il reale, costringendo l'avversario a vivere in una dimensione ostile, dominata da allarme, insonnia, esposizione, insicurezza. È precisamente questa capacità del suono di precedere e disporre i corpi, di agire come forza che occupa lo spazio prima della lettura dei segni, che rende esemplare anche l'estratto che segue: nel pieno della mischia, la *grant noise* di chi assale dall'esterno incrina la tenu-

²² *Lancelot en prose*, t. VII [Micha], XVIIa 9: 206-207.

ta psichica e tattica, imponendosi come dato che disorienta e governa l'azione. Si tratta della lunga sequenza del *Passo Infido*: mentre le truppe di Artù premono dall'esterno e l'assedio produce un fragore continuo, Lancillotto riesce a inseguire Caradoc fin quasi alla torre e lo costringe a un corpo a corpo estenuante. Il cedimento di Caradoc nasce da una doppia pressione: la fatica del duello e, insieme, lo sbigottimento provocato dalla *grant noise* dell'attacco al castello, che entra nello scontro singolare come un'energia ambientale, perturbante e destabilizzante.

Longuement se combatent ensamble en tel maniere tant que Karados est si las k'il ne set mes conroi de soi garantir; si se vet petit et petit vers sa tor, si est d'autre part si esbahis de la grant noise qu'il ot de cels qui assaillent le chastel par defors.²³

'Combattono a lungo in questo modo finché Caradoc è talmente esausto da essere più in grado di difendersi; se ne va dunque poco a poco verso la sua torre, per di più sbigottito nel sentire il grande fragore di coloro che attaccano il castello dall'esterno'.

Il fragore dell'assedio, che preme dall'esterno, entra nell'economia del duello e lo sbilancia: mentre Caradoc arretra verso la torre, l'udibile diventa un fattore di logoramento e spaesamento, capace di incrinare la tenuta del corpo prima ancora che il colpo lo abbatta. E quando la ferita arriva, la risposta è sonora: nel prosieguo, ormai vinto, Caradoc lascia esplodere un grido così alto da far risuonare l'intera fortezza, come se la pietra stessa fosse chiamata a registrare l'esito dello scontro. Entro questa ecologia sonora, dove il rumore tende a diffondersi e a saturare, diventa tanto più significativo il momento in cui un suono si concreterà in un segnale: la lama che vibra, raccoglie e restituisce in un punto del tempo e dello spazio il potere diffuso e disperso del clangore.

Rumore consacrato²⁴ e potenza dirompente: nel Medioevo narrativo il fragore dello scontro si offre come eccedenza percettiva, come esuberanza acustica, come *più-che-rumore* che trascina l'udibile fuori dal registro ordinario e lo carica di un'impressione

²³ *Lancelot en prose*, t. I [Micha], XXVIII 11: 341.

²⁴ Il rumore consacrato (*sacred noise*) nelle società premoderne era prerogativa del divino. Successivamente, il potere del rumore è passato all'industria e alle comunicazioni, che da un lato laicizzano e sterilizzano l'esperienza uditiva, riducendola a una dimensione secolare e profana, ma dall'altro lato la caricano di una nuova aura, derivante dalla forza e dall'attrattiva della tecnologia. Le sonorità *hard* e ferrigne dell'industria pesante e

insieme attrattiva e terribile, numinosa nel senso codificato da Rudolf Otto a proposito dell'esperienza del sacro (*mysterium tremendum et fascinans*). La battaglia tende a presentarsi come un'epifania fragorosa: un'accensione improvvisa che sovrasta la tonica del mondo cavalleresco e imprime al paesaggio sonoro una qualità *altra*, capace di soggiogare i corpi e di imporsi come presenza. La nostalgia che fa dire ad Apollinaire – parafrasando Villon – «où sont les guerres d'autrefois»²⁵ può allora valere, più che come rimpianto della bella guerra *d'antan*, come indice di una trasformazione del sensibile: con la fine del combattimento eminentemente equestre e metallico si altera anche un'intera economia sonora, fatta di zoccoli, ferri, corni, clangori d'armatura. Nel Novecento, e ancor più nella contemporaneità, quella firma acustica viene riassorbita e superata da un altro regime: la guerra industriale e meccanizzata produce una saturazione sonora che eccede la scala umana e, soprattutto, diviene riproducibile, seriale, pervasiva; le *tempeste d'acciaio* come orizzonte acustico permanente. In questa torsione, ciò che appariva come eccezione numinosa tende a convertirsi in infrastruttura permanente: il rumore, da manifestazione straordinaria, scivola verso una condizione ambientale, e proprio per questo torna necessario interrogare, anche nel romanzo arturiano, la specifica aura del clangore cavalleresco.

La guerra è sempre stata anzitutto una meravigliosa esplosione sonora. Ammiano Marcellino descrive la battaglia di Argentoratum (nei pressi dell'odierna Strasburgo) dell'agosto 357 – nella quale l'imperatore Giuliano sconfisse gli Alamanni – nei termini di un'irrefrenabile marea di suono. Il grido di guerra²⁶ dei Cornuti e dei Bracchiati, *auxilia* dell'esercito romano, è un'ondata irresistibile:

quelle più sottili – sintetiche immateriali plastificate – dei *media* costruiscono le loro attrattive su un immaginario di produttività e di potenza (SCHAFFER 1977: 112).

²⁵ «C'est Lou qu'on la nommait» (*Calligrammes*), APOLLINAIRE, *Oeuvres poétiques* [Adéma et Décaudin]: 218.

²⁶ È il *baritus*, o *barditus*, un canto di guerra o una sorta di «canto ritmico basato sul riverbero» (si veda la nota di Giuseppe Dino Baldi in TACITO, *Germania* [Baldi]: 190-191), che Tacito descrive accuratamente nella *Germania*: «Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur; terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur. Affectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercessu intumescat» ['Hanno poi un altro genere di canti, che intonano in un modo chiamato «bardito», per infiammare gli animi e anche per ottenere pronostici sull'esito del prossimo combattimento. A seconda infatti di come lo eseguono i guerrieri in schiera, terrorizzano i nemici o finiscono atterriti loro stessi; e del resto non sembra tanto un insieme di voci, quanto l'unisono del loro spirito guerriero. Cercano soprattutto una certa asprezza del suono, come un brontolio discontinuo, che ottengono

Cornuti enim et Bracchiati, usu proeliorum diuturno firmati, eos iam gestu terrentes, barbitum ciere vel maximum: qui clamor ipso fervore certaminum, a tenui susurro exoriens, paulatimque adulescens ritu extollitur fluctuum, cautibus illisorum; iaculorum deinde stridentium crebritate, hinc indeque convolante, pulvis aequali motu adsurgens, et prospectum eripiens arma armis corporaque corporibus obtrudebat. Sed violentia iraque incompositi, barbari in modum exarsere flammorum, nexamque scutorum compagem, quae nostros in modum testudinis tuebatur, scindebant ictibus gladiorum assiduis. [...] torvumque canentibus classicis, adultis viribus certabatur.

(AMMIANO MARCELLINO, *Le Storie* [Selem], XVI 12, 43-5: 234-37)

‘Infatti i Cornuti ed i Bracchiati, resi esperti da continui combattimenti, oltre a spaventare gli avversari con il loro comportamento, lanciarono anche un altissimo grido di guerra. È da principio un tenue mormorio che si leva nell’ardore del combattimento, ma prende poco a poco maggior consistenza e s’innalza come i flutti che s’infangano sulle scogliere. Di poi, per il gran numero di dardi i quali volavano sibilando da tutte le parti, si sollevò una nube di polvere che, muovendosi continuamente, toglieva la vista e faceva urtare vicendevolmente le armi e i corpi. Ma i barbari, in preda al disordine per l’ira e la violenza, arsero come fiamme e con continui colpi di spada tentavano di spezzare la muraglia di scudi che, come una testuggine, proteggeva i nostri. [...] Mentre le trombe facevano sentire il loro cupo suono di guerra, si combatteva con tutte le forze’.

Il fragore dello scontro è un’enorme massa in espansione, proprio come la nube di polvere che impedisce la vista. La battaglia si svolge in una dimensione interamente acustica: il crescendo del grido di guerra invade il campo con la potenza apocalittica di uno *tsunami*; seguono la pioggia sibilante di frecce e lo squillo di guerra delle trombe, mentre ovunque le lame dei barbari cozzano contro gli scudi compatti della testuggine romana.

Da quando l’uomo ha iniziato a combattere, il fragore ha fatto parte della sua fonosfera. Arma di difesa, lo scudo è usato come amplificatore della voce; martellato dalle armi, esso assume funzione propiziatoria nelle danze di guerra.²⁷ «Protettore, seduttore,

accostando gli scudi alla bocca perché la voce rimbombi e cresca più profonda e piena’] (ivi: 74-75). Sulle diverse ipotesi circa l’origine del termine «bardito», che ricondurrebbero proprio al termine germanico per lo scudo (*bord*) o a quello celtico indicante il rapsodo (*bardus*) (ivi: 190-191).

²⁷ SCHAEFFNER 1936: 116.

il rumore esalta»: in esso vibra «un carattere di festa».²⁸ E che cos'è la battaglia, se non una gioiosa esplosione di violenza? Roger Caillois ha saputo evidenziare i tratti di eccesso, di dismisura, di trasgressione e di ebbrezza che marcano la somiglianza «assoluta»²⁹ tra la festa e la guerra. Di quell'«antica festa crudele»³⁰ e di quell'arcaica eccitazione, i nostri riti civilizzati conservano il ricordo.³¹ Guerra e festa sono deflagrazioni violente che pertengono al sacro di trasgressione, «sono entrambe fasi di movimento e di eccesso» rispetto alla «stabilità» e alla «misura»³² dell'esistenza quotidiana. Quest'ultima «è fatta di dettagli inesatti. Il suo equilibrio, la sua tranquillità, sono il risultato di un formicolare di minuscoli errori anarchici che non provocano conseguenze troppo allarmanti, e i cui effetti si annullano reciprocamente».³³ Analogo a questo formicolio di errori, a questo sommesso brusio del quotidiano, è il silenzio mormorante³⁴ del paesaggio sonoro di Bretagna: un equilibrio temporaneo, fatto di frequenze che rimangono sul fondale, pullulanti in latenza ma sostanzialmente inattive, senza che l'esistenza ne risuoni. Ma quando esplode il fragore della guerra, ogni cosa, animata o inanimata, risuona e vibra in esso: dal clangore del ferro all'eccitazione del guerriero, dal campo di battaglia agli oscuri recessi boschivi, tutto partecipa del rumoroso spettacolo dello scontro. Il cozzo della contesa cavalleresca ha gli stessi effetti della forgia: rimbomba di strepiti ferrei e sprizza faville.

Ne *La Vengeance Raguidel* durante il combattimento tra Gauvain e il Cavaliere Nero si scatenano forze di proporzioni colossali. L'acciaio della panoplia sprizza scintille, gli scudi e gli usberghi si infuocano e spandono fiamme, costellando un immaginario igneo che evoca l'archetipo della forgia. Come fabbri tremendi e meravigliosi, i due con-

²⁸ Ivi: 132.

²⁹ CAILLOIS 1950: 160.

³⁰ CARDINI 2013.

³¹ Corno e tromba, ad esempio, strumenti a noi familiari e integrati nell'organico delle orchestre, hanno origini guerriere (SCHAEFFNER 1936: 117).

³² CAILLOIS 1950: 161.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Il silenzio mormorante «consta di un formicolare di suoni che stanno sulla soglia della consapevolezza, che sono avvertiti appena o che sono del tutto inavvertiti, nel senso delle cose che stanno sullo *sfondo* e che perciò non vengono notate». Esso può essere concepito «come una sorta di *texture* sonora, come una *trama di piccoli suoni*, come un brulichio e un mormorio» (PIANA 1996: 66).

tendenti liberano le loro energie in un parossismo contundente di metalli arroventati e ferro battuto:

Un fier estor ont commencié
qu'il departent al bien ferir,
que fu et flame en font salir
et des hiaumes et des haubers
la o li aciers et li fers
hurtent, et font estinceler.

(RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel* [Roussineau], vv. 1124-1129)

‘Hanno intrapreso un combattimento feroce in cui gareggiano a chi assesta i colpi migliori, perché fanno sprigionare fuoco e fiamma dagli elmi e dagli usberghi, laddove cozzano l'acciaio e il ferro, e ne traggono scintille’.

Il momento della battaglia spezza le silenti cavalcate per catapultare il cavaliere in un’indistinta mischia sonora, nella quale egli dovrà distinguersi per valore, superando l'avversario anche nel fracasso prodotto dal lavoro delle armi e dalla forza dei colpi:

Iluec veïssiés le vassal
Et colz doner et colz soffrir;
Sor lui oïssiés retentir
Le fust et le fer et l'acier.
(Durmart *Le Galois* [Gildea, 1965], vv. 7826-9)

‘Là avreste potuto vedere il valoroso assestare e incassare colpi; avreste potuto sentire il legno e il ferro e l'acciaio risuonare su di lui’.

Il guerriero vibra i colpi, e ne risuona al contempo: rivestito di ferro e acciaio, diventa egli stesso materia risonante nella sinfonia della battaglia. Inseparabile dalle sue armi, il cavaliere agisce come un solo blocco animato di carne e di ferro, facendosi strumentista e insieme strumento idiofono nel frigoroso concerto del combattimento.³⁵

³⁵ Il gesto di percuotere ritmicamente le proprie armi, facendole riecheggiare in clangori minacciosi, non si

Nel furore della mischia, suono e luce si confondono e si sovrappongono: gli usberghi scintillanti risuonano sotto i colpi, gli scudi stridono.

Et font les blans aubers soner
des cox et les escus croissir
que l'en ne peüst pas oïr
Deu toner. Et tel noise font
que carpentier qui asis sont
en castel et font hordeïs
ne font pas tel tambusteïs
com il demainnent par aus dous.

(RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel* [Roussineau], vv. 1130-1137)

‘E fanno risuonare di colpi i lucenti usberghi, e stridere gli scudi così forte che non si sarebbe potuto udire Dio tuonare. Fanno un tale rumore che i carpentieri che costruiscono palizzate in un castello sotto assedio non provocano un rumore paragonabile a quello che fanno ambedue’.

Il fracasso e il clamore sono più intensi di quelli prodotti da squadre di carpentieri intenti a fabbricare palizzate.³⁶ Di più: il frastuono è così intenso che – scrive l'autore – non si sarebbe sentito Dio tuonare (v. 1133). Si tratta di una formula ricorrente nella letteratura oitanica, epica e cortese. Chrétien de Troyes la impiega nel *Cligès*:

riduce a una semplice strategia di intimidazione: esso appartiene a un'antichissima grammatica rituale del potere e della protezione. È una forma di autoaffermazione sonora, un rito apotropaico che, attraverso il rumore, consolida la presenza, rinsalda l'identità guerriera e crea intorno al corpo un'aura acustica di inviolabilità. Far suonare le proprie armi significa animarle, renderle parte attiva del corpo, estensione sonora del coraggio. Ma nel furore dello scontro ravvicinato accade qualcosa di più profondo: i cavalieri non solo colpiscono, ma risuonano e fanno risuonare. Le armature dei nemici si trasformano in casse di risonanza, le proprie in strumenti di risposta: l'intero combattimento si configura come un duello orchestrale, un concerto tonitruante. Il cavaliere, coperto di ferro, diventa insieme percussionista e strumento, corpo vibrante che suona e risuona, agito e agente di una sinfonia bellica che è epifania sensibile d'una forza distruttiva.

³⁶ Il combattimento cavalleresco consiste in una distruzione di armi (e di corpi corazzati) che emette rumori assordanti di falegnameria e di fucina. Il legno e il ferro, che sono i materiali dei quali si compone la panoplia dei *milites*, vanno regolarmente in pezzi nell'impatto del duello e nella violenza delle mischie, ragion per cui il fragore degli scontri è non di rado assimilato a quello prodotto dal lavoro di fabbri ferrai e carpentieri. Si veda ad esempio *Chanson des Quatre Fils Aymon* [Castets], vv. 7080-7083.

Figure del fragore: bellifonia e canto della spada nel romanzo arturiano d'oil

Vers la cort s'an vont maintenant,
Ou l'en n'oïst pas Deu tonant,
Tel noise et tel cri i avoit.

(CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* [Walter], vv. 5867-9)

'Si dirigono subito verso la corte, dove non si sarebbe udito Dio tonante, tali erano il rumore e lo strepito'.

Anche l'impatto degli uomini di Artù contro i Sassoni nella *Suite Vulgate* non è da meno:

Illueques ot grant froisseis de lances et si grant soneis d'espees sor healmes et sor escus que la noise en est oïe en la chité ausi clerement com s'il fuissent a meisme de la bataille. Illuec ot si grant defouleis d'omes et de chevaus que on n'i oïst mie Dieu tonant. Si i ont fait merveilles li rois Artus et si compaignon.

(*Suite Vulgate du Merlin* [Combes-Trachsler], § 84)

'Là vi fu un gran cozzare di lance e un tal fragore di spade su elmi e scudi, che il frastuono si udiva nella città tanto chiaramente come se si fosse in mezzo alla battaglia. Vi fu un tale calpestio di uomini e cavalli che non si sarebbe udito Dio tuonare. Re Artù e i suoi compagni vi compirono meraviglie'.

E ancora, poco più avanti, la fine del mondo si scatena quando Merlino si lancia in battaglia con i suoi:

Si i eussent moult perdu, et ne demorast gaires, quant Merlins se fier ent'reus a toute s'ensegne, et avoec lui si .xli. compaignon qui estoient avoec le roi Artu. Si vienent ausi bruant comme tempeste, et cil estoient tuit moult bien monté, qui onques nules gens miex ne furent.

(*Suite Vulgate du Merlin* [Combes, Trachsler], § 90)

'Avrebbero avuto molte perdite, e non passò molto tempo allorché Merlino si lanciò in mezzo a loro con il vessillo spiegato, e con lui quarantuno compagni che erano con re Artù. Avanzarono col fragore di una tempesta, e montavano tutti ottime cavalcature, uomini come non ce ne furono mai di migliori'.

Il fracasso dello scontro non può che propagarsi come un boato, e il volume della guerra ancora una volta rivaleggia con il fragore tonante di Dio:

La ot tel bruit et tel marteleis et tel noise comme se ce fuissent carpentier qui carpentaissent el bois. Illuec veissiés chaoir chevaliers et chevalx espessemement com s'il pleussent, la veissiés chevalx fuir, lor resnes trainant entre lor piés, car il n'est nus qui en voelle prendre ne ares-ter, la oüssiés tel bruit et tel noise et tel crieē que l'on n'i oüst mie Dieu tonant.

(*Suite Vulgate du Merlin*, [Combes - Trachsler], § 90)

‘Là vi era un tal frastuono, un tal martellare, un tal baccano, come se fossero carpentieri che lavorassero nel bosco. Là avreste visto cavalieri e cavalli cadere fittamente, come se piovessero; là avreste visto cavalli fuggire, trascinando le redini tra le zampe, perché non c’era nessuno che volesse afferrarli o fermarli; là avreste udito un tale fragore, un tale clamore, un tal gridio, che non si sarebbe udito nemmeno Dio tuonare’.

Nel descrivere l’onda fragorosa dello scontro, la *Suite Vulgate* ricorre a moduli espressivi e a strutture discorsive tipiche dell’epica: non solo nella scelta del lessico e nell’impiego dell’iperbole, ma anche e soprattutto nella mobilitazione di una strategia narrativa che sprofonda il lettore in una visione amplificata e sensorialmente totalizzante della scena. Espressioni come *la veissiés...*, *la oüssiés...* sono aperture performative, attraverso le quali la prosa cortese si appropria della retorica dell’*epos* per trasfigurare l’impatto acustico in esperienza immersiva e totale. È in questo momento che il paesaggio sonoro si fa epico: la fonosfera della battaglia è l’epicentro dinamico dell’evento, il luogo in cui la realtà si espande e si intensifica sino a toccare la vertigine. L’arte del narrare si accorda al clangore delle armi: la battaglia è un campo di forze che risuonano, e l’epica medievale – anche nei suoi travestimenti romanzeschi – non cessa di riverberare sotto la superficie del racconto.³⁷

³⁷ L’intonazione epica della scena è già visibile un attimo prima, nel gesto di Artù, che colpisce il suo avversario – re Caelent, un gigante alto quattordici piedi – con un solo fendente verticale, penetrando con la spada tra le spalle fino all’ombelico, spaccando il corpo in due parti («le fierit si durement d’Escaliborc, s’espée, qu’il le fent tot jusc’al nombril», *Suite Vulgate du Merlin* [Combes - Trachsler], § 89). Un colpo impossibile, fuori scala, come quelli celebri di Roland, che nella *Chanson* divide a metà l’elmo, il cranio, il torso e la sella del nemico con un unico fendente: gesto iperbolico, ma caricato di una funzione rivelatrice (BARBIERI - MUZZOLON 2023). Anche qui, nella *Suite Vulgate*, la prosa si distende in una sintassi che imita il ritmo amplificato dell’*epos*, dove l’azione si fa assoluta, iconica, fragorosa. Subito dopo, quando il racconto si apre con la formula *la veissiés*, è l’intero campo di battaglia a vibrare come una superficie animata: cadono cavalli e cavalieri, si rovesciano i

Il paragone tra il fragore prodotto dall'impatto dello scontro e il rombo del tuono, del resto, va al di là della mera retorica o della semplice convenzione formulare, ma è profondamente radicato nell'idea della battaglia come accadimento caratterizzato dalla terribile e sacrale eccezionalità di un evento numinoso, ben esemplificata, ancora una volta, nella *Suite Vulgate*, quando i cavalieri di Artù combattono contro gli uomini di Randol:

Et quant il i vindrent, si i ot si grant noise c'on n'i oüst mie Dieu tonant. Si font lever la pou-driere, que li solaus qui haut estoit en anubli tos. Et Kex le senescus les porsui, le dragon en la main que Merlins li ot baillié a porter, qui rendoit de fois en autres si grans brandons de feu qui sormontoit lasus en l'air, si grans et si spaontables, que tot lor cuer en trambloient de paor a cels qui onques mes ne l'avoient veu. Et dist li uns as autres que finemons devenir cel jor meismes.

(*Suite Vulgate du Merlin*, § 264)

‘E quando giunsero là, vi fu un tal frastuono che non si sarebbe udito nemmeno Dio tuonare. Sollevarono un tale polverone che il sole, pur alto nel cielo, ne fu del tutto oscurato. E Keu il siniscalco li inseguiva, con in mano il drago che Merlino gli aveva affidato, il quale, di tanto in tanto, lanciava fiammate tanto grandi che si alzavano nell’aria, così immense e spaventose, che coloro che non lo avevano mai visto prima tremavano di paura nel cuore. E si dicevano l’un l’altro che la fine del mondo sarebbe giunta proprio quel giorno’.

In questa descrizione della carica guidata da Keu, l’onda tonitruante dello scontro si dilata sino a oscurare il sole, al punto che alcuni, presi dal terrore, credono sia giunto il giorno del giudizio. Non si tratta solo di un’iperbole letteraria, ma dell’emergere di un’esperienza liminale, in cui il fragore della guerra si riveste dei tratti tipici di una manifestazione numinosa. Proprio come nella battaglia di Argentoratum descritta da Ammiano Marcellino, la bellifonia si fa totalizzante e apocalittica: il crescendo del rumore invade la scena e abolisce ogni distinzione sensoriale, confondendo l’udito e la vista in una nube che acceca e atter-

corpi come se piovessero, e il paesaggio sonoro si carica di una densità visiva e acustica che restituisce alla prosa arturiana un *arrière-fond* epico dall’aroma mitico. Più che di un prestito stilistico, si tratta della permanenza di una grammatica simbolica e archetipica: il colpo, il suono, la voce e il ritmo sono ancora cartine di tornasole di una cosmogonia narrativa.

risce. Ancora una volta, la *Suite Vulgate* mostra la propria capacità di attingere all'immaginario epico e arcaico, armonizzandolo con la sensibilità romanzesca e trasformando la fonosfera in esperienza intensiva, rituale, archetipica. Il fragore della battaglia non è più soltanto un effetto narrativo, ma il segno di una soglia che si apre, l'irruzione di un ordine *altro*, in cui la materia acustica si carica di una sacralità terribile. Il campo di battaglia apre i sipari di una scena epifanica, dove la violenza della battaglia si carica delle risonanze di una *festa crudele*, deflagrazione del sensibile e del divino.

L'eroe stesso è fatto della sostanza del tuono e della folgore. Lo vediamo nel testo marcopoliano e nel romanzo di Rustichello:

il ne senble homes mes foudre e tempeste
(MARCO POLO, *Le Devisement dou monde* [Eusebi]: 258).

‘Non sembra un uomo, ma fulmine e tempesta’.

Il ne senble pas chevalier, mes foudre et tempestes.
(*Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa* [Cigni]: 238).

‘Non sembra un cavaliere, ma fulmine e tempesta’.

L'assimilazione della battaglia alla tempesta e del cavaliere al tuono travalica gli spazi e i tempi del mondo arturiano: essa abita già l'epos del mondo celtico. Cuchulainn abbatte i nemici a centinaia, come fosse posseduto dalla potenza d'urto di una divinità tonitruante:

Fece allora il gioco del tuono da cento, e il gioco del tuono da duecento, e il gioco del tuono da trecento, e il gioco del tuono da quattrocento. Si fermò al gioco del tuono da cinquecento perché per lui questo numero [di uomini] era caduto a causa sua in questo primo assalto e in questo primo attacco contro le quattro-cinquantine d'Irlanda.³⁸

³⁸ *L'epopea di Cuchulainn* [Guyonvarc'h]: 178. Cuchulainn è l'eroe del testo conosciuto con il nome di *Táin Bó Cúalnge* («La razzia delle vacche di Cooley»), parte del più ampio ciclo epico dell'Ulster, di cui rappresenta il «cuore» (ivi: 28). L'episodio del massacro segue immediatamente la descrizione della trasformazione fisica di Cuchulainn, nella quale le simmetrie corporee dell'eroe vengono alterate: tutti quei tratti che contraddistinguono il corpo umano nell'ordine della riconoscibilità lasciano il passo a una deformazione all'insegna del teratologico. Ciò che è all'interno passa all'esterno, in particolare l'ardore. Il guerriero subisce una profonda

Questa compenetrazione fra suono, gesto e destino trova una delle sue espressioni più potenti in una sequenza della *Suite Vulgate du Merlin*, dove la figura di Gauvain – al culmine del suo ardore – si fonde con la sua spada in un'unica emanazione luminosa. L'eroe e l'arma, entrambi assimilati alla folgore, attraversano il campo di battaglia come manifestazioni acustiche e luminose di una potenza cosmica. È il momento in cui iconografia epica e archetipo uranico si serrano in una sola vibrazione: la lama, resa voce dal colpo, raccoglie il fragore e lo restituisce come canto.

Mes quant miedis fu passés fist messire Gavains toutes les merveilles del monde. Et seoit desus le Gringalet, qui tant estoit boins et biaius que il ne convenoit a querre nul millor cheval ne plus biel que il estoit. Et cil seoit sus qui a merveilles estoit preus et vistes, et il tenoit Escaliborc en sa main, toute nue, dont il decolpoit healmes et escus et chevalx et chevaliers et quantqu'il aconsieut. Il abatoit hommes et chevaus a l'enpaindre de soi, et venoit parmi les rens ausi bruiant comme foudres [...]. Et il estoit si escaufés, a ce qu'il se traioit vers eure de none, que nule riens n'avoit a lui duree: et samble vraiemment, quant il lieve l'espee contremont por ferir et ele descent, comme ce fust foudre, tant vient de grant ravine et de si grant force, car ele bruit ausi comme tonoire. Et quant li Sesne l'aperchoivent, si dient: «Veés la .i. deable qui d'infer est venus novelement!».

(*Suite Vulgate du Merlin* [Combes - Trachsler], § 431)

‘Ma quando fu passato mezzogiorno, messer Gauvain compì tutte le meraviglie del mondo. Era in sella a Gringalet, che era così valente e bello che non si sarebbe potuto desiderare cavallo migliore o più bello. E colui che lo cavalcava era, a sua volta, meravigliosamente prode e rapido; teneva in mano Escalibur, tutta sguainata, con la quale tranciava elmi e scudi, cavalli e cavalieri, e qualunque cosa raggiungesse. Abbatteva uomini e cavalli nel suo slancio, e irrompeva tra i ranghi con fragore di folgore [...]. Egli era tanto infuocato, poiché si avvicinava l'ora nona, e allora nulla poteva resistergli. E davvero sembrava, quando solle-

metamorfosi nel momento in cui si cala nella dimensione del combattimento. È allora che il calore interno raggiunge l'acme, manifestandosi all'esterno attraverso un processo di autentica, deflagrante “mostrificazione”, nella quale l'elemento folgorante e tonitruante è la concrezione narrativa di un aspetto mitico. Sull'assimilazione dell'eroe alle forze travolgenti della natura e alla violenza degli elementi, si possono leggere le pagine di Bowra (BOWRA 1952: 161-166), che analizza il valore universale e archetipico di tali comparazioni. Già nell'*Iliade* (XVIII 225-31), sottolinea Bowra, la semplice apparizione fiammeggiante di Achille, e soprattutto la potenza di tuono del suo triplice grido, sono sufficienti a seminare il terrore, la distruzione e la morte, quasi come sotto l'effetto dello scatenarsi di forze numinose e incontrollabili (ivi: 166).

vava la spada per colpire e questa calava, che fosse un fulmine a cadere, tanto era impetuosa e carica di forza, giacché rimbombava come un tuono. E quando i Sassoni lo videro, dissero: «Ecco un demonio, disceso da poco dall'inferno!»'.

In questo brano di straordinaria iconicità, Gauvain e la spada Escalibur sembrano fondersi in un unico principio tonitruante. La forza dell'eroe, secondo il *topos* ben noto che contraddistingue la sua figura, cresce dopo il meriggio – «quant miedis fu passés» – come se il sole stesso, al suo apice, infondesse nel cavaliere un ardore invincibile. Ma è soprattutto l'accostamento tra il gesto guerriero e la metafora acustica del tuono a rendere paradigmatico l'istante in cui il guerriero si tramuta in un infallibile mattatore: il colpo della spada è assimilato a un fulmine che si abbatte dall'alto, il fendente squarcia l'aria come un boato divino. L'eroe irrompe nello spazio come un rombo di tuono, incarnando quel sacrificio sonoro che ha nella figura di Roland la sua declinazione epica. Se là il soffio dell'olifante conduceva alla morte, qui è il clangore della lama che annuncia l'apocalisse. Il paesaggio sonoro si fa tempesta mitica, il campo di battaglia una camera di risonanza: Gauvain non è più un combattente fra gli altri, ma un catalizzatore di forze cosmiche. Anche Escalibur, nella sua nudità metallica, partecipa di questa natura tonante: un principio sonoro e sacrale che abbatte, fende, dissolve. I nemici vedono Gauvain e non riconoscono in lui un uomo, ma un demone – *deable qui d'infer est venus* –, come se l'eroe fosse ormai *oltreumano*, incarnazione terribile di una fonosfera apocalittica. Il fulmine è forza e suono, luce e morte, e in questo brano l'eroe-cavaliere è, a pieno titolo, colui che col suono divide il mondo.³⁹

3. IL CANTO DEL METALLO

Negli occhi dei cavalieri, lo abbiamo visto, brillano le scintille della forgia. Faville fioccano anche nel *Cligès*, mentre il ferro intona una melodia:

³⁹ Si potrebbe ipotizzare che anche i celebri colpi verticali e impossibili di Roland – colpi che fendono di netto corpi, armature e cavalli – custodiscano, in forma residua, la memoria arcaica della folgore: una verticalità assoluta e soprannaturale, che non proviene dall'uomo ma dall'alto, come manifestazione del potere celeste e uranico. Il gesto del paladino, allora, non sarebbe solo la manifestazione di una forza e di un'abilità straordinarie, ma l'irruzione luminosa e distruttiva del sacro, prolungamento terrestre del tuono divino.

As espees notent un lai
Sor les hiaumes qui retantissent,
Si que lor genz s'an esbaïssent.
Il sanble a ces qui les esgardent
Que li hiaume espaignent et ardent,
Car quant les espees resaillent,
Estanceles ardanç an saillent
Ausi come de fer qui fume,
Que li fevres bat sor l'anclume,
Quant il le tret de la faunarge.

(CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* [Walter], vv. 4054-4063)

‘Con le spade intonano un *lai* sugli elmi che risuonano, sì che i loro uomini se ne mera-vigliano. A chi li guarda, gli elmi paiono prendere fuoco e ardere, perché quando le spade colpiscono ne sprizzano scintille infuocate, proprio come ferro fumante che il fabbro batte sull’incudine, quando lo estrae dalla fornace’.

Attraverso l’impiego di una similitudine ricercata, il cozzo delle spade è paragonato a un *lai* (v. 4054): il suono metallico della scherma è assimilato a una melodia solista alla quale risponde l’orchestra idiofona degli elmi. Nell’uso dell’immagine acustica per indicare l’urto della battaglia sembra quasi di scorgere la tecnica ricercata di una *kenning* della poesia norrena. Nelle sofisticate metafore degli scaldi,⁴⁰ infatti, le spade, le lance e gli scudi intonano canzoni. Nell’*Háttatal*⁴¹ di Snorri Sturluson, ad esempio, si incontrano *kenningar* nelle quali la «battaglia» è resa attraverso formule del tipo «canzone delle spade» («song-

⁴⁰ La poesia scaldica «presenta livelli di raffinatezza e artificiosità raramente riscontrabili in altre tradizioni poetiche antiche e moderne» (*La saga di Egill* [Meli]: XI). Essa, infatti, tratta «la materia sonora come qualsiasi altro materiale che si può lavorare artigianalmente; e non a caso i paragoni fra questa attività poetica e quella del carpentiere o del fabbro sono assai ricorrenti» (*ibidem*). Caratterizzata da un linguaggio «arcaico» (ivi: XIII), la poesia degli scaldi compare «già perfetta nelle sue caratteristiche formali» (ivi: XII) nelle opere più antiche che sono state tramandate, risalenti al IX secolo.

⁴¹ L’*Háttatal* è un poema in 102 strofe, nel quale si trova esemplificata «una varietà di forme metriche disponibili ai poeti norreni nel tredicesimo secolo» (SNORRI STURLUSON, *Edda. Háttatal* [Faulkes]: IX); gli esempi sono accompagnati da un commento in prosa. Costituisce la terza parte dell’*Edda* di Snorri, dopo la *Gylfaginning* (con il suo prologo) e gli *Skáldskaparmál*, ma è probabilmente la prima sezione a essere stata scritta (*ibidem*).

vi sverða»),⁴² o «canto dello scudo» («galdr skjaldar»).⁴³ L’immagine di una canzone intonata dalle lance figura in una delle strofe libere contenute nella *Saga di Egill*:⁴⁴

Rifulgano le spade, a te rispondo
«che rossa fai la zanna della fiera»⁴⁵
dobbiamo, dico, compiere l’impresa
nella «stagione che la serpe grazia».⁴⁶
Sulla città, su Lundr ciascuno punti;
e celermente, senza porre indugio:
calante il sole si possa ascoltare
la «stridente canzone delle lance».⁴⁷

Ma le armi nella letteratura nordica non si limitano a cantare soltanto in forma di *kennings*. Nella *Saga di Njal* fa la sua apparizione un’arma eccezionale, una sorta di alabarda («atgeir»)⁴⁸ che canta («syngr»)⁴⁹ quando un uomo sta per essere ucciso. Nell’ambito dell’antica epica irlandese, l’elmo di Cuchulainn, prima della battaglia, emette un suono presago di carneficine:

Mise allora l’elmo di battaglia a cresta da combattimento e da scontro sulla testa, col quale faceva echeggiare il grido di cento guerrieri, con l’eco lamentosa da ogni angolo e da ogni canto. Anche per questo i Bánánach, i Boccánach, gli spiriti delle vallate e i demoni dell’aria gridavano davanti a lui, sopra di lui e attorno a lui quando usciva per versare il sangue degli eroi e dei campioni.⁵⁰

⁴² Ivi: 11.

⁴³ Ivi: 26.

⁴⁴ La *Saga di Egill* è «una biografia collettiva» (*La saga di Egill* [Meli]: V) che narra le vicende di Egill Skalla-grímsson e dei suoi ascendenti. Redatta (forse da Snorri Sturluson) attorno al 1230, narra eventi accaduti tra il nono e il decimo secolo (ivi: XIX).

⁴⁵ *Kenning* per «guerriero» (ivi, XLVII: 108).

⁴⁶ *Kenning* per «estate» (*ibidem*): durante l’inverno, secondo la tradizione, i serpenti muoiono.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Brennu-Njáls Saga* [Sveinsson]: 80. L’arma prodigiosa ritorna nel capitolo LXXIX, dove il canto è reso con «sþong» (ivi: 194). Il sostantivo «sþong», come il verbo «sýngja» sono riconducibili rispettivamente al canto e al cantare. Cfr. EGILSSON 1913-1916: *ad vocem*.

⁴⁹ *Brennu-Njáls Saga* [Sveinsson]: 80.

⁵⁰ *L’epopea di Cuchulainn* [Guyonvarc’h]: 177. Nell’immaginario celtico non solo le spade, ma anche gli elmi

Retrocedendo di qualche secolo, si ode il canto tagliente della lama tra i versi allitterativi di uno dei più antichi⁵¹ tra i poemi anglosassoni, il *Beowulf*. L'episodio si svolge nella meravigliosa dimora subacquea della terribile madre del mostro Grendel, dove l'eroe eponimo si reca, armato della spada Hrunting, deciso a uccidere l'orribile creatura:

[...] Poi egli s'avvide
che era in una qualche sala nemica
dove l'acqua più non lo ledeva
né grazie al tetto poteva raggiungerlo
la presa improvvisa dei flutti; vide una fiamma,
una luce chiara fulgida splendere;
il valoroso scorse allora il mostro dell'abisso,
la possente donna del mare, impresse gran forza
alla lama di guerra, la mano non trattenne il colpo

e gli scudi manifestano un'anima sonora, spesso legata a un profilo zoomorfo. In un breve ma decisivo saggio sullo scudo di Tristano nel romanzo di Gottfried von Straßburg, Loth (LOTH 1912: 14-16) sottolinea come la raffigurazione di un cinghiale sull'arma dell'eroe sia un dettaglio di ascendenza celtica. Nella scelta di rappresentare proprio un cinghiale sullo scudo celtico, secondo Loth, si trova la spiegazione del termine medesimo che designa l'umbone (in bronzo, a forma di cono, e particolarmente sporgente) dello scudo presso le popolazioni celtiche (l'irlandese *socc* significherebbe 'muso', ma anche e soprattutto 'grugnito'): «Il me paraît très probable que *socc* et *swch* ont dû avoir, primitivement, le sens de *groin* lorsqu'ils désignaient l'*umbo* du bouclier. Ainsi s'expliquerait par une interprétation qui n'a rien de bien extraordinaire, ce fait miraculeux attesté par un bon nombre de passages des épopées irlandaises, que le bouclier du guerrier en danger de succomber grondait et mugissait. Dans le *Meurture des fils d'Usnech*, le bouclier de Fiachra gronde et les trois premières vagues d'Irlande grondent à l'unisson. Conall accourt, trouve Fiachra renversé et son bouclier mugissant et criant. Dans le *Táin*, le bouclier de Conchobar frappé par Fergus mugit sur Conchobar. Dans le *Cath Ruis na Rig*, éd. Hogan, chap. 48, le bouclier de Conchobar mugit, et tous les boucliers des Ulates mugissent de concert. La plainte du bouclier, quand il était brisé, s'appelle *Tulguba* dans le *Togail Troi* 662, 597, 1258, c'est-à-dire *plainte du front ou umbo* (du bouclier): ce serait donc plus spécialement l'*umbo* c'est-à-dire le *socc*, *swch*, qui se livrait à ces manifestations». Nell'epopea di Cuchulainn, in effetti, lo scudo di Conchobar grida: «E quando lo scudo di Conchobar gridò, gli scudi di tutti gli Ulati gridarono» (*L'epopea di Cuchulainn* [Guyonvarc'h]: 282).

⁵¹ La datazione del *Beowulf* è tutt'ora incerta, e si colloca tra il 700 e il 1000 (*Beowulf* [Brunetti]: 7). L'unico testimone che tramanda il poema, il *Cotton Vitellius A. XV* della British Library, è un manoscritto composito, formato da due codici rilegati insieme: *Beowulf* è contenuto nel *Nowell Codex*, che gli studiosi fanno risalire all'incirca all'anno 1000. Nel *Beowulf* si narrano le imprese che conducono l'eroe eponimo a uccidere Grendel – terribile mostro che ogni notte visita il palazzo del re dei Danesi, mietendo vittime – la madre di Grendel (non meno mostruosa), e infine un drago sputafuoco.

cosicché la spada adorna le cantò sul capo
vorace canto di guerra [...].

(vv. 1512-22)

Il colpo inferto dalla spada Hrunting sul capo del mostro viene descritto come un «vorace canto⁵² di guerra».⁵³ La spada Hrunting non è la sola a intonare canti sul capo dell'avversario. Nel *Secondo carme di Helgi uccisore di Hundingr* (*Helgakviða Hundingsbana II*), uno dei carmi eroici del canzoniere eddico, Sigrún maledice il fratello Dagr, per aver ucciso il marito Helgi:

Per te non morda la spada con cui dai colpi
A meno che essa non canti sulla tua testa.⁵⁴

Il terribile potere delle lame nordiche⁵⁵ sembra dunque manifestarsi nella forma di un canto fatale. Nell'età di mezzo, tuttavia, non è solamente il gelido metallo del Nord a cantare. La melodia delle spade risuona anche nelle tiepide notti di al-Andalus. Quella intonata dai versi di al-Mùtamid, sovrano della taifa di Siviglia nell'XI secolo, poeta, guerriero, è un'armonia più sensuale, ma non meno tagliente:

Saluta le mie case a Silves, Abu Bakr,
e chiedi se, come credo, di me si sovengono ancora.
E porgi a Sharagìb il saluto di un giovane,
che sempre con ardore vi anela.
Dimora di leoni e di bianche gazzelle,
e quali selve, quali segreti ripari!
Quante notti ho trascorso nel piacere
con donne di fianchi opulenti, di vita sottile,

⁵² La forma in inglese antico è «agol», dal verbo «a-galan», ‘cantare’ (BOSWORTH 1898: *ad vocem*).

⁵³ «Même inhérente à la métaphore poétique, si fréquente dans l'épopée versifiée, l'expression provient de l'ancienne mythologie où les armes représentaient les dieux» (AURELL 2021: 76).

⁵⁴ *Secondo carme di Helgi uccisore di Hundingr* (*Helgakviða Hundingsbana II*), in *Canzoniere eddico* [Scardigli e Meli]: 178.

⁵⁵ Sulla narrazione della spada nell'antica letteratura nordica, si può leggere Davidson (DAVIDSON 1994: 104-188), *The telling of the sword*.

bionde e brune, che ferivano come lame
sfolgoranti e nere aste il mio cuore!
Quante notti ho goduto sull'argine del fiume
con una fanciulla dal bracciale come il fiume sinuoso!
Ella schiuse il suo manto su un tenero fiorito
ramo di salice, qual fiore che i petali schiude,
e trascorse la notte mescendomi fra teneri sguardi
ora il vino della coppa, or delle labbra.
Mi rapivano le corde del liuto, al suo tocco, quasi
udissi sul collo dei nemici cantare le spade.

(*Al-Mutamid* [Mascari]: 25-26)

L'atmosfera di trasogno di questo notturno iberico è intonata sul ciangotto delle acque che scorrono nei verzieri lussureggianti di Sharagib, il palazzo di Silves, sinuose come i profili e i corpi voluttuosamente evocati nei versi del poeta. Ma sulla tonica mormorante delle fonti svetta il canto del liuto, che accende nel guerriero il desiderio di battersi. Al suono delle corde si sovrappone il canto di guerra delle lame che, come in un gioco di ombre, si fonde e si confonde con le silhouette delle amanti, in un sottile tessuto di echi, ove il linguaggio delle armi e il linguaggio erotico entrano in risonanza, in un cortocircuito tra la lussuria crepuscolare di un patio e il corrusco scintillio d'armi sul campo di battaglia.⁵⁶

A ben vedere, l'idea che le lame in battaglia possano intonare una melodia, come fossero strumenti a corde, si ritrova anche nell'epica in lingua d'oil. Nelle *Enfances Ogier* di Adenet le Roi, rimaneggiamento tardo duecentesco della prima *branche* della *Chevalerie Ogier*, il combattimento dei guerrieri più valorosi è assimilato a una melodia di vielle, nella quale i cordofoni sono sostituiti dagli scudi («targe ou blazon»), mentre a fare le veci degli archetti sono le lame d'acciaio delle spade («brans d'acier»):

Des crestiens li plus preus, ce dist on,
Qui plus greverent le lignage Noiron,

⁵⁶ Quella tra linguaggio marziale e linguaggio erotico è una permeabilità di vecchia data. Sulle relazioni di *arma* e *amor*, si veda BARBIERI 2017: 154-181. L'osmosi erotico-marziale contamina altresì il testo mistico. Franco Cardini (CARDINI 2013: 401) cita il *Cantico dei cantici*, dove il collo dell'amata è paragonato a una torre cinta di mille scudi, «tutte armature di eroi» (*Ct* 4, 4).

Ce fu Guilleaumes, et il, ce tesmoingne on,
Li bers d'Orenge qui cuer ot de lyon.
Il vielerent tout doi d'une chançon,
Dont les vieles erent targe ou blazon,
Et brans d'acier estoient li arçon;
De tes vieles vielerent maint son
Grief a oýr a la gent Faraon.

(ADENET LE ROI, *Les Enfances Ogier* [Henry], vv. 247-255)

‘Tra i cristiani i più valorosi, si dice, coloro che inflissero più perdite ai pagani, furono Guglielmo e lui, si testimonia, il barone d’Orange che ebbe cuore di leone. Entrambi suonarono con la viella una canzone, le cui vielle erano targhe e scudi, e le spade d'acciaio erano gli archetti; con tali vielle suonarono molte melodie, dolenti a udirsi per i Saraceni’.

Come nel caso del *lai* intonato dalla scherma nel *Cligès*, l'euforia dello scontro è sublimata in una tagliente melodia. E come nei versi di al-Mūtamid, il guerriero è un abile musicista, in grado di eccitare il canto dell'arma: se nei languidi versi del regnante di al-Andalus la melodia del liuto accende nell'amante-guerriero la brama di udire il suono sanguinoso della battaglia, di ascoltare la melodia che sgorga dai colli dei nemici sotto il tocco affilato della spada, le lame di Adenet le Roi suonano come archetti sugli scudi, a guisa di un concerto di vielle.

La stessa immagine appare in un *dit* di Jacques de Baisieux, *Li dis de l'espee*. Il componimento in versi passa in rassegna le virtù corrispondenti a ciascuna parte costitutiva della spada, la quale sparge sangue e grida come se suonasse la viella:

En liu d'oïr son de vièle
Fait ilh anemis Dieu crïer
Et sans confesse devïer
Si que li renc en aclarissent
Et que li plus preu le guençhissent
Et le resongnent plus que foudre.
(vv. 159-64)⁵⁷

⁵⁷ *L'œuvre de Jacques de Baisieux* [Thomas]: 69.

‘Invece di udire il suono della viella, fa gridare i nemici di Dio e li fa morire senza confessione, così che i ranghi ne sono diradati, e i più valorosi lo schivano e lo temono più del fulmine’.

Che il desiderio delle armi entri in risonanza con le pulsioni erotiche o che il profilo della lama si confonda con quello dell'amante non deve sorprendere, né si tratta di prerogative della pur raffinatissima e onirica poetica di al-MÙtamid. Nella *Togail Bruidne Dá Derga* («La distruzione dell'ostello di Dá Derga»), testo mitologico irlandese appartenente al Ciclo dell'Ulster, la musica della spada è «più dolce che il dolce suono dei flauti d'oro che suonano nel palazzo reale».⁵⁸ Dolcissimo agli orecchi dell'eroe, ma stridente e spaventoso per i suoi nemici atterriti, il rumore delle armi è la musica dell'epopea. Il fragore e i timbri aspri del metallo percossa, che suscitano il panico nell'umanità comune, suonano soavi all'udito dei grandi campioni militari. Così, quando la poesia eroica e la letteratura cavalleresca parlano del canto delle spade, sarebbe fuorviante e riduttivo confinare questa espressione alla sola dimensione traslata e figurata. Come accade nei testi più compromessi col mito e col meraviglioso fiabesco, le armi speciali dei super-guerrieri sono viventi, individualizzate, personalizzate e dotate di una voce potente; hanno facoltà di parola e possono muoversi autonomamente, come esseri animati.

Nel fascino fatale della lama riverbera da sempre il riflesso di Eros: la spada medievale anzi, per dirla con le parole di Carlo Donà, è il «vero amore del guerriero».⁵⁹ Il legame indissolubile che unisce il cavaliere alla sua spada viene erotizzato, e l'arma si trasforma in un'amante.⁶⁰ La spada può scegliere il suo proprietario, oppure può essere donata al cavaliere da una dama oltremondana, della quale rappresenta un correlativo oggettuale, un forbito e scintillante feticcio metallico dalle irresistibili attrattive. Nell'erotizzazione della spada risuona in realtà l'eco di una più profonda e atavica relazione tra Ares ed Eros: aggressività e libido sono facce della stessa medaglia, due realtà strettamente interconnesse. Nel canto metallico della lama vibra e risuona tutto un campo di tensioni: in esso consuonano la passione dell'arma erotizzata e l'eccitazione del *furor* guerriero. La melodia

⁵⁸ *Togail Bruidne Dá Derga* [Stokes], cit. in AURELL 2021: 76.

⁵⁹ DONÀ 2012.

⁶⁰ Ivi: 164.

intonata dalla spada segna l'acme dello scontro, il momento in cui il caos della *meslee* converge in un unico movimento, quando dal ruggito disordinato della battaglia si eleva un grido fiammante, e la sostanza sonora coagula in un unico canto insanguinato.⁶¹

Nell'Europa romanza, come in quella germanica, «le grandi spade hanno sempre un nome, e dunque, una personalità, una volontà, una storia, un destino: in una parola, un'anima».⁶² Ma l'idea che nella lama risieda un soffio vitale ha radici più lontane: esse vanno ricercate nell'antica tradizione che attribuiva alla spada un carattere divino. Erodoto riporta che gli Sciti idolatravano un'antica spada di ferro nella quale riconoscevano il simulacro del dio Ares.⁶³ Nell'antica civiltà indoeuropea non mancano del resto figure di dio-spada, come quello venerato dagli Alani, o come il Tyr dei Germani, rappresentato da una runa a forma di spada.⁶⁴

Se la spada ha un'anima, va da sé che essa possieda anche le «facoltà che all'anima pertengono: intelletto, memoria, volontà»⁶⁵ e, ciò che più ci interessa, la parola. Le armi, del resto, parlano e sono senzienti sin dall'antichità. Già Šarur – «che massacra a migliaia» – la mitica mazza di Ninurta, eroe divino della mitologia sumerica, ha il potere di librarsi nel cielo come un uccello, e di percorrere grandi distanze, vera e propria «arma ipostatizzata»⁶⁶ del dio, al fine di punire i nemici e raccogliere informazioni militari;⁶⁷ ma soprattutto la terribile mazza Šarur prende la parola, pronuncia discorsi, racconta lo svolgersi della battaglia.⁶⁸ Anche le spade della mitologia celtica possiedono il dono della parola. Nella *Battaglia di Mag Tuired* la spada di Tethra, Orna, ha la prerogativa di raccontare le imprese che l'hanno vista protagonista:

Fu in quella battaglia che Ogma, il campione, trovò Orna, la spada di Tethra re dei Fomoire. Ogma estrasse la spada dal fodero e la pulì. Allora la spada raccontò le imprese che aveva compiuto: era a quei tempi proprietà delle spade raccontare le azioni che grazie a loro erano

⁶¹ Sui feticismi del sangue e dell'eros cortese, si veda BARBIERI - MUZZOLON 2024.

⁶² DONÀ 2012: 163.

⁶³ DONÀ 2017: 195.

⁶⁴ Ivi: 196-197.

⁶⁵ Ivi: 214.

⁶⁶ *Lugal ud me-lám-bi Nir-ğál* [Van Dijk]: 28.

⁶⁷ Ivi: 65-66.

⁶⁸ Ivi: 54-60.

state intraprese. Per questo le spade hanno diritto al tributo di essere pulite dopo che vengono estratte dal fodero. Da allora nelle spade si conservano incantesimi.⁶⁹

Amanti e fedeli compagne, lame sacrali e terribili carnefici: le spade partecipano in prima persona alle imprese di chi le brandisce, e sono in grado di narrarne le gesta. Il loro canto si erge nell'eco tellurica della battaglia come ipostasi sonora della loro «anima», della sete di sangue che condividono con il guerriero. Lungi dal rappresentare una mera «notazione umoristica»,⁷⁰ il canto intonato dalle spade nel *Cligès* viene da lontano: è il risultato della stratificazione memoriale di differenti armoniche, nelle quali vibrano le tracce mnestiche e i riflessi di un'arcaica simbologia sacra.

Impronta sonora di un canto antico, la melodia delle spade è tuttavia un *segnaile* dall'identità fortemente marcata, perfettamente accordato al nuovo ideale cavalleresco. La melodia delle lame dei guerrieri celti e germani è un'espressione del *furor* belluino, della sete di combattimento e della smania di vibrare all'unisono con il «ruggito»⁷¹ della battaglia. Il sibilo della spada di Conchobar in *Táin Bó Cúalnge* è paragonato all'«urlo di un cane da combattimento all'attacco».⁷² Diversamente, il *lai* intonato dalle spade del *Cligès* è il canto di una lama che conserva sì l'eco dei colpi dell'antica fucina in cui è stata forgiata, ma che è stata affilata dai raffinamenti di una cultura cortese. L'ardore ancestrale della furia guerriera si ingentilisce e si dirozza alla scuola di una civiltà delle “buone maniere”. Scrive Franco Cardini:

si direbbe che il Medioevo cavalleresco faccia sforzi continui per esorcizzare l'antico *furor* belluino, quello dei «guerrieri-belva» germanici la cui forza e la cui audacia provenivano da un terreno iniziatico, di tipo magico-sacrale, che li trasformava appunto – quanto meno a livello comportamentale – in fiere. Era, quella forza divina e terribile (e, in termini cristiani, demoniaca), il cosiddetto *wut*, legato a precisi complessi rituali che donavano certezza d'in-vulnerabilità, insensibilità al dolore, completa disinibizione rispetto a quello che noi moderni definiremmo l'istinto di conservazione. I guerrieri celti o germani che combattevano

⁶⁹ *Antiche storie e fiabe irlandesi* [Cataldi]: 52.

⁷⁰ KOOIJMAN 1979: 516.

⁷¹ «Nel ruggito della battaglia sarò oppure morto». *Primo carme di Helgi uccisore di Hundingr (Helgakviða Hundingsbana I)* (*Canzoniere eddico* [Scardigli - Meli]: 150).

⁷² *L'epopea di Cuchulainn* [Guyonvarc'h]: 270.

privi di armi difensive o addirittura nudi (i *gesati* nella battaglia di Talamone del 225 a. C., i *berserkir* della saga norrena) partecipano appunto di questa cultura.⁷³

Ma nel mondo cavalleresco e, più in generale, nella cultura occidentale, il senso d'invulnerabilità e la smania di battersi sono attitudini innervate anche e soprattutto dalla fiducia nell'equipaggiamento pesante; il coraggio fa assegnamento sulle risorse di un kit difensivo sempre più evoluto e protettivo, sulla percezione di sicurezza e sui vantaggi assicurati dalla *téchne*.

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.⁷⁴

Di questa centralità delle armi e dell'armatura, seconda pelle del cavaliere, risuona il paesaggio sonoro dello scontro arturiano, e più in generale oitanico. I dettagli lo raccontano: nel rombo del tuono si fondono il clangore delle spade, ma anche il cozzo degli elmi, degli scudi, degli usberghi, il fragore delle lance spezzate. Tutto partecipa all'immensa vertigine della battaglia, ogni nota di ferro e di legno confluiscce nell'*escrois*, nel magma sonoro della *noise*. Ma in questa congerie acustica, risultante dal brulichio rumorista della mischia, fanno spicco e rimangono riconoscibili gli assoli dei grandi virtuosi e delle loro armi d'eccezione. Come i campioni si distinguono nella *meslee* e nella moltitudine dei combattenti, così il canto dell'*escremie*, espressione più raffinata dell'arte militare, si erge tra i flutti della marea frigorosa come un meraviglioso canto solista. Nel boato che divide il cielo, il cavaliere attraversa il mondo come un tuono che taglia, dischiude lo spazio, convoca il destino. E là dove rimbomba il clangore della spada, il mito si fa suono, parola, racconto.

4. TOPOGRAFIE DELLA RISONANZA

Incarnazione sonora e metallica del canto delle origini, la risonanza della spada non si limita a certificare il valore guerriero, ma investe lo spazio circostante, fino a trasformare

⁷³ CARDINI 2013: 58.

⁷⁴ Ivi: 60.

il paesaggio in cassa di risonanza. È quanto accade, in particolare, in una scena dell'*Haut livre du Graal*:⁷⁵

Il oï les oiselez chanter en la forest, et li cuers li commenç a esprendre de chevalerie, et li sovint des aventures q'il soloit trover es forez, et des damoiseles et des chevaliers q'il soloit encontrer, ne ne fu onques si entalentez d'armes comme il ert lors, por ce que il avoit tant sejorné. Il senti la vigeur en son cuer et la force en ses membres et la volenté en son penser.⁷⁶

'Ascoltando gli uccelli che cantavano nella foresta, il suo cuore si accese di desiderio per la cavalleria. Si ricordò delle avventure che gli capitavano nei boschi, delle dame e dei cavalieri che incontrava e provò più forte che mai – visto che era stato in riposo troppo tempo – il desiderio di riprendere le armi. Sentì tornargli in cuore il vigore, la forza nelle membra, nell'animo la volontà'.⁷⁷

Il preludio ricorda da vicino l'*ouverture* del *Conte du Graal*: identico il fondale sonoro cinguettante, analogo lo stato d'animo. Ma se il fanciullo protagonista del romanzo di Chrétien non conosceva ancora la gioia delle armi, che avrebbero fatto irruzione nella sua esistenza nella forma di una sfolgorante e fragorosa epifania di lì a poco, *Par-lui-fet* è invece un cavaliere nel pieno del suo vigore, che da troppo tempo non combatte. Il canto degli uccelli infiamma il suo cuore: fa vibrare il desiderio delle armi nelle sue membra (*en ses membres*), lo fa risuonare nella sua mente (*en son penser*). Impaziente e bramoso di battersi (*entalentez d'armes*), si attrezza, sella il suo cavallo e monta in arcione, pregando Dio che gli conceda di incontrare un'avventura, un valido cavaliere con il quale scontrarsi. Egli si addentra nella foresta vasta e oscura, e cavalca fino a una radura. Assorto nel suo pensiero fisso – il desiderio di imbattersi in qualcuno contro il quale giostrare – a un tratto, dal folto del bosco, ode un cavallo nitrire tre volte:

⁷⁵ L'eroe compare per la prima volta all'inizio della settima *branche*. L'autore lo presenta come «li fiuz a la Veve dame» che soggiorna ancora all'eremo con il re Pellés, il quale lo aveva ribattezzato «Par-lui-fet», il cavaliere che si è fatto da sé: un *self-made knight* del mondo bretone. *Le haut livre du graal: Perlesvaus*, [Nitze - Jenkins], t. I, *branche* VII: 139.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Qui e di seguito: la traduzione è di Silvia de Laude (*Perlesvaus* [De Laude]: 478 ss).

Einssint comme il pensoit en itel maniere, il ot un cheval ennir en la forest .iii. foiz, molt haut, si li plest molt.⁷⁸

‘Mentre era immerso in questi pensieri, sentì un cavallo nitrire tre volte e la cosa gli piacque molto’.

È il segnale che attendeva: il triplice suono annuncia la presenza di un destriero, e quindi di un cavaliere, l'incontro a cui tanto anelava. Perlesvaus rivolge lo sguardo dinanzi a sé. Ed ecco che in fondo alla landa egli vede emergere la sagoma di un cavaliere dall'oscurità della foresta. Il cavaliere è armato, avanza verso la radura, cavalcando a passo d'uomo su un grande destriero, la lancia abbassata. Non appena lo scorge, Perlesvaus, euforico, punta i piedi sulle staffe, impugna la sua lancia, dà di sproni e parte al galoppo verso lo sconosciuto.⁷⁹ Tra i due si scatena un violento combattimento senza esclusione di colpi. La furia è tale che tutto va in frantumi: scudi e lance finiscono in pezzi, mentre i due se le “suonano” di santa ragione, e con tale forza che le maglie degli usberghi si imprimono nella loro carne; il sangue sgorga copioso dalle bocche, dai nasi. I colpi, violentissimi, si abbattono sugli elmi e ne fanno sprizzare innumerevoli faville, che si riflettono sugli occhi dei duellanti:

si s'entredonent molt grans colx desus les heaumes, si que tuit li oil lor estincelent, et la forest retentist des glas de lor espees. La bataille est molt dure et orrible, et il estoient bon chevalier anbedui, mais li sans qui decoroit de lor plaies les afebleoet auques; mes la tres grant ire que li uns avoit vers l'autre et la tres grant ardor de lor volenté les avoit si eschaufez c'a poines lor souvenoit il des plaies, ainz s'entreferoient granz colx sanz espargnier.⁸⁰

‘Si danno pesanti colpi sugli elmi, con gli occhi fiammegianti, mentre la foresta rimbomba del cozzare delle spade. Il combattimento è tremendo perché entrambi erano cavalieri valerosi. Il sangue che colava dalle loro ferite li aveva indeboliti, ma l'ira che provavano l'uno nei confronti dell'altro, e l'ardente desiderio di avere la meglio, li aveva infiammati a tal punto che a mala pena si ricordavano delle ferite, anzi continuavano a colpirsi, e senza risparmio’.

⁷⁸ *Le haut livre du graal: Perlesvaus*, [Nitze - Jenkins], t. I, *branche VII*: 140.

⁷⁹ Il cavaliere sconosciuto, si scoprirà dopo il duello, altri non è che Lancelot.

⁸⁰ *Le haut livre du graal: Perlesvaus*, [Nitze - Jenkins], t. I, *branche VII*: 141.

Come nella sequenza del *Cligès*, è la nota della spada a dare il la allo scontro. Ma se nel romanzo di Chrétien il focus acustico rimane circoscritto agli elmi, che risuonano e scintillano sotto i colpi del ferro, nell'*Haut livre du Graal* è l'intera foresta a rimandare l'eco aumentata del cozzo delle lame. Al clangore del ferro risponde l'ardore luminoso della scintilla, a suggellare ancora una volta lo stretto legame tra fiamma e fragore, tra rumore e incandescenza,⁸¹ tra desiderio e focosità guerriera – foga e foia –, ma soprattutto tra l'arte del fabbro e la *téchne* del cavaliere.

Il clangore provocato dalle spade è tale da far risuonare la foresta: la *silva* diviene una vera e propria cassa di risonanza del *furor* guerriero, che detona e si espande lungo le quinte arboree, allargando il fronte sonoro con poderosi effetti di *surround*. Oltre a fornire le quinte teatrali, il bosco funge da amplificatore della contesa, esaltandone la dimensione acustica e restituendola in tutta la sua fragorosa potenza. È un urto di violenza inaudita; i due combattono all'ultimo sangue, fino allo stremo delle forze. Il furore sembra consumare i due cavalieri come in una fiammata, sublimandone nell'ardore della battaglia tutta l'energia vitale. In questa scintillante deflagrazione, tuttavia, il paesaggio sembra fornire qualcosa di più che un'eco inerte della scherma metallica.

Si confronti l'episodio del Perlesvaus con alcuni versi dei *Carmi di Sigurð* in lingua feroese:

Menò un sì bel fendente Sigurð,
per tutti prodigo,
che tremaron bosco e foglie
e il suol del mondo intero.⁸²

Nella *Weltanschauung* di un abitante dell'Europa settentrionale dell'età di mezzo, il paesaggio è percepito come una forza pericolosa e indomabile.⁸³ Luogo d'elezione dell'avventura, la foresta tuttavia non rappresenta soltanto un'estensione fisica, ma anche una

⁸¹ I cavalieri sono infiammati (*eschaufez*) a tal punto da dimenticarsi delle ferite. Il calore straordinario sprigionato dal corpo del cavaliere è un tratto arcaico della fenomenologia eroica e guerriera. Sul furore ardente del cavaliere oitanico si veda BARBIERI 2017: 83-124.

⁸² *Firsti tåttur: Regin smiður* (*Carme primo: Il fabbro Regin*), in *Carmi di Sigurð* [Falanga]: 54.

⁸³ Cfr. FUMAGALLI 1994: 105-115.

dimensione metafisica: essa è lo spazio dell’ignoto e financo dell’inconoscibile. Solo cacciatori e cavalieri erranti osano penetrare le tenebrose latebre della *silva portentosa*; a loro si aggiungono gli eremiti,⁸⁴ che trovano nelle sconfinate e buie solitudini l’equivalente del deserto dei padri della Chiesa, un luogo dove perdersi per trovare Dio. Ma quei deserti frondosi, quegli oceani di tenebra, sono gli stessi spazi ancestrali degli antichi boschi sacri⁸⁵ dei pagani. Gli ombrosi recessi silvani celano le *merveilles* più disparate e le creature più mostruose; dagli oscuri sipari boschivi emergono improvvisamente cavalieri sconosciuti, ma dalla foresta sorgono anche le toniche fondamentali del paesaggio sonoro arturiano. Fragori iniziatici (si pensi all’esordio del *Conte du Graal*), magici suoni di corni, latrati infernali (come quelli della *Beste Glatissant*): la fonosfera dell’avventura è, *in primis*, di struttura silvana. Nelle onde sismiche che scuotono la foresta del *Perlesvaus* è forse possibile scorgere il riflesso di ancestrali vibrazioni: gli alberi non sono inerte materia risonante, in essi freme l’antico brivido sacro la cui eco sopravvive nell’età di mezzo e oltre. Un adagio mediolatino recita «Aures sunt nemoris»:⁸⁶ anche il bosco ha orecchi,⁸⁷ e la sua anima si dà in una forma sonora.

⁸⁴ Nell’alto Medioevo gli eremiti «popolano numerosi le foreste dell’Occidente europeo, amano quelle *soltudini*, ne ricercano costantemente altre sconosciute, più silenziose e più vaste». Ivi: 75.

⁸⁵ La «presenza incombente e massiccia delle foreste» non a caso «fu a lungo preservata dalla religiosità “popolare”, che ingiungeva il culto degli alberi e teneva lontana da essi l’accetta». FUMAGALLI 1989: 29.

⁸⁶ «Aures sunt nemoris, oculi campestribus oris.», cfr. *Carmina Medii aevi posterioris latina* [Walther], II/1: 204. Ma espressioni simili a quella mediolatina si trovano anche nelle lingue moderne. Un adagio paragonabile è anche alla base di un famoso disegno di Hieronymus Bosch, *The Wood Has Ears, The Field Has Eyes*, conservato allo Staatliche Museen di Berlino, nel quale il pittore olandese raffigura il bosco incorniciandolo tra un paio di orecchi.

⁸⁷ L’idea di una foresta senziente e animata da una sostanza sonora è connaturata all’esperienza umana al di là dei secoli. Chiunque abbia avuto occasione di addentrarsi in un bosco avrà sperimentato la sensazione di trovarsi immerso in un paesaggio vivificato da invisibili presenze sonore. Lo scricchiolio di un ramo spezzato, il tonfo di una pina, il fruscio prodotto dal passaggio di qualche animale: l’anima di un bosco si dà all’orecchio umano attraverso un suono che non ha quasi mai un corrispettivo visivo. Se un siffatto scenario acustico è ancora in grado di infondere un seppur mitigato timore in un viandante del terzo millennio, a maggior ragione esso doveva possedere la capacità di incutere un sacro brivido in un viatore dell’età di mezzo, privo di dispositivi GPS o di telefoni satellitari e in balia dei ritmi circadiani di luce e tenebra. Ogni tipo di segnale acustico, inoltre, assumeva un’importanza vitale, in qualità di traccia della preda per il cacciatore, ma soprattutto come possibile segnale di pericolo, dell’approssimarsi di una fiera o di un nemico. La foresta, in altri termini, diviene ciò che DAUGHTRY (2015: 80) ha definito *the narrational zone*, ovvero quel territorio dove il racconto del conflitto si costruisce attraverso la mappatura dei suoni, senza che il combattimento possa entrare nello spazio del visivo. Ma il bosco si profila anche come *resonant acoustic territory* (ivi: 201-210), ovvero un ambiente che assume e rivela il suo statuto proprio in virtù della sua azione di mediatore sonoro, che contiene e restituisce le

Al di là delle controverse relazioni tra letteratura celtica e produzioni antico-francesi, è indubbio l'influsso che l'immaginario di origine celtica ha avuto sul romanzo bretone. Fra tutte le manifestazioni letterarie dell'età di mezzo, proprio la poesia celtica dimostra una spiccata sensibilità per l'elemento paesaggistico. La sezione centrale del *Cad Goddeu*⁸⁸ narra di una battaglia combattuta da un esercito di alberi contro i Britanni. L'epica irlandese non è da meno. Si consideri un passaggio estrapolato ancora una volta dal *Táin Bó Cúalnge*, in cui si descrive l'avanzata dell'armata degli Ulati attraverso un isomorfismo boschivo e marino, impregnato di connotati frigerosi in crescendo:

Mac Roth avanzò per osservare la grande e vasta pianura di Meath. Prima che il tempo diventasse lungo Mac Roth, quando fu là, udì qualcosa: un fruscio, un frastuono, un rumore ed un baccano. Non era una piccola cosa con la quale poteva essere paragonabile, come se fosse il firmamento che cadeva sulla faccia della terra, o meglio come se fosse il mare dai contorni blu che traccia dei solchi che giungevano sulla chioma del mondo, o meglio, come se fosse la terra che avesse subito un terremoto, oppure come se fosse stata una foresta di alberi di cui ciascuno fosse caduto sui rami, sui rami forcuti e sui ramoscelli degli altri.⁸⁹

L'avanzata degli Ulati è restituita nei tratti di un apocalittico effetto domino, che vede le fronde abbattersi le une sulle altre, come le onde irrefrenabili e muggianti di un mare in tempesta.

L'idea che uno scenario vegetale possa animarsi e mettersi in movimento non è certo una prerogativa dell'immaginario mitologico gallese, irlandese o celtico, ma affonda le sue radici nella notte dei tempi. La mentalità tradizionale «attribuiva agli alberi, come a tutti gli esseri viventi, un "anima" che poteva manifestarsi in certe occasioni».⁹⁰ Nel santuario di Dodona in Epiro vi era una quercia oracolare, consacrata a Zeus: la profezia si

vibrazioni acustiche interagendo con esse.

⁸⁸ Sul *Cad Goddeu*, si veda LE ROUX 1959.

⁸⁹ *L'epopea di Cuchulainn* [Guyonvarc'h]: 254.

⁹⁰ «Tutti gli alberi ne avevano una, alcuni in grado superlativo; erano questi alberi sacri, nel senso che erano abitati non, come gli altri, da esseri anonimi ma da una divinità nota che li aveva eletti a sua dimora, e di conseguenza erano oggetto di un culto». Con ogni probabilità intorno a queste piante prescelte da indizi sovrannaturali cresceva il bosco sacro. Cfr. BROSSE 1994: 151.

faceva udire attraverso il fruscio del fogliame, interpretato dalle sacerdotesse.⁹¹ Lucano narra che le fronde degli alberi del bosco sacro, che i veterani di Cesare non osavano abbattere, erano percorse «da un brivido», senza che alcun vento le investisse:⁹² «[g]ià la fama riportava che spesso le profonde caverne muggivano per i sommovimenti della terra, e i tassi caduti tornavano nuovamente a elevarsi, le selve senza bruciare mandavano bagliori di incendî e avvinghiandosi ai tronchi draghi strisciavano all'intorno».⁹³ Nei versi di Lucano vi è forse l'eco di terribili episodi leggendari. Tito Livio narra la vicenda accaduta al console Postumio in una foresta della Gallia cisalpina: egli intendeva attraversare assieme al suo esercito una vasta foresta, chiamata Litana: ma i Galli avevano inciso i tronchi degli alberi ai due lati della strada, in modo che cadessero alla minima spinta; fu così, secondo la leggenda, che Postumio vide gli alberi abbattersi sui suoi uomini, uccidendoli.⁹⁴ Si tratta naturalmente della razionalizzazione di un'idea dalle ascendenze profondamente “radicate” nella mitologia: è l'immagine di un bosco senziente – potente vivo animato –, ove le fronde sono percorse da un brivido sacro e le piante possono muoversi autonomamente,⁹⁵

⁹¹ La quercia di Dodona compare nell'*Odissea* XIV 327-328 e XIX 296-297: «A Dodona – disse – era andato, a sentire / il consiglio di Zeus, dalla quercia alta chioma del dio» (OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti], XIV 327-328: 397; XIX 296-297: 541).

⁹² «non ulli frondem praebentibus aurae / arboribus suus horror inest». LUCANO, *La guerra civile o Farsaglia* [Canali], III 410-411: 214-215.

⁹³ «Iam fama ferebat / saepe cavas motu terrae mugire cavernas / et procumbentis iterum consurgere taxos, et non ardantis fulgere incendia silvae, / roboraque amplexos circumfluxisse dracones». Ivi, III 417-421: 214-215. Come nota Fabrizio Brena, «il tasso era un albero funebre, come il cipresso: il loro inspiegabile risorgere dopo la caduta acquista perciò un valore sinistro» (ivi: 215).

⁹⁴ «Silua erat uasta – Litanam Galli uocabant – qua exercitum traducturus erat. Eius siluae dextra laeuaque circa uiam Galli arbores ita inciderunt ut immotae starent, momento leui impulsae occiderent. [...] Galli oram extremae siluae cum circumsedissent, ubi intravit agmen saltum, tum extrebas arborum succisarum impellunt; quae alia in aliam, instabilem per se ac male haerentem, incidentes ancipiit strage arma, uiros, equos obruerunt, ut uix decem homines effugerent» [‘L'esercito di Postumio doveva passare per una vasta selva, chiamata Litana. Ai lati della strada, a destra e a sinistra, i Galli segarono i tronchi degli alberi di questa selva, in modo che, stando immobili, apparivano ritti; al minimo urto sarebbero, invece, caduti. [...] I Galli, essendosi collocati sui bordi estremi della selva, appena la schiera dei Romani entrò nella zona boscosa, diedero una spinta agli alberi che avevano tagliato per ultimi. Questi caddero l'uno sull'altro essendo di per sé instabili e mal piantati nella terra e si abbatterono sulle armi, sugli uomini e sui cavalli dei Romani con una doppia strage, dalla quale a stento scamparono dieci uomini’] L'epilogo del massacro tradisce gli elementi magico-sacrali che la razionalizzazione cronachistica tenta di obliterare: il cranio reciso di Postumio viene scuoiauto e ricoperto d'oro, per farne un vaso sacro e al contempo un calice per i sacerdoti e i capi (LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione* [Ceva], XXIII 24: 454-457)].

⁹⁵ Alberi animati e dal comportamento anomalo si trovano nei racconti folclorici: una leggenda dell'Angiò narra di una quercia «sotto la quale un signore giurò eterna fedeltà alla fanciulla che aveva sedotto»; ma la

in profonda sintonia con il moto “ondoso” delle fronde che cadono le une sulle altre, con tremendo effetto domino, nell'avanzata rumorosa degli Ulati vista poc'anzi. La stessa idea è alla base dell'episodio della foresta che cammina, nelle *Metamorfosi* ovidiane:⁹⁶ ben ventisei alberi si radunano per effetto della lira di Orfeo; un'armata di alberi è altresì quella che compare nell'atto quinto del *Macbeth* di Shakespeare.⁹⁷

La dinamizzazione epica degli spazi boschivi travalica l'età di mezzo per riapparire nel romanzo cavalleresco, e poi nel poema epico, tra Quattrocento e Cinquecento. L'eco del terremoto acustico che fa rimbombare il bosco arturiano si può accostare al «suon repente» della foresta di Saron nella *Gerusalemme Liberata*, teatro di diaboliche illusioni e arcani sortilegi.

Esce allor de la selva un suon repente
che par rimbombo di terren che treme
e'l mormorar de gli Austri in lui si sente
e'l pianto d'onda che fra scogli geme.
Come rugge il leon, fischia il serpente,
come urla il lupo e come l'orso freme
v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono:
tanti e sì fatti suoni esprime un suono.⁹⁸
(XIII 21)

Si confronti la foresta risonante del *Perlesvaus* con il rimbombo del bosco dell'*Orlando Innamorato*:

La battaglia comincia più orgogliosa
Che non fu prima, e de un'altra maniera.
Oridante ha la coscia sanguinosa,
E di far la vendetta al tutto spera;
Orlando de altra parte non se posa,

promessa è ben presto dimenticata, e quando, nel giorno della morte della fanciulla, egli passa sotto la quercia, questa precipita su di lui, schiacciandolo e uccidendolo (BROSSE 1994: 82).

⁹⁶ OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramus], X 86-106: 434.

⁹⁷ SHAKESPEARE, *Macbeth* [Muir].

⁹⁸ TASSO, *Gerusalemme Liberata* [Tomasi]: 820-821.

Ma presa ha una gran zuffa con Ranchera;
Par che l'aria se accende e il celo introna,
De sì gran colpi quel bosco risuona.⁹⁹
(I xx 19)

Ma il bosco vibra sotto la violenza della lotta già nell'*Eneide*:

Atque illi, ut vacuo patuerunt aequore campi,
procursu rapido, coniectis eminus hastis,
invadunt Martem clipeis atque aere sonoro.
Dat gemitum tellus; tum crebros ensibus ictus
congeminant, fors et virtus miscentur in unum.
Ac velut ingenti Sila summove Taburno
cum duo conversis inimica in proelia tauri
frontibus incurront (pavidi cessere magistri,
stat pecus omne metu mutum mussantque iuvencae,
quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur);
illi inter sese multa vi volnera miscent
cornuaque obnixi infigunt et sanguine largo
colla armosque lavant; gemitu nemus omne remugit:
non aliter Tros Aeneas et Daunius heros
concurrunt clipeis, ingens fragor aethera complet.
(XII 710-724)

‘Quelli, appena il terreno si liberò in un’ampia distesa, / con rapido assalto, scagliate da lontano le aste, / cominciano il duello con gli scudi di bronzo sonoro. / Geme la terra, e con le spade raddoppiano i colpi / frequenti; il caso e il valore si mischiano insieme. / E come quando, sull’immensa Sila o in vetta al Taburno, / due tori cozzano a testa bassa in aspra battaglia; / arretrano atterriti i pastori; tutto l’armento / ammutolisce per il timore, e le giovenile non intendono / a chi obbedisca la selva o tutta si accodi la mandria; / quelli si scambiano colpi con grande violenza / e forzando infiggono le corna, e bagnano il collo e le

⁹⁹ BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Bruscagli]: 370-371.

spalle / di fiotti di sangue; tutta la selva risuona d'un muggchio: / così il troiano Enea e l'eroe daunio cozzano / con gli scudi, e un grande fragore riempie il cielo'¹⁰⁰

I versi dell'*Eneide* sono memori delle battaglie tra tori delle *Georgiche*, dove i bovidi, infiammati dalle lusinghe della femmina, lottano fra loro a colpi di corna, facendo rimbombare le selve:

Pascitur in magna Sila formosa iuvanca:
illi alternantes multa vi proelia miscent
volneribus crebris; lavit ater corpora sanguis,
versaque in obnixos urguntur cornua vasto
cum gemitu; reboant silvaeque et longus Olympus.
(III 219-223)

'Nella grande Sila pascola una bella giovenca: / quelli (i tori) alternandosi ingaggiano battaglie con molta violenza / a fitti colpi: nero sangue dilava i corpi, / e, le corna rivolte verso il rivale, s'incalzano / tra vasti muggiti: ne rimbombano le selve e le distese dell'Olimpo'.¹⁰¹

Nel rimbombo della foresta del *Perlesvaus* è viva l'eco lontana degli antichi boschi; la sacra e i palpiti sonori della foresta, come la musica delle armi, sono armoniche sempreverdi nel romanzo bretone, e sono parte integrante della sua orchestrazione.

L'eco delle selve risponde al clangore della lama, l'anima della foresta amplifica e traduce il canto della spada; la piana freme e rimanda¹⁰² il ruggito della battaglia, la terra trema sotto il furore tonante delle cavalcate forsennate. La guerra è un'ondata dilagante di rumore, una deflagrazione dell'essere, un caos tumultuoso nel quale la materia vibra tutta. Se la foresta del *Perlesvaus* amplifica il sacrificio sonoro delle lame nell'eco delle proprie quinte boschive, nel *Lancelot en prose* la stessa logica di risonanza investe lo spazio urbano: il fragore diventa eco condivisa, segnale collettivo, pressione che investe corpi e comunità.

Mentre a Gaunes cresce la tensione per la sorte di Lionel e Bohort – che tutti credono ancora prigionieri di Claudas, ignari dell'incantesimo che li ha sottratti, nascon-

¹⁰⁰ VIRGILIO, *Eneide* [Paratore]: 638-639.

¹⁰¹ VIRGILIO, *Georgiche*: 268-269.

¹⁰² «la place en tremble et respont». Durmart *Le Galois* [Gildea], v. 7809.

dendoli nelle sembianze di due levrieri – la città insorge. Baroni, cavalieri e borghesi pretendono la restituzione dei due fratelli e, dopo la morte del figlio del re, mentre il lutto di Cladas si irrigidisce già in proposito di vendetta, la pressione diventa urgenza: il sovrano viene stretto d'assedio dalla gente di Gaunes. Il palazzo viene preso d'assalto: si raduna una moltitudine armata davanti all'edificio, pronta persino a incendiarglielo. Farien, lacerato tra la fedeltà dovuta al signore e la lealtà verso la comunità, si trova al centro di questa frattura; e proprio dentro tale incrinatura affettiva e istituzionale esplode la mischia, che si addensa attorno alla persona di Cladas. Consapevole di non poter reggere a lungo contro la città intera, il re si arma in fretta afferrando l'ascia – arma da mischia che domina con ferocia – mentre la scena precipita in una calca spessa, tra cariche e rovesciamenti:

Lors commenche environ lui la mellee trop perilleuse, si est si grans la noise des espees et des haches sor hiaumes et sor escus que toute la chités entor le palais en retentist; si le rabatent sovent et menu si anemi entre les piés as chevax a le cargo des grans caus qu'il li douinent et des haches et des espees.¹⁰³

'Allora inizia intorno a lui la mischia spaventosa; tale è il fragore delle spade e delle asce contro gli elmi e gli scudi, che la città intorno al palazzo ne risuona tutta. Ripetutamente i suoi nemici lo rovesciano a terra tra gli zoccoli dei cavalli sotto il carico spaventoso dei gran colpi che gli danno con le asce e con le spade'.

La *noise* della mischia non resta confinata al palazzo, ma è rappresentata come un'onda d'urto che investe e attraversa il corpo urbano. L'urto metallico – spade e asce contro elmi e scudi – si propaga e rimbalza, e la città diventa la sua cassa di risonanza: un grande amplificatore architettonico e comunitario che dilata e restituisce il frastuono come eco pubblica, segnale collettivo: il clangore non soltanto "si sente", ma si imprime nello spazio e lo trasforma, per un istante, in strumento. Esso chiama a raccolta, rende udibile a tutti ciò che sta accadendo e lo inscrive nella sfera di ciò che è comune. La risonanza è quindi anche sociale: il ferro che batte sugli scudi diventa un segnale condiviso, un'eco che attraversa corpi e case, e fa della città – nel suo senso pieno di comunità – l'amplificatore di una crisi politica prima ancora che militare.

¹⁰³ *Lancelot en prose*, t. VII [Micha], XIVa 19: 136-137.

Nel secondo assalto a Gaunes la narrazione riprende e intensifica il motivo già udito nella *mellee trop perilleuse* della sequenza precedente, rilanciando la stessa attrezzeria lessicale (*grans, perillous, noise, retentir*) e spingendola in un crescendo parossistico. Non più soltanto il rimbombo della *chités* attorno al palazzo, ma una propagazione che si fa corsa (*cort la noise et l'oïe*) e dilata l'eco (*loing et pres*) oltre la città, fino a coinvolgere *mont et val*: quasi l'assalto dovesse misurarsi, prima che nel suo carattere esiziale, nella sua capacità di occupare sonoramente l'intero spazio circostante.

Lors commenche li assaus moult grans et moult perillous, si volent saietes et pieres espe-
sement, si refont grant esfrois et grant noise les lanches qui pechoient sor les escus dont
li tronchon et li esclat volent en haut et les espees qui retentissent desor les hiaumes; si en
cort la noise et l'oïe de toutes pars le chité loing et pres, et environ en retentissent et mont
et val.¹⁰⁴

'Allora inizia l'assalto enorme e spaventoso; le frecce e le pietre piovono fitte, grande fragore fanno le lance – che vanno in pezzi contro gli scudi e le cui schegge e tronconi schizzano in alto – e le spade, che risuonano sugli elmi: lo strepito e il rumore corrono per tutta la città, da ogni parte, vicino e lontano, e monti e valli ne riecheggiano intorno'.

Nel dittico degli assalti di Gaunes, la formula «les espees qui retentissent desor les hiaumes» riprende la stessa percussione metallica che in *Cligès* intona un *lai* sugli elmi, ma ne ribalta la vocazione: non più canto archetipico della lama, bensì regime di vibrazione che si dilata nello spazio. Il racconto organizza infatti lo scontro come vera e propria *violence of vibration*:¹⁰⁵ l'urto del ferro sugli scudi e sugli elmi genera un campo di forze che si irradia oltre il luogo del contatto, secondo quella *acoustic violence of vibration* e quella *politics offrequency* che pensano il potere come detenzione della forza vibratoria, capace di investire corpi e ambienti ben al di là della sorgente immediata. Così, dalla prima formula («toute la chités [...] en retentist») al crescendo del secondo assalto («en cort la noise et l'oïe [...] de toutes pars le chité loing et pres, et environ en retentissent et mont et val»), la potenza sonora si dà sia nella sua intensità sia nel suo raggio d'azione: ciò che Daughtry

¹⁰⁴ Ivi, XIVa 46: 156-157.

¹⁰⁵ GOODMAN 2010: XIV.

chiama *amplitude of violence*,¹⁰⁶ fusione fra portata geografica e densità acustica dell'atto bellico, misurabile nella capacità del fragore di investire un intero *acoustic territory*, fino ai monti e alle valli circostanti. La città funziona sia come corpo collettivo sia come cassa di risonanza: baroni e borghesi insorti diventano, insieme alle pietre delle case e ai rilievi del paesaggio, il sismografo di una *noise* marziale che nella sua forza vibrazionale territorializza il conflitto e inscrive nello spazio la contesa di potere fra Clauðas e la gente di Gaunes. La *violence of vibration* non si limita a contendere il corpo urbano, ma si estende allo spazio naturale che lo circonda: la stessa onda d'urto che investe *toute la chité* si propaga fino a saturare *mont et val*, trasformando il paesaggio in teatro e strumento del conflitto. Nella narrativa epica e cavalleresca, come abbiamo visto, le foreste, le gole, i fiumi partecipano al combattimento come casse di risonanza: amplificano i colpi, ne raccolgono l'eco e la inscrivono in una trama acustica che sembra riflettere un ordine più vasto, cosmico. Qui la facoltà risonante viene requisita dal potere, per orchestrare le frequenze di uno scontro politico. Ciò che in altri contesti romanzeschi suonava come eco del sacrificio acustico originario è arrangiato in chiave di controllo: non più l'armonia del mondo che vibra nelle forme, ma l'egemonia che, attraverso il rombo delle armi, impone alla città e alla natura il proprio ritmo e il proprio dominio.

Dalle fronde alle pietre la risonanza diventa legge: il fragore disegna lo spazio, convoca un popolo d'ascolto, consegna la guerra alla memoria. E, dentro quella vastità, il prestigio della spada regna sovrano: una voce profonda e lontana che, cantando, fa tremare il mondo.

¹⁰⁶ DAUGHTRY 2015: 321.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

ADENET LE ROI, *Les Enfances Ogier* [Henry] = Adenet le Roi, *Les œuvres d'Adenet le Roi*, III, *Les Enfances Ogier*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel, 1956.

Al-Mūtamid [Mascari] = *Al-Mūtamid, un principe poeta della Spagna musulmana*, a cura di Maria Teresa Mascari, Mazara del Vallo, Liceo Ginnasio Gian Giacomo Adria, 1981.

AMMIANO MARCELLINO, *Le Storie* [Selem] = Ammiano Marcellino, *Le Storie*, a cura di Antonio Selem, Torino, UTET, 1973².

Antiche storie e fiabe irlandesi [Cataldi] = *Antiche storie e fiabe irlandesi*, a cura di Melita Cataldi, Torino, Einaudi, 1985.

APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques* [Adéma - Décaudin] = Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma - Michel Décaudin, préface par André Billy, Paris, Gallimard, 1965.

Beowulf [Brunetti] = *Beowulf*, a cura di Giuseppe Brunetti, Roma, Carocci, 2003.

BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Bruscagli] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995.

Brennu-Njáls Saga [Sveinsonn] = *Brennu-Njáls Saga*, a cura di Einar Ol. Sveinsonn, Reykjavík, Hið Íslenzka Fornritafélag, 1954.

Canzoniere eddico [Scardigli - Meli] = *Il canzoniere eddico*, a cura di Piergiuseppe Scardigli, traduzione dal norreno di Piergiuseppe Scardigli - Marcello Meli, Milano, Garzanti, 2017⁵.

Carmi di Sigurð [Falanga] = *Carmi di Sigurð*, Introduzione, traduzione e note a cura di Gianluca Falanga, testo feroese a fronte, Roma, Carocci, 2004.

Chanson des Quatre Fils Aymon [Castets] = *La Chanson des Quatre Fils Aymon* d'après le manuscrit La Vallière avec introduction, description des manuscrits, notes au texte et principales variantes, appendice où sont complétés l'examen et la

comparaison des manuscrits et des diverses rédactions par Ferdinand Castets, Genève, Slatkine reprints, 1974 (1^a éd. Coulet, Montpellier 1909).

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* [Walter] = Chrétien de Troyes, *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Id. *Oeuvres complètes*, 171-336, 1114-70.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide* [Dembowski] = Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Peter F. Dembowski, in Id. *Oeuvres complètes*, 1-169, 1053-114.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Oeuvres complètes* = Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefevre, Karl D. Uitti, Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.

Durmart Le Galois [Gildea] = *Durmart Le Galois, Roman arthurien du Treizième siècle*, publié par Joseph Gildea, Villanova, Pennsylvania, The Villanova Press, 1965, 2 tt., t. I, *Texte*.

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fabrizio Cigni, premessa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Pacini - Cassa di Risparmio di Pisa, 1994.

JACQUES DE BAISIEUX, *L'œuvre de Jacques de Baisieux* [Thomas] = Jacques de Baisieux, *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, éd. critique par Patrick A. Thomas, The Hague et Paris, Mouton, 1973.

L'epopea di Cuchulainn [Guyonvarc'h] = *L'epopea di Cuchulainn. La razzia delle vacche di Cooley*, tradotto dall'antico irlandese, presentato e annotato da Christian-J. Guyonvarc'h, traduzione italiana di Nuccio D'Anna, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.

La saga di Egill [Meli] = *La saga di Egill*, a cura di Marcello Meli, Milano, Mondadori, 1997.

Lancelot en prose, t. I [Micha] = *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. critique avec introduction par Alexandre Micha, 9 tt., Genève, Droz, 1978.

Lancelot en prose, t. VII [Micha] = *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, t. VII, *Du début du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, éd. critique par Alexandre Micha, 9 tt., Genève, Droz, 1980.

- Le haut livre du graal* [Nitze - Jenkins] = *Le haut livre du graal: Perlesvaus*, edited by William Albert Nitze - Thomas Atkinson Jenkins, 2 tt., New York, Phaeton Press, 1972.
- LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione* [Ceva] = Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, traduzione di Bianca Ceva, note di Mario Scandola, vol. V [libri XXI-XXXIII], Milano, BUR, 1989².
- LUCANO, *La guerra civile o Farsaglia* [Canali] = Marco Anneo Lucano, *La guerra civile o Farsaglia*, introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo e note di Fabrizio Brena, Milano, Rizzoli, 2002².
- Lugal ud me-lám-bi Nir-ğál* [Van Dijk] = *Lugal ud me-lám-bi Nir-ğál. Le récit épique et didactique des Travaux de Ninurta, du Déluge et de la Nouvelle Crédation*, texte, traduction et introduction par J. Van Dijk, 2 voll., Leiden, E. J. Brill, 1983.
- MARCO POLO, *Le Devisement dou monde* [Eusebi] = Marco Polo, *Le Devisement dou monde*, Nuova edizione riveduta a cura di Mario Eusebi. Glossario a cura di Eugenio Burgio, 2 tt., t. I, *Testo, secondo la lezione del codice fr. 1116 della Bibliothèque nationale de France*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- OMERO, *Odissea* = Omero, *Odissea*, versione di Rosa Calzecchi Onesti, prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1981⁸.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramous] = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Mario Ramous, con un saggio di Emilio Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992.
- Perlesvaus* [De Laude] = *Perlesvaus*, a cura di Silvia De Laude, in *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, a cura di Mariantonio Liborio, saggio introduttivo di Francesco Zambon, Milano, Mondadori, 2005, 353-814.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel* [Roussineau] = Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004.
- SHAKESPEARE, *Macbeth* [Muir] = William Shakespeare, *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, London, Thompson (The Arden Shakespeare), 2006.
- SNORRI STURLUSON, *Edda. Háttatal* [Faulkes] = Snorri Sturluson, *Edda. Háttatal*, ed. by Anthony Faulkes, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Suite Vulgate du Merlin* [Combes - Trachsler] = *Suite Vulgate du Merlin*, éd. par Annie Combes - Richard Trachsler [in corso di preparazione].

TACITO, *Germania* [Baldi] = Publio Cornelio Tacito, *Germania. Con un'antologia di scrittori greci e latini sulle terre del Nord prima di Tacito*, a cura di Giuseppe Dino Baldi, Macerata, Quodlibet, 2019.

TASSO, *Gerusalemme Liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

Togail Bruidne Dá Derga [Stokes] = *Togail Bruidne Dá Derga, The Destruction of Dá Derga's Hostel*, ed. Whitley Stokes, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1902.

VIRGILIO, *Eneide* [Paratore] = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989 (prima ed. Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983).

VIRGILIO, *Georgiche* [Canali] = Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 2000⁸.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALTHEIM 1955 = Franz Altheim, *Gesicht vom Abend und Morgen: Von der Antike zum Mittelalter*, Frankfurt, Fischer Bücherei, 1955 (trad. it. *Dall'antichità al medioevo: il volto della sera e del mattino*, Firenze, Sansoni, 1961).

ATTALI 1977 = Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 (trad. it., *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Mazzotta, 1978).

AURELL 2021 = Martin Aurell, *Excalibur, Durendal, Joyeuse: la force de l'épée*, Paris, puf, 2021.

BARBIERI 2017 = Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oil*, Padova, Ese dra, 2017.

BARBIERI - MUZZOLON 2023 = Alvaro Barbieri - Elena Muzzolon, *Di corpi guasti e d'armi spezzate: diorami del trauma nella letteratura cavalleresca d'oil*, in *La*

memoria degli oggetti, a cura di Matteo Giancotti - Luigi Marfè - Patrizia Violi, Milano - Udine, Mimesis, 2023, 73-133.

BARBIERI - MUZZOLON 2024 = Alvaro Barbieri - Elena Muzzolon, *Vestiti di sangue: oltranzze e feticismi dell'eros cavalleresco*, in «Romània Orientale», 37 (2024), *Estetizzazione della violenza: parole, immagini, suoni*, a cura di Corina Croitoru - Jessica Andreoli, 59-98.

BOSWORTH 1898 = *An Anglo-Saxon Dictionary, based on the manuscript collections of the late Joseph Bosworth*, edited and enlarged by T. Northcote Toller, Oxford, Oxford University Press, 1898.

BOWRA 1952 = Cecil Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, New York, St. Martin's press, 1952 (trad. it., *La poesia eroica*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1979, t. I).

BROSSE 1994 = Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi*, Milano, BUR, 1994 (ed. or. *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Plon, 1989).

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

Carmina Medii aevi posterioris latina [Walther] = *Carmina Medii aevi posterioris latina*, II/1, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, gesammelt und herausgegeben von Hans Walther, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.

CARDINI 2013 = Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Bologna, il Mulino, 2013.

CARDINI 2014 = Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014 (1^a ed. La Nuova Italia, Scandicci [Firenze] 1981).

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

DAVIDSON 1994 = Hilda Ellis Davidson, *The sword in Anglo-saxon England. Its Archaeology and Literature*, Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 1994².

- DAUGHTRY 2015 = J. Martin Daughtry, *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- DONÀ 2012 = Carlo Donà, *Il vero amore del guerriero*, in «L'immagine riflessa», XXI, 1-2 (2012), *I prestigi della guerra. Ideologie, sensibilità e pratiche guerriere nelle rappresentazioni letterarie*, a cura di Alvaro Barbieri, 141-170.
- DONÀ 2017 = Carlo Donà, *L'anima della spada. Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*. Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 febbraio 2015), a cura di Francesco Mosetti Casaretto, con la collaborazione di Attilio Grisafi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 187-224.
- EGILSSON 1913-1916 = Sveinbjörn Egilsson, *Lexicon poëticum antiquæ linguae Septentriонаlis*, København, Møllers Bogtrykkeri, 1913-1916.
- FUMAGALLI 1989 = Vito Fumagalli, *Uomini e paesaggi medievali*, Bologna, il Mulino, 1989.
- FUMAGALLI 1994 = Vito Fumagalli, *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1994.
- GOODMAN 2010 = Steve Goodman, *Sonic warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, Massachusetts - London, England, The MIT Press, 2010 (trad. it. *Guerra sonora*, Roma, Nero Editions, 2024).
- KOOIJMAN 1979 = J. C. Kooijman, *Cligès, héros ou anti-héros?*, in «Romania», 100 (1979), 505-519.
- LE ROUX 1959 = Pierre Le Roux, *Les arbres combattants et la forêt guerrière: le mythe et l'histoire*, in «Ogam», XI (1959), 1-11.
- LOTH 1912 = Joseph Marie Loth, *Contributions à l'étude des romans de la Table Ronde*, Paris, Champion, 1912.
- MUZZOLON 2023 = Elena Muzzolon, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'“oil”*, con una prefazione di Franco Cardini, Padova, Esedra, 2023.
- OTTO 1917 = Rudolph Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917 (trad. it. *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, ed. italiana a cura di Aldo Natale Terrin, Brescia, Morcelliana, 2011).

- PIANA 1996 = Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1996².
- REISS - MCPHERSON 2014 = Joshua D. Reiss - Andrew McPherson, *Audio Effects: Theory, Implementation and Application*, Boca Raton, CRC Press, 2014.
- SCHAEFFNER 1936 = André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936 (trad. it. *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio, 1999²).
- SCHAFFER 1977 = Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Roma - Lucca, BMG Ricordi - LIM, 1985).
- SCHNEIDER 1955 = Marius Schneider, *Singende Steine: Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel, Barenreiter, 1955 (trad. it. *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, trad. di A. Menduni, con uno scritto di Elémire Zolla, Milano, SE, 2005; prima ed. it. Milano, Archè, 1976).
- SCHNEIDER 1960 = Marius Schneider, *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris, Gallimard, 1960 (trad. it. *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992).
- SCHNEIDER 1971 = Marius Schneider, *Natura e origine del simbolo*, «Conoscenza Religiosa», 4 (ottobre-dicembre 1971), 313-336.

«L'ARME MENTITE».
SIMULAZIONE, DISSIMULAZIONE, ALTRUISMO
E INGANNO NELLA TRADIZIONE
DEL POEMA EPICO E CAVALLERESCO

Guido Baldassarri

Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Da Omero a Tasso la tradizione epica e cavalleresca ricorre ripetutamente al mascheramento dell'identità dei personaggi, con il ricorso ad armature diverse dalle consuete. Dallo stratagema militare al desiderio di nascondersi, o di attribuirsi meriti altrui, sino alla vera e propria frode finalizzata all'assassinio, tale artificio narrativo fornisce indicazioni utili su modelli e strategie narrative dei singoli autori.

PAROLE CHIAVE: Classici, Rinascimento, letteratura italiana, tradizione epica e cavalleresca

ABSTRACT: From Homer until Tasso, the epic and chivalric tradition often resort to disguise of the identity of the characters with the use of armours which are different from the usual. As a military stratagem, as an intention of hiding, or wish to snap up others' values, or an efficient masking aimed at a very assassination, this narrative artifice provides many informations on the objectives of the individual authors.

KEY-WORDS: Classics, Renaissance, Italian Literature, Epic and Chivalric Tradition



Quando il Tasso, in persona del narratore, definisce «arme mentite» quelle di cui tentano di avvalersi Ormondo e i suoi complici per assassinare a tradimento Goffredo – quelle stesse che nell'antecedente “informativa” di Vafrino erano state indicate, non senza possibili echi danteschi, come «arme di Giuda»,¹ era ben consapevole di porsi nel solco di una lunga tradizione in cui proprio l'immediata riconoscibilità delle armature e/o dei loro complementi, sopravvesti, cimieri, stemmi, emblemi, “imprese”, permette, a rovescio, la falsificazione dell'identità personale del guerriero tramite opportuni accorgimenti. Lo dimostra il plurimo ricorso a questo artificio narrativo nel corso della *Gerusalemme liberata*, come pure l'immediato rinvio (*mentita [...] tela*) a un luogo del II dell'*Eneide* di cui presto si dirà.² Come nel poema tassiano, anche lungo la tradizione che da Omero giunge ai “moderni” la *ratio* che presiede a questa forma importante di “travestimento”, centrale nelle fattispecie belliche, può essere variabile, dall'intenzione di anonimato del protagonista allo stratagemma militare, sino al vero e proprio tradimento, come nel caso di Ormondo da cui abbiamo preso le mosse.

Se nell'*Eneide* per la verità il ricorso alle armi del nemico per nascondere la propria identità è solo uno sfortunatissimo stratagemma che conduce alla disfatta gli ultimi Troiani ancora in grado di opporsi ai Greci ormai padroni della città, segnalando l'inutilità dell'inganno («*Dolus an virtus, quis in hoste requirat?*») e soprattutto l'implacabile ostilità degli dèi («*Heu nihil invitis fas quemquam fidere divis!*»),³ ben altro, come si sa, è il ruolo delle «arme mentite» nell'*Iliade*, archetipo, al solito, di tutta la tradizione. In apparenza, anche qui il rimedio non ha successo, e il momentaneo rovesciamento della battaglia fra Greci e Troiani dovuto all'apparizione delle armi di Achille indossate da Patroclo si conclude con la morte di costui⁴ e la separazione violenta dei destini del suo corpo e delle armi da lui indossate, il primo conservato ai Greci dopo una lunghissima contesa, le altre divenute preda di guerra di Ettore, che le indosserà sino allo scontro finale con Achille in cui troverà la morte.⁵ Ma è per l'appunto il tragico insuccesso del piano concordato fra

¹ TASSO, *Gerusalemme liberata* [Caretto], VIII, XIX 62-65 e 86-89, XX 45-46: 591-592, 598-599, 631-632.

² VIRGILIO, *Eneide* [Conte], II 422: 48.

³ Ivi, II 385-434: 47-49; e specie II 390 e 402: 47.

⁴ OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XVI 275-861: 564-597.

⁵ Ivi, XVII 1-XVIII 238: 598-655, e XXII 322-329: 778-781.

Achille e Patroclo, non scendere in proprio in battaglia nel nome dell’“ira”, e dare comunque aiuto ai Greci anche nel proprio interesse,⁶ a determinare il ritorno in campo dell’eroe (per l’ultima volta)⁷ e la conseguente morte di Ettore, punto di svolta di tutta la guerra. Una rilettura attenta dei luoghi del poema omerico qui chiamati sommariamente in causa mostrerebbe d’altra parte dettagli significativi del racconto, non senza conseguenze anche per la ripresa che dei libri XVI-XXII dell’*Iliade* faranno poemi cinquecenteschi come l’*Avarchide* e la stessa *Conquistata* tassiana.⁸ Se l’intervento di Patroclo presso Achille è dettato dalla pietà che prova per la sorte dei Greci ridotti a mal partito da Ettore nella battaglia delle navi, pietà che lo spinge addirittura ad avanzare l’ipotesi infamante di una rinuncia di Achille a entrare in battaglia a causa del vaticinio infausto che pesa su di lui, proponendosi in ogni caso di prendere il suo posto per spaventare i nemici, e insieme per gettare nella mischia truppe fresche e agguerrite quali sono i Mirmidoni,⁹ l’assenso di Achille a quella che dovrebbe essere una soluzione di ripiego è determinato esplicitamente dal desiderio di gloria e anche di doni onorifici, e le condizioni che impone all’amico (tenersi lontano dalla città e da Ettore) sono dettate certamente dal desiderio di garantirne l’incolumità, ma anche dall’avocazione a sé del merito di un successo risolutivo,¹⁰ sino a quel “morissero tutti, Troiani e Greci, e restassimo vivi solo noi due” che esprime appieno il disincanto e anzi il disgusto di Achille nei confronti dell’impresa militare in corso,¹¹ e in termini così schietti da suscitare la riprovazione di più di un lettore.¹²

Punto di svolta del poema, la cessione a Patroclo delle armi e del ruolo bellico di Achille, sino all’infusa conclusione necessaria per il ritorno in guerra dell’eroe, è non a caso scandita dalla ripetuta comparsa di Zeus sulla scena epica: mutevole, il dio, nei suoi interventi sull’andamento della battaglia, e pronto a preannunciare, su Patroclo come su

⁶ Il tentativo dei Troiani di dar fuoco alle navi priverebbe infatti tutti i Greci, compresi Achille e i suoi, della possibilità di ritornare in patria: si veda ivi, XVI 124-128: 556-557.

⁷ Come profetizza ad Achille il suo cavallo, Xanto, per una volta dotato dagli dèi della parola (ivi, XIX 404-417: 696-699).

⁸ Si veda più oltre.

⁹ OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XVI 20-45: 550-553.

¹⁰ Ivi, XVI 64-96: 552-555.

¹¹ Ivi, XVI 97-100: 554-555.

¹² Si veda ad es. il giudizio in proposito di un Cesariotti all’altezza della prima edizione dell’*Ossian* (1763), in un’*Osservazione a Fingal* IV 12 (CESAROTTI, *Poesie di Ossian* [Baldassarri], Appendici, I 3: 770).

Ettore, il destino di morte che li attende:¹³ sino alla presa d'atto, tutt'altro che consueta nella tradizione successiva, della necessità di un “adattamento” delle armi di Achille alla statura e al corpo di Ettore.¹⁴ Armi, si badi, esse stesse divine, dono a Peleo in occasione delle sue nozze con Teti, e rispetto a cui quelle richieste e ottenute da costei per il figlio, opera mirabile di Efesto, rappresentano una sorta di elevamento a potenza quanto a resistenza e bellezza: ma si ricorderà che le prime, che accompagnano Ettore sino alla sua morte, sono esse stesse in grado di difendere l'eroe troiano sino all'accurata individuazione da parte del suo nemico del punto preciso in cui colpire.¹⁵

Come si accennava più sopra, le linee portanti di questa zona dell'*Iliade* sono fedelmente riprese, con l'eccezione importante del Trissino, dalla tradizione “omerizzante” del poema cinquecentesco, ma con interventi volti anche in questo caso al “miglioramento” del modello.¹⁶ In questa direzione il caso più eclatante è probabilmente proprio quello dell'*Italia liberata*: Corsamonte/Achille decide di tornare immediatamente a combattere per punire i Goti del rapimento della sua promessa sposa, e dunque con una rinuncia anticipata all’“ira” rispetto all’antecedente omerico:¹⁷ né sarà inutile osservare la sostituzione della donna amata all’amico come causa determinante per la discesa in campo dell’eroe. Quindi, niente scambio delle armi, nessun “inganno” tentato ai danni del nemico: in tutto omerico è semmai il sogno falso mandato da Dio a Turrisondo perché non sfugga al duello con Corsamonte,¹⁸ mentre naturalmente in deroga radicale rispetto all'*Iliade* è l’*inventio* di condurre a morte l’eroe principale entro i confini stessi del poema.¹⁹

¹³ OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XVI 103, 119-121, 249-252, 567-568, 644-655, 688-691, 799-800: 556-557, 564-565, 580-581, 584-587, 588-589, 594-595.

¹⁴ Non senza una profezia esplicita, da parte di Zeus, sull'imminenza della morte per Ettore (ivi, XVII 198-214: 608-611).

¹⁵ Ivi, XXII 322-329: 778-781.

¹⁶ Si veda, per l’intera tradizione cinquecentesca, BALDASSARRI 1982. Cfr. poi DI SANTO 2018.

¹⁷ TRISSINO, *Italia liberata* XIX 682-692: 13v (alla notizia del rapimento della sua donna Corsamonte dichiara: «[...] l’empia mia durezza / m’ha indotto in questo sì crudele affanno. / Or voglio andare a liberar costei / s’io vi dovesse ben lasciar la vita»). Per il Trissino mi limito qui a rinviare a MUSACCHIO 2003 e DI SANTO 2016.

¹⁸ Ivi, XXI 90-124: 41r-v; e cfr. ad es. OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], II 5-30: 38-41.

¹⁹ Si osservi del resto che già prima dello scontro finale con Turrisondo Corsamonte, a differenza dell’Achille omerico, non è in tutto insensibile a sentimenti di pietà nei confronti dei nemici: così, alle preghiere di un giovinetto che gli promette un ricco riscatto, l’eroe lo risparmia senza nulla pretendere: ivi, XX 648-671: 33r-v

Omeriche risultano anche le fasi salienti del duello fra Turrismondo e Corsamonte: i patti proposti dal primo e sdegnosamente rifiutati dal suo nemico, le modalità stesse del colpo mortale che il guerriero “romano” infligge al Goto, con la reiterata minaccia di lasciarne il corpo in pasto ai cani; salvo poi (“miglioramento del costume”) la concessione *in articulo mortis* della sepoltura.²⁰

Ben più fedele a Omero risulta così la narrazione dell’*Avarchide*, che non a caso già al Tasso sembrava piuttosto traduzione che nuovo poema.²¹ La coppia Lancillotto – Galealto ripropone in effetti le stesse sequenze narrative dell’*Iliade* incentrate sulla coppia eroica di Achille e Patroclo, anche se l’Alamanni non si sottrae a sua volta all’esigenza di “adeguare” il modello al nuovo contesto. L’ambizione del poema di trasformare in guerra, e in guerra di posizione, le avventure dei cavalieri erranti deve cedere ripetutamente, in questo gruppo di canti, all’emergere su entrambi i fronti di consuetudini di cortesia frequentate dai “romanzi”: il compianto di Lancillotto, pur nel pieno della sua aristia vendicatrice, per la morte di Palamede e dello stesso Segurano;²² e, sul versante opposto, l’antecedente comportamento di quest’ultimo dopo l’uccisione di Galealto, dove persino la battaglia, anche qui inutile, per ottenerne il corpo è almeno nelle intenzioni non disgiunta dal desiderio di rendergli onori funebri in Avarco.²³ Si badi del resto, ed è probabilmente questa l’innovazione più sostanziale rispetto al poema omerico, che Galealto, nonostante le prescrizioni di Lancillotto, è costretto ad affrontare Segurano perché sfidato formalmente da quest’ultimo, e in termini tali da rendere impraticabile, nel nome del codice cavalleresco, ogni possibilità di evitare il combattimento.²⁴

(«[...] Corsamonte / quantunque fosse pien di sdegno e d’ira / s’intenerì nel cuore, e non l’uccise»). E si veda ad es. a riscontro OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XX 463-472: 724-725; XXI 34-135: 730-735.

²⁰ TRISSINO, *Italia liberata*, XXI 151-214: 43r-v; 45r-v: 348-358 (Turrismondo è colpito al collo, in un punto lasciato scoperto quando di fretta ha indossato di nuovo il suo elmo); 46r-v: 374-398 (dapprima Corsamonte conferma le sue minacce al nemico ferito a morte: «[...] le tue carni molli / saranno pasto d’avoltori e cani», ma poi accede a propositi meno feroci: «Ben so che non devrei muovermi punto / per le parole tue [...] / ma pascer non mi vuò’ di corpi morti»).

²¹ TASSO, *Lettere* [Guasti], n. 82: 200. Per l’Alamanni si veda poi JOSSA 2002.

²² ALAMANNI, *Avarchide*, XXIII 45-46 e 152: 281 e 292. I corpi degli uccisi, compreso quello di Clodino, sono al termine del canto affidati a chi li difenderà da ogni oltraggio (ivi, XXIII 155: 292).

²³ Ivi, XX 94-95: 249.

²⁴ Ivi, XX 87-88: 248.

Eliminato ogni intervento sovrumanico, considerato evidentemente improprio, o inattuabile in un poema cinquecentesco,²⁵ è in un duello uno contro uno che Segurano, pur aiutato dalla fortuna, ha la meglio su Galealto:²⁶ ignaro dell'identità del suo avversario sino allo scioglimento dei legacci dell'elmetto,²⁷ ma via via consapevole (innovazione voluta rispetto all'*Iliade*) del fatto che quell'armatura impenetrabile (e infatti fatata, dono di Merlino come la successiva, procurata a Lancillotto da Viviana) nasconde un guerriero valoroso sì, ma non comparabile con Lancillotto.²⁸ Armatura che qui, a differenza di quella indossata da Patroclo,²⁹ non consente a Segurano che dei colpi di pugnale fra le cosce del nemico atterrato, e fin lì difeso, in quelle parti giudicate evidentemente vitali, dall'arcione della cavalcatura da battaglia.³⁰ Sin dall'inizio, del resto (ricerca alamanniana del verosimile?), non solo Galealto, come Patroclo, rinuncia a servirsi della lancia dell'amico, ma sin da subito percepisce come sopportabile a stento il peso dell'armatura che è costretto a indossare, pur inadatta da sola, a quel che pare, a garantirgli di essere scambiato per Lancillotto, se il poema chiama in causa il destriero di quest'ultimo per confermare l'identità «mentita» del combattente.³¹ Lo stesso Segurano, pur venuto in possesso, come Ettore, dell'armatura dell'eroe assente parrebbe aver rinunciato a indossarla, visto che solo alla spada si accenna nel pieno del combattimento conclusivo.³² Rivisitazione dunque, pur nella dichiarata fedeltà al modello, dell'antecedente del poema omerico: che giunge però, su

²⁵ In Omero è Apollo il primo a colpire Patroclo, disarmandolo (OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XVI, 790-804: 594-595). Nella tradizione cinquecentesca ne è rintracciabile un'eco solo nel Trissino, che affida all'angelo Palladio il compito di aiutare Corsamonte a togliere a Turrismondo la testa di cinghiale che gli serve da elmo: senza conseguenze immediate, visto che il duello continua (TRISSINO, *Italia liberata*, XXI 285-298: 44v-45r).

²⁶ Caduti entrambi a terra nella lotta, Corsamonte e Turrismondo si trovano poi a continuare il combattimento con armi diverse: la spada del Goto, inadatta a distanza ravvicinata, il pugnale del suo nemico, assai più efficace.

²⁷ ALAMANNI, *Avarchide*, XX 104: 249.

²⁸ Ivi, XX 91-92: 248. Ripetuti gli accenni alle armi fatale impegnate nel combattimento: cfr. ivi, XX, 7-8, 102-103, 105: 240, 248. E per le nuove armi che Viviana procura a Lancillotto cfr. ivi, XXI 38-42: 256.

²⁹ Slacciata da Apollo: cfr. la n. 25.

³⁰ ALAMANNI, *Avarchide*, XX 101: 249.

³¹ Ivi, XX 7-8, 13-14: 240. Per la lancia, cfr. poi ivi, XX 16: 241. Infine, per il cavallo, cfr. ancora ivi, XX 12: 240 («Questo a lui volse dar [...] / perché ancora potesse me' mostrarse / ch'ei fosse Lancillotto a gli occhi altriui»), e 28: 242.

³² Ivi, XXIII 120: 289.

questa linea, al limite di una contraddizione sostanziale: il “miglioramento del costume” di Lancillotto, che lo indurrebbe, a fronte della situazione difficile dell'esercito di Artù, a deporre immediatamente l’“ira”, e a tornare a combattere, non è però sufficiente a scartare la soluzione dell'invio al suo posto di Galealto, con tutti i rischi che ne conseguono.³³

Anche nella *Conquistata* tassiana, che in deroga totale rispetto alla prima *Gerusalemme* assume il modello omerico per dar conto del ritorno in campo di Riccardo, quest’ultimo e Ruperto d’Ansa ripropongono momenti salienti della narrazione dell’*Iliade* con una precisione in grado di investire anche i dettagli: Ruperto che presta le sue cure a un crociato ferito, Riccardo che nel vedere la fiamma appiccata da Argante alla prima delle navi cristiane si batte il fianco.³⁴ Ma l’innovazione principale del poema “riformato” sta nella duplicazione dell’intervento di Ruperto in battaglia: la prima volta inviato dall’amico a spegnere il fuoco, ma con il divieto di affrontare Solimano, la seconda volta con indosso l’armatura e le insegne di Riccardo.³⁵ In tal modo, oscure restano per la verità le modalità del recupero di queste armi, anche a prescindere dall’assunto del libro nono, dove, come nella *Liberata*, il campo crociato è messo in subbuglio dall’avvenuto ritrovamento di un cadavere decapitato, ma con la sopravveste squarciata e l’armatura di Riccardo.³⁶ Chiaro risulta invece un intervento tassiano migliorativo, più che del testo omerico, dell’antecedente dell’*Avarchide*: in grado com’è, Ruperto, di sostenere pienamente il peso delle armi dell’amico, mentre l’eccezione dell’*Iliade*, la lancia di Peleo e di Achille, che

³³ Ivi, XIX 124-126: 237-238.

³⁴ TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XVIII 121: 207; XIX 62-68: 217-218. Cfr. OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti], XI 809-848: 402-405 (e poi XV 390-394: 528-532); XVI 124-125: 556-557. Si osservi comunque che, a differenza di quanto avviene in Omero, in Tasso, ad di là dell’incendio della prima, tutte le navi della flotta cristiana saranno poi preda del nemico (TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XIX 48-49: 216). Per la *Conquistata*, sono in preparazione gli “atti” di due giornate di studio promosse congiuntamente dall’Università degli Studi di Padova e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (*Lettura della “Gerusalemme conquistata” di Torquato Tasso*, Padova, 29-30 settembre 2025).

³⁵ Ivi, XVIII 121-128 e 147-154: 207-210; XIX 70-78: 218-219. Si noti che a differenza di quanto avviene nell’*Avarchide* qui è proprio il desiderio di gloria che spinge Ruperto a non rispettare l’ordine di Riccardo di limitarsi a respingere il nemico (ivi, XIX 69: 218): «[...] del suo signore oblia l’impero, / ch’egli guerra non faccia, e sol rispinga, / e del Soldan, ch’è sì possente e fero, / schivi l’incontro [...]: / tanto nel petto giovinile altero / può di gloria immortal dolce lusinga».

³⁶ Ivi, IX 55-63: 99-100. Ne seguiva del resto una disputa fra Baldovino e Ruperto d’Ansa per le armi di Riccardo, sulla falsariga della tradizione postomerica della disputa per le armi di Achille (ivi, IX 82-86: 102). Cfr. poi TASSO, *Gerusalemme liberata* [Caretta], VIII 48-56: 250-252.

nessun altro era in grado di sollevare, è messa fuori causa per quel che concerne la lancia avita di Riccardo, che riposa ridotta a un tronco, mentre Ruperto non può che rinunciare alla spada dell'eroe, che nessuno, a conferma di un riequilibrio nella *Conquistata* dei ruoli fra Riccardo e Goffredo, è in grado di adoperare, con l'eccezione appunto del capitano.³⁷ Quel che più conta è però la scelta tassiana di privilegiare, nel divieto di Riccardo come nell'imprudente audacia che condurrà a morte Ruperto, il ruolo di Solimano rispetto a quello di Argante, che pure, alla maniera di Ettore, è il protagonista principale della battaglia delle navi³⁸: destinato però a perire, lui figlio del re, difensore della città, protettore della moglie e del figlio, in un duello con Tancredi che direttamente discende dall'omologa sequenza narrativa della *Liberata*; mentre la morte di Solimano a opera di Riccardo, saturato com'è l'antecedente omerico, si traduce nella ripresa dell'episodio virgiliano di Mezenzio e di Lauso contrapposti ad Enea.³⁹ È proprio il figlio di Solimano, Amoralto, a ferire per primo, ma nella schiena, Ruperto: e il combattimento diseguale, due contro uno, risulta sufficiente a garantire da ogni sospetto di insufficienza il valore guerriero dell'amico di Riccardo;⁴⁰ ma nulla si dice dei modi con cui Amoralto, e non Solimano, è in grado di rivestire l'armatura di Riccardo, che parrebbe inadeguata anche per guerrieri ben più robusti del giovinetto.⁴¹ Mentre l'intervento di Ruperto in battaglia, al posto di Riccardo, prima e dopo la presa in carico delle armi dell'amico, è stavolta giustificato non da un permanere dell'"ira", ma dal divieto superiore di tornare in campo prima della consegna celeste delle armi di luce.⁴²

Ben più variegata, rispetto a una linea omerizzante tutto sommato monocorde, nel nome di un ricorso volontario e altruistico all'artificio delle armi scambiate, costantemente destinato a concludersi con la morte di chi ne assume l'impegno, è la casistica ricorrente nella tradizione dei "romanzi". Già nel Boiardo, benché occorra prescindere

³⁷ TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XIX 70-74: 218.

³⁸ Cfr. ad es. ivi, XVII 88 ss.: 190 ss., e XVIII 14-19: 206-207.

³⁹ Ivi, XXIV 86-106: 285-287. Cfr. poi VIRGILIO, *Eneide* [Conte], X 762-908: 324-330.

⁴⁰ TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XIX 100-105: 221. Il combattimento due contro uno, che permette ad Amoralto di colpire Ruperto quando non è in grado di coprirsi, si sostituisce così all'intervento sovrumano che determina la morte di Patroclo.

⁴¹ Ivi, XIX 106: 221; XXIV 86: 285. Si veda poi ivi, XIX 70: 218 (Ruperto indossa le armi di Riccardo: «sostenne il peso, e far pochi altri il ponno»).

⁴² Ivi, XVIII 122: 207.

dall'episodio in cui per necessità Brandimarte si appropria delle armi del morto Agricane senza alcuna intenzione di nascondere la propria identità,⁴³ il cambio delle armature e delle divise mette ripetutamente in movimento una sorta di gioco degli equivoci che ha maggiori affinità con gli intrecci propri delle commedie e delle novelle che con la serietà “tragica” dell’epica.⁴⁴ Se nel torneo di Cipro le insegne di Noradino e di Costanzo inducono ripetutamente in errore i combattenti circa l’identità di chi hanno di fronte, a danno dei rapporti di amicizia o di parentela (i casi di Orlando, Aquilante e Rinaldo),⁴⁵ a tener banco nel secondo libro è proprio un’armatura che si presuppone di pregio, quella che l’astuto Brunello presta a Ruggiero nel contesto del suo tentativo di sottrarlo ai poteri magici di Atalante: armatura che, dapprima involontariamente, permette al re di Tingitana di essere scambiato per il più valoroso dei guerrieri, tanto da suscitare l’invidia dello stesso Agramante, ma che poi, e proprio nel momento in cui il suo proprietario viene a vantarsi, mentendo, delle proprie gesta, si trasforma per l’uccisione di Bardulasto da parte di Ruggiero in un rischio mortale per Brunello, che sarebbe giustiziato, se il valoroso giovinetto, non ancora cavaliere, non si assumesse ogni colpa rivelando la propria identità, e meritandosi un’accoglienza entusiastica da parte di Agramante, presto dimentico (ragion di stato!) di Bardulasto e degli altri della scorta uccisi con armi di fortuna da Ruggiero, subito creato cavaliere, e che ottiene, ma stavolta in nome proprio, armi e destriero di Brunello, che si suppone per una volta lieto di poter adempiere alle sue promesse.⁴⁶

Non una, ma due armature sono al centro di una sequenza narrativa del *Furioso* che impegna i canti XVII-XVIII del poema.⁴⁷ Grifone, Aquilante e Marfisa ne sono, a

⁴³ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II xix 20-29: 1559-1563.

⁴⁴ Per il Boiardo, mi limito in questa sede a rinviare ad ANCESCHI - MATARRESE 1998 e CANOVA - RUOZZI 2012. Una “lettura” del poema è stata organizzata in diverse sedi universitarie nel corso del 2025.

⁴⁵ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II xx 11, 28-29, 49: 1583, 1591, 1599. Per la verità, Orlando al momento di essere ricevuto da Noradino ha dissimulato la propria identità, dicendosi di Circassia e adoperando una variante non immediatamente riconoscibile del proprio nome (Rotolante), ma senza indicazioni ulteriori sulle armi che indossa («[...] perdei per guera ogni mio arnese / exceto l’arme [...]】: cfr. ivi, II xix 59: 1575-1576. Alle insegne, non all’armatura, si deve già nel primo libro il “mascheramento” dell’identità di Orlando che parte alla ricerca di Angelica: «[...] comme gionta fo la notte scura, / nascosamente veste l’armadura. // Già non portò la insigna de il quartiero, / ma de un vermiglio scuro era vestito [...] / Non scià de lui famiglio né scudero: / tacitamente è dela terra usito» (ivi, I ii 27-28: 172).

⁴⁶ Ivi, II xvi 46-54, xvii 18-21, 27-28 e 34-35, xxi 27-52: 1485-1488, 1500-1501, 1504, 1506-1507, 1618-1628.

⁴⁷ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese]: 561-615. Si veda intanto, per il poema, BALDASSARRI - PRALORAN - BUCCHI - IZZO - TOMASI 2016 e 2018.

titolo diverso, i protagonisti positivi, mentre tutta la vergogna dello scambio fraudolento di identità ricade sul più vile dei personaggi del poema, quel Martano il cui stesso nome diviene già nel secondo Cinquecento sinonimo di viltà vergognosa.⁴⁸ La scena, come già nell'*Innamorato*, è anche qui quella che fa da sfondo a un torneo, voluto da Norandino per festeggiare la liberazione sua e di Lucina dalle insidie dell'Orco.⁴⁹ Ma stavolta, all'incolpevole occultamento di sé determinato dall'assunzione collettiva delle divise dei capi di ciascuna delle due schiere che si affrontano nel torneo di Cipro di cui dà conto il Boiardo, si sostituisce la frode con cui Martano, dopo il disonore di cui si è ricoperto, e che costringe lo stesso Grifone, pur risultato vincitore, ad allontanarsi quasi di soppiatto dalla città per la vergogna di accompagnarsi a un simile vigliacco, si impossessa con l'aiuto di Origille delle armi e del destriero altrui per presentarsi a ricevere il premio che toccherebbe a Grifone, e che consiste esso stesso in un'armatura preziosissima che solo più tardi si scoprirà essere quella di cui si era spogliata Marfisa per essere più leggera nell'inseguimento di Brunello.⁵⁰ Qui dunque le «arme mentite» rimandano a un vero e proprio furto di identità consapevole, che a differenza di quanto avviene per il Brunello boiardesco, ben lieto di attribuirsi lodi che non gli spettano, ma che non è volontariamente responsabile dell'equivoco, sconfina qui nel puro e semplice tradimento, aggravato dalla richiesta paradossale al re di punire nella maniera più severa Grifone che è stato costretto a indossare le armi di lui, ed è per questo riconosciuto a torto come il più vigliacco dei partecipanti al torneo.⁵¹ Anche con le armi di Martano Grifone è del resto in grado di fare strage della gente di Norandino che l'ha scacciato con ignominia, senza punirlo più severamente in virtù della saggezza del sovrano;⁵² mentre la giustificazione che Martano tenta fraudolentemente di proporre ad Aquilante crolla a causa della menzogna con cui il primo vuol far passare Origille per sua sorella,⁵³ con esito però assai sfortunato rispetto a precedenti rintracciabili in altre tradizioni narrative.⁵⁴ Il premio stesso del torneo,

⁴⁸ Cfr. ad es. TASSO, *Lettere* [Guasti], n. 109: 283.

⁴⁹ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XVII 25-48: 548-560.

⁵⁰ Ivi, XVII 86-94: 566-573. Per l'armatura di Marfisa cfr. ivi, XVII 82-84, XVIII 105-109 e 127-128: 565, 608-610, 614.

⁵¹ Ivi, XVII 120-125: 575-579.

⁵² Ivi, XVII 127-135, XVIII 3-7 e 59-65: 576-579, 580-582, 596-598.

⁵³ Ivi, XVIII 81-86: 602-603.

⁵⁴ Cfr. ad es. *Genesi* 12, 10-20.

la splendida armatura di cui Martano fa pompa per vanagloria prima del disvelamento della sua vera identità,⁵⁵ è all’origine di un’altra contesa, che contrappone Marfisa a Grifone e allo stesso Norandino, sanata infine (nel nome di una cortesia che è l’esatto opposto della slealtà di cui ha dato prova Martano, indegno di essere considerato un cavaliere, e infatti punito con la più vergognosa delle punizioni)⁵⁶ con il riconoscimento dei diritti di proprietà della guerriera, che riacquista la propria armatura per farne poi liberalmente dono a Grifone.⁵⁷

Non l’armatura ma le insegne e la sopravveste di Leone sono quelle che mal suo grado, e per il debito assunto nei confronti del suo salvatore, permettono a Ruggiero di spacciarsi per il principe bizantino nel duello che dovrebbe costringere Bradamante a divenire la sposa del suo amico: atto estremo di cortesia, da porre magari a raffronto con qualche esempio della decima giornata del *Decamerone*,⁵⁸ che l’Ariosto nell’edizione del ’32 volle porre immediatamente a ridosso del matrimonio fra i due capostipiti della dinastia estense, e subito prima dell’ultimo duello del poema, che segna anche la fine trionfale delle guerre di Carlo e dei suoi paladini:⁵⁹ “eccesso”, appunto, soggetto a critiche già sullo scorcio del secolo.⁶⁰ Scambio di funzioni identitarie fra armature e suoi complementi tutt’altro che infrequente nel *Furioso* e non solo:⁶¹ e si pensi, all’estremità opposta del poema, alle modalità con cui Orlando esce in incognito da Parigi.⁶² Mentre nella vicenda di Leone, Ruggiero e Bradamante qualcosa può aver contato anche un’esigenza di verosimiglianza, se solo qui, lungo tutta la tradizione successiva all’*Iliade*, come si è detto,⁶³ l’Ariosto sente la necessità (ma per la sopravveste, che a differenza dell’armatura non comporta raffronti sulla robustezza e la forza di

⁵⁵ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XVIII 77: 601.

⁵⁶ Ivi, XVIII 92-93: 605.

⁵⁷ Ivi, XVIII 110-132: 610-615.

⁵⁸ Cfr. ad es. BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano], X 8: 1569-1598.

⁵⁹ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XLV 54-102, e XLVI 73 ss.: 1451-1464 e 1490 ss.

⁶⁰ Cfr. ad es. TASSO, *Prose diverse* [Guasti]: 326-327.

⁶¹ Si ricordi però che Ruggiero non solo sceglie di combattere contro Bradamante indossando un’armatura completa, ma rinuncia anche al proprio cavallo sempre per non farsi riconoscere: ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XLV 64 e 66-67: 1454-1455.

⁶² Ivi, VIII 85 e IX 5: 297 e 301.

⁶³ Cfr. più sopra la n. 14.

chi la indossa) di chiarire che Leone e Ruggiero hanno per così dire la stessa taglia.⁶⁴ La soluzione dell'intrigo in cui Ruggiero si è messo, anche a causa del bando che prevede per la troppo fiduciosa Bradamante l'obbligo delle nozze non solo con chi l'abbia sconfitta, ma anche con chi le abbia resistito sino alla fine del giorno, è procurata dall'Ariosto facendo ricorso a una molteplicità di fattori: l'amore non ardente di Leone per la donna, la sua ammirazione per la straordinaria devozione dimostratagli da Ruggiero, l'*escamotage* giuridico di un matrimonio già in atto fra Ruggiero e Bradamante, e infine – argomento dirimente per la pretenziosa madre della sposa – la dedizione addirittura di un regno a quegli che diviene così a tutti gli effetti suo genero.⁶⁵ Prova estrema, dunque, di “viluppo” e “scioglimento del nodo” da parte di un Ariosto ormai prossimo a toccare il porto.⁶⁶ Imprecisata resta semmai la ragione per cui, a dimostrazione di esser lui ad aver combattuto con Bradamante, Ruggiero mostra a Carlo non solo la sua sopravveste stracciata, ma anche le botte di quella stessa armatura che nel corso del duello si era rivelata inscalfibile, forgiata da Vulcano com'è.⁶⁷

Più vicina alla linea dei “romanzi” che a quella omerizzante risulta del resto la prima *Gerusalemme* del Tasso: conferma anche da questo punto di vista, se si vuole marginale, del cambiamento radicale di rotta messo in atto dalle sequenze narrative della *Conquistata* di cui si è detto.⁶⁸ Al di là di due luoghi già intravisti anche per via del loro esito nella *Conquistata*, il “tradimento” finalizzato a un vero e proprio assassinio che caratterizza il tentativo di Ormondo e dei suoi, e la “frode” messa in atto col falso cadavere di Rinaldo, destinata a introdurre ariostescamente la discordia nel campo crociato,⁶⁹ sono due armature di Clorinda le protagoniste, per così dire, di due luoghi chiave della *Liberata*, all'insegna rispettivamente della follia d'amore e della morte redentrice, ai limiti quasi del battesimo di sangue: armature anche visivamente opposte fra di loro, lo splendore della prima,

⁶⁴ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XLV 69: 1455.

⁶⁵ Ivi, XLV 103-109, XLVI 25-44 e 48 ss.: 1464-1466, 1478-1483, 1484 ss.

⁶⁶ Ivi, XLVI 1.

⁶⁷ Ivi, XLVI 52 e XLV 73-82: 1485 e 1456-1459 (Bradamante «pur quell'arme rompere vorrebbe, / ch'in tutto un di non avea ancora rotte»: XLV 79, 3-4: 1458).

⁶⁸ Si veda più sopra. Per il poema tassiano, si veda TOMASI 2005. Più in genere, per la tradizione cinquecentesca del poema narrativo, cfr. JOSSA 2000.

⁶⁹ Cfr. la n. 36.

corredata di una sopravveste intarsiata d'argento, l'aspetto «rugginoso e nero» della seconda, destinata a celare l'identità della guerriera che l'indossa, sino al tragico equivoco che la condurrà a una morte che è la via obbligata per la conversione e la trasfigurazione celeste dell'eroina.⁷⁰ Non siamo purtroppo dettagliatamente informati dell'evoluzione nel tempo del sesto canto del poema: quanto ci riferiscono le lettere poetiche non copre infatti che gli interventi tassiani operati nel biennio 1575-1576. È comunque certo che nel corso della revisione romana il Tasso è ripetutamente intervenuto sul testo per quel che riguarda le modalità messe in atto da Erminia per “evadere” da Gerusalemme fingendosi Clorinda: sino alla rivelazione, per la verità senza riscontri nei canti precedenti, di un'intima amicizia fra Clorinda ed Erminia, che le spinge addirittura a dormire nello stesso letto;⁷¹ antefatto significativo,⁷² nel nome di Tancredi, di quello scambio di identità che la seconda vorrà perseguire coprendosi, con fortissimo impatto simbolico, delle armi della guerriera.⁷³ Per una volta, il testo si impegna a dar conto della fatica e della malagevolezza che l'operazione del travestimento guerriero comporta:⁷⁴ ma ancor prima che l'«ingegnoso inganno» e le «innocenti frodi» vengano messe in atto⁷⁵ il sogno di un altro, più radicale cambiamento di identità vagheggiato da Erminia si traduce nell'ipotesi di uno scambio di ruoli fra prigioniera e padrone, e poi nella riproposizione, ma stavolta tutta “militare”, dell'inscindibile binomio di amore e morte.⁷⁶ Il “furto”⁷⁷ delle armi di Clorinda, che per la sortita infelice di Erminia non dovrebbero essere più disponibili per la guerriera, non pregiudica, nel canto dodicesimo, all'insistenza del Tasso sul mutamento di armi e di sopravveste messo in

⁷⁰ TASSO, *Gerusalemme liberata* [CARETTI], VI 81-96 e 106 («Ella era in parte ove per dritto fiede / l'armi sue terse il bel raggio celeste, / sì che da lungi il lampo lor si vede, / co'l bel candor che le circonda e veste [...]»), XII 18 («Depon Clorinda le sue spoglie inteste / d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere, / e senza piuma o fregio altre ne veste / [...] ruginose e nere [...]»): 183-187, 190, 361.

⁷¹ TASSO, *Lettere poetiche* [Molinari], XXXIX, XLV-XLVII: 367-370, 430, 439-443, 445-449.

⁷² Accomunate in tal modo, le due donne, soggetto e oggetto dell'amore di Tancredi.

⁷³ TASSO, *Gerusalemme liberata* [CARETTI], VI 81-93: 183-186.

⁷⁴ Ivi, VI 91-93: 186.

⁷⁵ Ivi, VI 87, 6 e 88, 5: 185.

⁷⁶ Ivi, VI 84-85 («[...] forse or fòra qui mio prigioniero / e sosterria da la nemica amante / giogo di servitù dolce e leggiero [...]. // O vero a me da la sua destra il fianco / sendo percossa, e riaperto il core, / pur risanata in cotal guisa almanco / colpo di ferro avria piaga d'Amore [...]»): 184.

⁷⁷ Ivi, VI 89 («[...] la notte i suoi furti ancor copria, / ch'a' ladri amica ed a gli amanti uscia»): 185.

atto da Clorinda,⁷⁸ finalizzato certo a una sorta di “mimetizzazione” in vista della pericolosa impresa notturna, anche se nulla di simile viene detto per Argante, che l’accompagna in quella sortita. Anche per lui si ipotizza qui un rapporto privilegiato di cameratismo con Clorinda di cui non parrebbe esistano tracce antecedenti, se non nel nome di un’ovvia necessità di coordinamento sul campo di battaglia, con una significativa polarizzazione, ancora nel nome di Tancredi, dei rapporti fra i due campioni dei campi musulmano e cristiano che avrà conseguenze vistose all’avvio del duello finale del penultimo canto.⁷⁹ Ma in realtà il colore dell’armatura (quella stessa che impedirà a Tancredi il riconoscimento della donna amata, antefatto necessario del brusco *revirement* verso la morte di uno scontro in armi fra amante e amata non inconsueto lungo la tradizione dei “romanzi”)⁸⁰ non solo è il prodromo del presagio funesto da subito posto in atto dal narratore,⁸¹ ma costituisce il *pendant* di quel buio della notte che impedisce il dispiego dei rituali della cavalleria: una sacca oscura da cui si emerge con il giungere dell’alba, quando il “sacrificio” della guerriera non solo ne svela l’identità, ma è il preludio della sua trasfigurazione in chiave ripetutamente petrarchesca.⁸²

L’orizzonte quattro-cinquecentesco che in questa sede si è voluto privilegiare non impedisce comunque un pur rapido accenno, almeno per campione, più che agli sviluppi seicenteschi del “dopo Tasso”⁸³ ad altre tradizioni di genere e ad altri ambiti geografico-letterari, quanto meno a dimostrazione di una valenza specifica del tema entro la cornice assai più ampia dei travestimenti e degli equivoci circa l’identità di personaggi maggiori e minori. Se assai scarsi risultano i riscontri in un testo come il *Quijote*, dove per due volte

⁷⁸ Cfr. la n. 71. I due episodi sono del resto accomunati da un’altra “svista” della vulgata: la «voce feminil sembiante a quella / de la guerriera» (TASSO, *Gerusalemme liberata* [Caretta], VI 96, 1-2: 187), che permette a Erminia di ingannare il portiere, ma che nel XII non consente poi a Tancredi di identificare la donna che ama: coppia di “errori” che costituisce forse una sorta di indizio non privo d’interesse per la storia del testo.

⁷⁹ Ivi, XII 101-104 e XIX 2-5: 388 e 572-573.

⁸⁰ Ivi, XII 51 ss.: 372 ss. Si pensi a riscontro ad es. al “lieto fine” del duello fra Bradamante e Ruggiero: cfr. più sopra la n. 65.

⁸¹ Ivi, XII 18, 4 («funesto annunzio!»): 361.

⁸² Ivi, XII 51, 3 («l’aura fosca»), 54 («Notte, che nel profondo oscuro seno / chiudesti e ne l’oblio fatto sì grande [...]»), 58: 372-374. Vistosi, com’è noto, risultano gli echi del Petrarca dei *Trionfi* e del *Canzoniere*; cfr. ivi, XII 69 e 91: 377-378 e 384.

⁸³ Non scarsissima la bibliografia pertinente: si veda intanto FOLTRAN 2005; ARBIZZONI - FAINI - MATTIOLI 2008; ARTICO - ZUCCHI 2017.

non è che Simone Carrasco, vinto o vincitore che sia,⁸⁴ a celarsi grazie allo schermo della sua armatura dietro la falsa identità di Cavaliere degli Specchi o di Cavaliere della Bianca Luna, inganno in entrambi i casi, del resto, dettato da intenzioni terapeutiche nei confronti dell'*hidalgo* della Mancia, che lui, sì, è del tutto dimentico della propria identità, sino al ravvedimento finale che ne preannuncia la morte;⁸⁵ ben più frequente è il ricorso dell'*Ossian* macphersoniano a un espediente la cui ripetitività (magari nel nome del “primitivo”) non significa rinunzia alla finalità primaria di un colpo di scena che sorprenda il lettore, e sempre in virtù di un amore che induce personaggi femminili a indossare armi che ne nascondano il sesso,⁸⁶ sino a un finale svelamento, casuale o voluto che sia, affidato in genere all’innocente esibizione del seno.⁸⁷ E infine, ma ormai per l’Ottocento, varrà forse la pena di ricordare, ma in direzioni in qualche modo opposte, il Walter Scott di *Ivanhoe* e il Nicolaj Gogol’ di *Taràs Bul’ba*. Se nel primo caso il ripetuto occultamento della propria identità cui, grazie alle armature che indossano, ricorrono sia il protagonista del romanzo che Riccardo Cuor di Leone è necessitato dalla situazione in cui vengono a ritrovarsi al ritorno dalla Terra Santa e dalla Crociata,⁸⁸ nel secondo l’immediata riconoscibilità di Andrij, non solo agli occhi di suo padre, garantisce che il mutamento della divisa da parte del giovane cosacco è solo l’attestato, vistoso, di un cambiamento di stato, per amore, che si configura ai suoi stessi occhi come tradimento della confraternita, e che gli fa accettare dalle mani di suo padre, e senza alcuna reazione se non quella della vergogna,

⁸⁴ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* [Rico], *Segunda parte*, XIV: 807-811; LXIV: 1264-1267.

⁸⁵ Ivi, *Segunda parte*, LXXIV: 1325-1337.

⁸⁶ Magari indossando armi, come quelle di un giovane guerriero, compatibili con le forze di una donna: cfr. ad es. OSSIAN, *Fingal* [Macpherson], *Dartula*: 161 («Take, Dar-thula, take that spear, that brazen shield, that burnished helmet: they are the spoils of a warrior: a son of early youth»).

⁸⁷ Cfr. ad es. OSSIAN, *Fingal* [Macpherson], *Fingal* VI: 76, *Dartula*: 162-163 («He fell on his echoing shield. [...] I stretched my buckler over him; but my heaving breast was seen»), *Calthon and Colmal*: 226-227 («Son of the feeble hand, I said, do Teutha’s warriors fight with tears? [...] But leave these arms, thou son of fear [...]. I tore the mail from her shoulders. Her snowy breast appeared. She bent her red face to the ground»); OSSIAN, *Temora* [Macpherson], *Temora* IV: 71 e 77-78.

⁸⁸ Il potere esercitato spregiudicatamente da Giovanni Senza Terra e dai suoi accoliti; sullo sfondo, il conflitto non ancora sanato fra Sassoni e Franco-Normanni. Cfr. SCOTT, *Ivanhoe* [Parker], VIII-IX (il torneo del Disinherited Knight, che non vuole farsi riconoscere dopo la vittoria): 98-104; XII: 134-135 (Riccardo si presenta al torneo indossando un’armatura nera, e viene soprannominato *Le Noir Faineant*), XXXI: 295-299 (Riccardo, nelle vesti del Cavaliere Nero, non riconosciuto da De Bracy, rivela la sua identità sussurrandogli qualcosa all’orecchio).

la morte. Lo riconosce eccome, nonostante l'avvio del suo racconto, anche l'ebreo Jankel', malvisto ma prezioso informatore, che è riuscito a entrare nella città polacca assediata dagli zaporoztsy:

Parola mia, non l'avevo riconosciuto! Con le spalline dorate, e le soprammaniche d'oro, e l'armatura dorata, e dorato pure il berretto, e oro sulla cintura, e dappertutto oro, tutto oro;

mentre agli occhi di Taràs, che lo giustizierà di là a poco, e che pure già sa del tradimento, compare

[...] un paladino, di tutti più agile, più bello. Svolazzavano da sotto il copricapo di rame i suoi capelli neri, serpeggiava nell'aria una sciarpa preziosa legata a un braccio, ricamata dalle mani della più bella. Si smarrì Taràs quando riconosbbe Andrij [...].⁸⁹

Deroga non da poco, per una narrazione che nel lungo resoconto delle battaglie via via in corso durante l'assedio ripetutamente intende rimandare (ripetizioni, similitudini, elenchi e così via) ai registri propri dell'epica.⁹⁰

⁸⁹ GOGOL', *Opere* [Prina], VII: 408; ivi, IX: 444.

⁹⁰ Si pensi solo al *refrain* di Taràs che scandisce la battaglia («C'è ancora polvere nelle vostre fiasche? Non si sarà forse indebolita la forza cosacca? Non si staranno forse piegando i cosacchi?»), assieme alla risposta corale dei combattenti («C'è ancora polvere nelle nostre fiasche [...]. Non s'è ancora indebolita la forza cosacca; ancora non si sono piegati i cosacchi!»; ivi, IX: 440-443).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALAMANNI, *Avarchide* = Luigi Alamanni, *La Avarchide*, Firenze, Filippo Giunti e Fratelli, 1570.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano] = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam - Maurizio Fiorilla - Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2019¹².
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2014².
- CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* [Rico] = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes [...] dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CESAROTTI, *Poesie di Ossian* [Baldassarri] = Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian antico poeta celtico secondo l'edizione di Pisa, 1801*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Mursia, 2018.
- GOGOL', *Opere* [Prina] = Nicolàj Gogol', *Opere*, a cura di Serena Prina, vol. I, Milano, Mondadori, 2004³.
- OMERO, *Iliade* [Codino - Calzecchi Onesti] = Omero, *Iliade*, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, testo originale a fronte, Milano, Mondolibri, 2002.
- OSSIAN, *Fingal* [Macpherson] = *Fingal, An Ancient Epic Poem, in six Books: Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Galic Language*, by James Macpherson, London, Printed for T. Becket and P. A. De Hondt, in the Strand, 1762.

OSSIAN, *Temora* [Macpherson] = *Temora, An Ancient Epic Poem, in eight Books: Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Galic Language*, by James Macpherson, London, Printed for T. Becket and P. A. De Hondt, in the Strand, 1763.

SCOTT, *Ivanohe* [Parker] = Walter Scott, *Ivanohe*, Preface and Glossary by W. M. Parker, London - Melbourne - Toronto, Dent, 1977.

TASSO, *Gerusalemme conquistata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, Roma, Facciotti, 1593.

TASSO, *Gerusalemme liberata* [Caretti] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1993².

TASSO, *Lettere* [Guasti] = Torquato Tasso, *Le lettere disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, vol. I, Firenze, Felice Le Monnier, 1852.

TASSO, *Lettere poetiche* [Molinari] = Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Milano - Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1995.

TASSO, *Prose diverse* [Guasti] = Torquato Tasso, *Le prose diverse nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, vol. I, Firenze, Successori Le Monnier, 1875.

TRISSINO, *Italia liberata* = Gian Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotti* [X-XXVII], Venezia, Tolomeo Ianiculo, 1548.

VIRGILIO, *Eneide* [Conte] = P. Vergilius Maro, *Aeneis*, a cura di Gian Biagio Conte, Berlini et Novi Eboraci, Walter De Gruyter, 2003.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANCESCHI - MATARRESE 1998 = *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi - Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998.

ARBIZZONI - FAINI - MATTIOLI 2008 = *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, a cura di Guido Arbizzoni - Marco Faini - Tiziana Mattioli, Roma - Padova, Antenore, 2008.

ARTICO - ZUCCHI 2017 = *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico - Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017.

BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

BALDASSARRI - PRALORAN - BUCCHI - IZZO - TOMASI 2016 e 2018 = *Lettura dell’Orlando Furioso* diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, a cura di Gabriele Bucchi - Annalisa Izzo - Franco Tomasi, 2 voll., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016 e 2018.

CANOVA - RUOZZI 2012 = *Boiardo a Scandiano: dieci anni di studi*, a cura di Andrea Canova - Gino Ruozzi, Novara, Interlinea, 2012.

DI SANTO 2016 = Federico Di Santo, *Elementi romanzeschi dall’Italia del Trissino alla “Gerusalemme” tassiana*, in «Italianistica», XLV, 1 (2016), 47-78.

DI SANTO 2018 = Federico Di Santo, *Il poema rinascimentale e l’“Iliade”: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.

FOLTRAN 2005 = Daniela Foltran, *Per un ciclo tassiano: imitazione, invenzione e “correzione” in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005.

JOSSA 2000 = Stefano Jossa, *Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e Critica», XXXV, 1 (2000), 3-39.

JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il “Girone” e l’“Avvachide” di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», XXXI, 1 (2002), 13-37.

MUSACCHIO 2003 = Enrico Musacchio, *Il poema epico a una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, in «Italica», LXXX, 3 (2003), 334-352.

TOMASI 2005 = *Lettura della “Gerusalemme liberata”*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005.

UN'EPICA SENZA INDIVIDUI? RACCONTO BELLICO E WARFARE POSTMODERNO

Marco Malvestio

Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Questo articolo analizza l'assenza della rappresentazione diretta della guerra contemporanea nella narrativa del presente e la conseguente, apparente impossibilità di un'epica delle armi. A partire dalle specificità del warfare postmoderno, il saggio ricostruisce le trasformazioni dell'esperienza bellica dalla Seconda Guerra Mondiale a oggi, mostrando come tali mutamenti incidano sulle forme della rappresentazione. L'analisi prende in esame un ampio spettro mediale di figurazioni della guerra – dal documentario all'animazione giapponese, fino alla narrativa letteraria – soffermandosi in particolare sul racconto di Don DeLillo *Momenti di umanità nella terza guerra mondiale*.

PAROLE CHIAVE: Warfare postmoderno, narrativa contemporanea, Visual Studies, Don DeLillo, anime

ABSTRACT: This article examines the absence of direct representations of contemporary warfare in present-day fiction and the resulting, apparent impossibility of an epic of arms. Starting from the specific features of postmodern warfare, the essay traces the transformations of the experience of war from the Second World War to the present, showing how these changes affect representational forms. The analysis considers a broad medial spectrum of war representations – from documentary to Japanese animation and literary fiction – focusing in particular on Don DeLillo's short story *Human Moments in World War III*.

KEY-WORDS: Postmodern Warfare, Contemporary Fiction, Visual Studies, Don DeLillo, Anime



Quando ho ricevuto l'invito a partecipare a questo numero ho accettato con piacere e interesse, in osservanza a una consuetudine quasi decennale, ma allo stesso tempo ormai intermittente, con la narrativa contemporanea di argomento bellico. Eppure, il piacere si è anche immediatamente tramutato in imbarazzo nel momento in cui mi sono reso conto che non riuscivo a pensare a quasi nessun esempio, nella stretta contemporaneità, che potesse essermi utile per aderire all'argomento del numero, ossia la questione delle armi. Le armi, da tema centrale dell'epica, «espansione protesica e seconda pelle del guerriero», «oggetto privilegiato dell'ecfrasi», appendici «sature di destino e meravigliosamente performanti», «innesco dell'azione o anello di concatenazione del racconto», per citare il testo della call (anzi: della chiamata alle armi), sembrano essersi dileguate dal racconto bellico contemporaneo, così come sembra essere venuto significativamente meno, in relazione alla narrazione dei conflitti del ventunesimo secolo, il modo epico. Questi due elementi sono, a mio avviso, legati tra loro, e dipendono dai radicali cambiamenti subiti dal warfare dalla Seconda Guerra Mondiale a oggi, e insieme dalla crescente difficoltà della sua rappresentazione. Questo articolo intende dunque parlare proprio di questa assenza: dell'apparente impossibilità dell'epica, e nello specifico dell'epica delle armi, nella contemporaneità del warfare postmoderno.

Nel corso della storia umana, la battaglia ha sempre avuto, nell'esperienza di chi la vive e nel racconto che viene fatto successivamente, una dimensione di totalità e di fatalità: è «il luogo dell'estremo e dell'assoluto, un'esperienza del sacro sinistro (o di trasgressione) che potenzia a dismisura il senso dell'esistere e dell'esserci proprio là dove si sente battere più forte l'ala della morte».¹ Nella battaglia «la vita appare come aumentata e intensificata»,² è «il luogo di verità per eccellenza: una manifestazione piena e totale, una sovrabbondanza di vita scaturita dalla contiguità col suo contrario».³ La guerra, con la sua dimensione fatale e dunque prega di significato, si presenta come uno spazio opposto alla mancanza di forma, senso e direzione della vita ordinaria e civile, qualificandosi come «uno stato d'eccezione che permette di cogliere l'anima del mondo».⁴ Quanto, tuttavia,

¹ BARBIERI 2021: 76.

² *Ibidem*.

³ Ivi: 77.

⁴ Ivi: 78.

sono ancora valide queste osservazioni nel caso del warfare contemporaneo e del suo racconto? Quanto l'esperienza bellica ha a che fare ancora con un senso di fatalità e di immersione in uno spazio e un tempo pregni di senso?

L'evoluzione del warfare contemporaneo è stata ampiamente commentata da studiosi ed esperti negli ultimi trent'anni, anche se il risultato di queste discussioni è stato raramente recepito nei discorsi legati alla narrativa. Mary Kaldor parla di "nuove guerre" per descrivere un tipo di violenza politica che confonde però i confini tra guerra tra stati, crimine organizzato, e violazioni dei diritti umani;⁵ conflitti a bassa intensità e altamente tecnologizzati che però non escludono drammatiche forme di violenza. Le "vecchie" guerre erano combattute tra stati, dunque tra contendenti con mezzi simili, o (come nelle guerre civili o di indipendenza) entità che aspiravano ad esserlo. Le nuove, invece, hanno luogo tra le rovine di stati al tracollo (Somalia, Iraq, Siria), i cui confini cessano di avere il valore che avevano, simbolicamente e militarmente, nel warfare moderno, e ad esse non partecipano solo eserciti convenzionali ma anche milizie ed entità parastatali; mentre le battaglie in campo aperto sono sempre meno frequenti, e ad essere favorite sono azioni di violenza prima di tutto politica e simbolica, spesso rivolta contro i civili.⁶ Siamo nell'epoca, secondo la nota definizione di Chris Ables Gray, della guerra postmoderna:⁷ un tipo di conflitto essenzialmente asimmetrico, iper-tecnologico, e pesantemente mediatizzato. Si tratta di una evoluzione del warfare che caratterizza la seconda metà del Novecento (la Seconda Guerra Mondiale, in questo senso, è «l'ultima guerra moderna»),⁸ e che viene dunque letteralmente "dopo" il warfare moderno (quello affermatosi dal 1500 a oggi); ma anche uno che, come vedremo a breve, interagisce massicciamente con la mediatizzazione dello spazio pubblico commentata dai teorici del postmoderno.

La domanda alla base di questo intervento è dunque la seguente: come reagiscono le forme della narrazione a un tipo di conflitto che si è evoluto fino a essere sempre più *non raccontabile*? A un conflitto globalizzato, asimmetrico, iper-tecnologico, i cui confini con le sue rappresentazioni mediatiche sono sempre più confusi? A un conflitto in cui la relazione

⁵ KALDOR 2012: 1. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁶ KALDOR - KARL - SAID 2007: 5-6.

⁷ GRAY 1997.

⁸ Ivi: 128.

tra armi e guerrieri è sempre più labile, in cui le armi acquistano autonomia e agentività mentre i guerrieri sembrano essere scomparsi dalla scena? Quando parliamo di narrazioni contemporanee della guerra non parliamo solo di un’epica senza armi, dunque, ma anche di un’epica senza individui – e anzi, come vedremo, le due cose vanno insieme. Questa duplice assenza è legata proprio all’evoluzione delle tecniche belliche e degli armamenti, e può datarsi già alla fine del ventesimo secolo; del resto, *Waging War Without Warriors?* era già il titolo eloquentemente interrogativo di un libro del 2002 di Christoper Cocker.

GUERRA GLOBALE, NEMICI INVISIBILI

La lontananza dell’*habitus* mentale occidentale dal fatto bellico è ormai ampiamente penetrata nel discorso pubblico. Sulle pagine di “la Repubblica”, uno dei principali quotidiani nazionali, il 4 marzo 2025 lo scrittore e critico letterario Antonio Scurati lamentava la scomparsa dello spirito guerriero dagli animi degli europei. Intitolato *Dove sono ormai i guerrieri d’Europa?*, il pezzo osservava che «noi europei d’Occidente di guerrieri non ne abbiamo, non lo siamo, non lo siamo più»: «per fare la guerra, anche soltanto una guerra difensiva, c’è bisogno di armi adeguate ma resta, ostinato, intrattabile, terribile, anche il bisogno di giovani uomini (e di donne, se volete) capaci, pronti e disposti ad usarle. Vale a dire di uomini risoluti a uccidere e a morire».⁹ L’articolo di Scurati è suonato a molti sinistro, in anni densi di catastrofi belliche e in cui si discute animatamente di riarmo europeo; così come sono stati trovati inappropriati i toni che parrebbero romanticizzare la guerra (anche con terminologie *d’antan* e piuttosto *kitsch*: «questa nostra terra è stato uno scoglio euroasiatico popolato di guerrieri feroci, formidabili, orgogliosi e vittoriosi»). Pure, tralasciando la dimensione “giornalistica” del contributo, quello che rileva è molto concreto, ossia che in Europa, e in generale in Occidente, sono assai pochi gli individui che sarebbero disponibili a morire per il proprio paese. Questo non dipende però da un impigimento, se così si può dire, delle giovani generazioni, ma semmai da come la guerra è evoluta, e da come è stata combattuta, negli ultimi settant’anni. Le forme che la guerra ha preso in Occidente, in altre parole, sono tali da avere eliminato il più possibile il rischio di

⁹ SCURATI 2025.

vittime da parte dei paesi in grado di mobilitare il grado maggiore di know-how tecnologico. Fare la guerra non è più associato col morire; l'evoluzione delle tecniche belliche ha fatto sì che oggi per la maggior parte degli occidentali la battaglia non coincida più con uno scontro fisico ma con uno a distanza, e senza che l'avversario abbia veramente le capacità di colpire in profondità. Già in riferimento alla prima guerra del Golfo, per esempio, i giornali potevano rilevare che i duecentosettanta caduti americani erano un numero inferiore a quello che si sarebbe riscontrato se i soldati fossero stati a casa e morti in incidenti d'auto o domestici.¹⁰

Se non ci sono più guerrieri, insomma, è perché c'è la percezione che questi non siano più necessari a fare la guerra: che la guerra, ora, la facciano le macchine. La principale di queste macchine, il vero protagonista e l'epitome del warfare postmoderno e della sua assimetria, è il drone. Definito ufficialmente dall'esercito americano come «veicolo terrestre, navale o aeronautico, controllato a distanza o in modo automatico»,¹¹ anche se ad esso associamo tendenzialmente quasi solo velivoli, in realtà il drone copre l'intera gamma di macchine automatizzate in grado di svolgere parte dei compiti dei soldati. Nelle parole di David Deptula, ufficiale dell'Air Force statunitense, il drone permette di soddisfare uno degli snodi fondamentali del potere imperiale: «proiettare forza senza emanare vulnerabilità».¹² Il drone permette di agire lontano dai centri del potere, anche a migliaia di chilometri, e non espone l'esercito attaccante a perdite umane. Soprattutto, il drone opera un «tentativo di sradicamento di ogni reciprocità nell'esposizione alla violenza nelle ostilità», il che «riconfigura non solo la condotta materiale della violenza armata, tecnicamente, tatticamente, psichicamente, ma anche i principi tradizionali di un ethos militare ufficialmente fondato sul coraggio e lo spirito di sacrificio».¹³ In altre parole, l'uso del drone fa venire del tutto meno quell'aspetto della battaglia come momento decisivo che rilevavamo poc'anzi, sia per chi lo usa, che non è più minimamente esposto a un pericolo mortale, sia per chi lo subisce, che si trova a

¹⁰ COKER 2001: 13.

¹¹ In CHAMAYOU 2014: 13. Sugli aspetti tecnici delle nuove tecnologie belliche si può vedere WATLING 2024.

¹² In CHAMAYOU 2014: 14.

¹³ Ivi: 18.

combattere contro entità non-umane contro cui cade ogni dimensione di riconoscimento e reciprocità. Non solo postmoderno: Coker ha parlato di «warfare postumano».¹⁴

Cambia anche il tipo di guerra che il drone può condurre, una che, in linea con quanto osserva Kaldor, non è più basata sulla conquista di territorio ma sulla distruzione di bersagli mirati: non più un duello, come per Clausewitz, il paradigma della guerra «diviene quello di un cacciatore che bracca una preda che fugge o che si nasconde».¹⁵ Questo ha diverse conseguenze. La prima e più ovvia è che, benché la virtù “chirurgica” del drone sia solitamente lodata, il suo utilizzo è tutt’altro che tale; pure senza creare una linea del fronte e un’area di occupazione, il drone, fondandosi insieme su informazioni di intelligence e calcoli probabilistici, moltiplica il numero di vittime civili, come dimostra incessantemente la storia degli interventi statunitensi in Medio Oriente degli ultimi vent’anni.¹⁶

L’altro aspetto notevole è che questa forma di *power projection* pressocché illimitata fa venire meno i confini tradizionali dell’azione bellica: la guerra diventa globale non nella misura in cui lo sono state le due guerre mondiali, ma nel senso che una potenza imperiale è in grado di colpire virtualmente ogni parte del globo senza bisogno di muovere truppe.¹⁷ Nei giorni in cui ho cominciato la stesura di questo contributo, questo si è potuto vedere limpidamente: tre stati (Israele, Iran, Stati Uniti) possono essere in guerra senza alcun bisogno di mettere sul campo truppe umane, ma affidandosi esclusivamente a droni e aviazione. Il potere imperiale «diventa [...] stratosferico» e «modifica il suo rapporto con lo spazio»: il controllo territoriale diretto non è più l’obbiettivo della guerra e del combattimento, ma lo sono l’individuazione e la distruzione di obiettivi.¹⁸ Questo cambiamento è riflesso anche nelle insegne delle unità militari: agli animali o ai simboli che le caratterizzavano, ora si è sostituita spesso l’immagine del globo (figura 1). Come scrive Chris Ables Gray, il messaggio che questi simboli intendono trasmettere è chiaro: «la guerra è globale, la militarizzazione è globale, il nostro raggio d’azione è globale».¹⁹

¹⁴ COKER 2004: 80-109.

¹⁵ CHAMAYOU 2014: 32.

¹⁶ Ivi: 45.

¹⁷ Ivi: 47.

¹⁸ Ivi: 48.

¹⁹ GRAY 1997: 17.

Questa dimensione della proiezione di potenza dissolve i confini statali, nel momento in cui si configura «un diritto d'intrusione o di sconfinamento universale che autorizza di fatto a correre dietro alla preda ovunque essa si rifugi, liberi di calpestare quel principio di integrità territoriale che caratterizza classicamente la sovranità statale».²⁰ Naturalmente, la globalizzazione del conflitto pone dei problemi molto concreti anche in termini di rappresentabilità: in che modo si può raccontare qualcosa che avviene su una scala geografica e culturale illimitata?



Fig. 1. Il simbolo del Joint Special Operation Command dell'esercito statunitense, con il suo mixto di dettagli tradizionali (le spade) e immaginario della globalizzazione.

Anche in conflitti convenzionali questa nuova direzione dello sforzo bellico è pienamente evidente. Se pensiamo all'invasione russa dell'Ucraina, il più grande conflitto terrestre combattuto su suolo europeo negli ultimi ottant'anni, ossia dalla Seconda Guerra Mon-

²⁰ CHAMAYOU 2014: 48.

diale, siamo di fronte a forme di guerra convenzionale che però stanno accanto ad altre profondamente innovative. Peraltro, l'effetto di *déjà-vu* che ci suscita la guerra in Ucraina viene dal fatto che è combattuta negli stessi luoghi della Seconda Guerra Mondiale, appunto «l'ultima guerra moderna», il che ci porta a conflare questo conflitto e quello: come sottolinea il meme in cui una moglie dice al marito «la Russia inizia la sua offensiva estiva nella regione di Kursk» e questi strappa la pagina del calendario che dal 2025 si rivela essere il giugno 1943. Eppure, anche questo conflitto di fatto si gioca quasi interamente sulla disponibilità di droni, con ondate di fanteria fatte detonare dal bombardamento di UAV. Se pensiamo alle azioni memorabili del conflitto, non ci vengono in mente gli assalti via terra dei soldati russi contro le postazioni ucraine (con cifre da Prima, più che da Seconda, Guerra Mondiale: milleduecento caduti al giorno secondo alcune stime) o alle azioni eroiche e cavalleresche di alcuni isolati guerrieri ucraini, ma a momenti spettacolari che identificano chiaramente la natura di guerra non già del domani ma del presente. È il caso dell'Operazione Ragnatela, ossia la distruzione di una parte consistente della flotta di bombardieri russi tramite l'uso di droni trasportati in profondità nel territorio nemico nascosti nei camion: non più guerrieri che si sfidano tra loro, non più soldati che imbracciano le armi uno contro l'altro, ma armi che si annientano da sole, strumenti che distruggono strumenti.

Non sono soltanto i droni ad avere sostituito i guerrieri nel warfare contemporaneo: questi sono stati rimpiazzati anche da *concetti*. Il ventunesimo secolo si è aperto con la “guerra al terrore”, che, come ha scritto W.J.T. Mitchell, «sembrava promettere una scorta senza fine di guerrieri senza volto, ammassati per combattimenti interminabili»: un tipo di guerra in cui il nemico non è qualcuno, ma qualcosa, e per di più qualcosa di astratto.²¹ Nelle guerre combattute dagli occidentali negli ultimi vent'anni sono venute meno le figure stesse dei contendenti, con i soldati euro-americani sostituiti dalle macchine, quelli nemici tramutati in obiettivi distanti, emanazioni senza volto di un concetto vago – “il terrore”. L'ultima figura di leader nemico tradizionale, il capo dittoriale di una potenza straniera, Saddam Hussein (che non a caso «si dipingeva come il classico signore della guerra arabo, brandendo armi nei ritratti e nei monumenti»,²² dunque risultando appropriato per l'iconografia di antagonista che gli statunitensi cercavano) non ha trovato sostituti in anni

²¹ MITCHELL 2011: 1-2. Si veda anche COKER 2007.

²² MITCHELL 2011: 3.

successivi alla sua cattura. Il vero volto della “guerra al terrore”, Osama bin Laden, non era il capo di una nazione ma di un'organizzazione criminale, non un dittatore asserragliato nei suoi palazzi ma un civile nascosto in un'abitazione privata. Naturalmente il terrore, proprio come il drone, è globale: il terrorismo sfugge alle maglie di controllo degli apparati statali, le sue forme di reclutamento hanno sede online, il suo raggio d'azione è ovunque e non distingue tra obbiettivi militari e civili. Allo stesso tempo, il terrorismo è una forma di guerra che non si fonda sui tradizionali capisaldi dell'arte militare (il controllo di territorio, la distruzione di forze nemiche) ma su azioni simboliche di violenza, che mirano prima di tutto a causare un effetto psicologico.²³

Eppure, paradossalmente, il terrorista può apparire come l'ultimo guerriero in senso tradizionale: e nello specifico il kamikaze, l'unico ad avere un rapporto veramente stretto con la propria arma, che porta addosso e che lo uccide, in opposizione alla dimensione alienata del guerriero occidentale:

il kamikaze implica la fusione completa del corpo del combattente con la sua arma, il drone sancisce la loro separazione radicale. Il kamikaze dice ‘il mio corpo è un’arma’, il drone afferma ‘la mia arma è senza corpo’. Nel primo caso è implicata la morte del soggetto agente, nel secondo, invece, è esclusa nel modo più assoluto. Come i kamikaze sono gli uomini della morte certa, i piloti di droni sono gli uomini della morte impossibile.²⁴

La contraddizione tra questi due movimenti si ritrova già in un film come *Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick (1964), nelle due scene culminanti del finale: quella in cui il maggiore Kong, improvvisatosi pilota suicida, si lancia verso la base sovietica cavalcando la bomba, riattivando tramite essa uno spirito di guerra tradizionale, di rapporto intimo con l'oggetto di distruzione; e, per contro, la discussione nella stanza della guerra, in cui il presidente, i generali e il dottore rivelano il tramonto definitivo di quella forma di guerra, confrontandosi sulla percezione astratta della deterrenza e dimensione automatica e meccanizzata dell'ordigno “fine-di-mondo”, che non ha nemmeno più bisogno dell'intervento

²³ Ivi: 20-22.

²⁴ CHAMAYOU 2014: 81. Un ulteriore corollario potrebbe essere quello di un'altra peculiare forma di terrorista, ossia il *mass shooter*: chi è rimasto ad avere un reale rapporto con le armi al di fuori dei fanatici delle armi da fuoco, dunque civili che si atteggiano da *cosplayer* dei militari?

umano per attivarsi. La chiusa del film sancisce il trionfo di questo secondo modello, e la fine del primo. Trent'anni dopo, questa dicotomia non sarebbe più apparsa reale solo per le logiche della deterrenza atomica, ma anche per la guerra di tutti i giorni, con la differenza che è quasi impossibile immaginare altri maggiori Kong negli eserciti occidentali, mentre questi abbondano dall'altra parte dello scontro asimmetrico, tra quelle forze terroriste e insurrezionaliste che fanno proprie le armi del bombardamento suicida.

LA GUERRA NON STA AVENDO LUOGO

Abbiamo detto che il warfare postmoderno non è tale solo per come si colloca rispetto ai modi moderni di fare la guerra, ma anche per come echeggia le teorizzazioni tardo-novecentesche del postmoderno e del postmodernismo come sistemi culturali che confondono sempre i confini tra realtà e finzione, tra gli eventi e la loro mediatizzazione, operando al tempo stesso una critica di questa fusione.²⁵ Commentando la prima guerra del Golfo, e in particolare la copertura *live* effettuatane dalla CNN, Jean Baudrillard poteva dire, paradossalmente, che questa non stava avendo luogo: che, in altre parole, il simulacro della guerra si era sostituito alla guerra stessa; che la guerra era stata incorporata nel sistema mediatico ed era indistinguibile dai prodotti di intrattenimento e finzione che caratterizzano l'incessante flusso informazionale dei media contemporanei. «I media promuovono la guerra, la guerra promuove i media, e la pubblicità compete con la guerra»,²⁶ scriveva Baudrillard per commentare una forma di warfare che si era fatta «promozionale, speculativa, virtuale»²⁷ e che non corrisponde più alla formula di Clausewitz per cui la guerra sarebbe la prosecuzione della politica con altri mezzi, bensì «*l'assenza di politica perseguita con altri mezzi*».²⁸ E Clausewitz, come nota Christopher Coker, «non avrebbe capito questo mondo. Per lui aveva importanza la fisica, ma il cyberspazio non è costretto dalle leggi della fisica. Il nuovo spazio digitale è ‘oltre’ lo spazio che la fisica descrive».²⁹

²⁵ GRAY 1997: 22.

²⁶ BAUDRILLARD 1995: 31.

²⁷ Ivi: 30.

²⁸ *Ibidem*. In corsivo nel testo originale.

²⁹ COKER 2002: 183.

Benché Baudrillard non lo amasse (pur venendo citato nel primo), una serie di film come *Matrix* riproduce perfettamente la centralità del virtuale nel warfare contemporaneo. All'interno di questa tetralogia di fantascienza ritroviamo lo sviluppo di un'epica, ossia lo scontro tra la civiltà umana e quella delle macchine, che nel culmine del terzo film ripercorre le modalità tradizionali del racconto di guerra hollywoodiano: l'assalto, da parte dell'orda di droni (e dunque perfetti nemici senza volto, coerenti tanto con gli ideali della “guerra al terrore” quanto con l'uso sempre più massiccio di UAV da parte dell'esercito americano), alla città di Zion, e l'eroica resistenza dei suoi abitanti. Questa resistenza è fatta da persone in carne e ossa, armate di armi “analogiche”, anche corazzate da esoscheletri metallici. E tuttavia, non è certo a Zion che si giocano le sorti dell'umanità: lo scontro cruciale si svolge semmai entro il perimetro virtuale di *Matrix*, da cui le armi sono completamente assenti, o meglio, onnipresenti ma indifferenti, pronte a essere “downloadate” nella coscienza degli individui nella matrice come lo è la conoscenza delle arti marziali. *Matrix* rappresenta perfettamente un tipo di warfare in cui il virtuale ha il predominio sul reale, e in cui il valore dell'informazione viene prima della prestanza del guerriero e del coraggio individuale.

Nel warfare postmoderno, l'informazione (o *intelligence*) «è il singolo fattore militare più importante».³⁰ L'importanza dell'informazione in ambito bellico è amplificata dall'ubiquità dei media contemporanei. In una «cultura della partecipazione»³¹ in cui i singoli utenti hanno la capacità di promuovere determinate notizie e narrazioni, i processi di disinformazione e propaganda trasformano quelli che prima erano i riceventi di informazioni in loro amplificatori. La sentenza baudrillardiana diventa sinistramente attuale nel momento in cui si parla correntemente di “warfare memetico” – ossia dell'uso di meme, frammenti di cultura umoristica online, per colonizzare lo spazio informazionale del nemico.³² La nostra stessa esperienza della guerra è profondamente diversa da quella di chi, in passato, leggeva i bollettini o i quotidiani, o visionava i telegiornali. Le notizie sulle guerre in corso arrivano alla maggior parte della popolazione mondiale tramite social media: dunque la copertura del fronte viene anegata in un fluire incessante di informazioni, seg-

³⁰ GRAY 1997: 22.

³¹ JENKINS 2006.

³² MUNK 2023.

menti di scontri o massacri che compaiono senza soluzione di continuità insieme a ricette, aggiornamenti sulla vita delle star, meme, novità sportive, consigli per gli acquisti; e viene rilanciata dagli utenti stessi, tramite *like* e condivisioni, in questo flusso incessante, e magari insieme a informazioni false sui conflitti.

Allo stesso tempo, la diffusione dei social media fa sì che la copertura dei conflitti sia affidata spesso alla “presa diretta” dello smartphone o di telecamere indossabili: lo sguardo globale, disumano e “stratosferico” del drone viene affiancato da quello di prima persona, quasi da *found footage*, che circola online.³³ Sempre il drone è portatore di un’ulteriore forma di alienazione nel warfare contemporaneo. Controllato da distante, pilotato a computer da migliaia di chilometri dal luogo dove agisce, il drone assume una dimensione pienamente virtuale per il suo pilota, rendendogli indistinguibile il momento della battaglia da quello videoludico – mentre il videogioco diventa, accanto ai tradizionali wargame, parte integrante della preparazione alla guerra.³⁴ Le immagini della guerra non sono dunque più quelle edulcorate e retoriche del giornalismo e della propaganda, ma ora astrazioni di macchine, che attutiscono il trauma dell’atto bellico attraverso i loro tecnicismi, ora sguardi in prima persona ottenuti tramite fotocamere e *body cam*, simili in tutto e per tutto a quelle che potremmo produrre noi coi nostri device, e che dunque a loro volta trasformano la copertura mediatica della guerra da evento eccezionale a qualcosa di insopportabilmente triviale e quotidiano.

COMPENSARE UN’ASSENZA

In una monografia del 2021 riflettevo sull’uso della Seconda Guerra Mondiale nella *fiction* come strategia compensativa verso quello che Baudrillard aveva definito lo «sciopero degli eventi»,³⁵ e verso la non-narrabilità del warfare contemporaneo.³⁶ Nel ragionare più specificamente sul tema delle armi, vorrei riaggiornare questa riflessione. In *The Conflict Revisited*, notavo che il racconto della Seconda Guerra Mondiale era così diffuso nel ro-

³³ ANTICHI - DONGHI - PREVITALI 2025: 13-14. Si veda anche PREVITALI 2021.

³⁴ CREVELD 2013: 230-269.

³⁵ BAUDRILLARD 1993.

³⁶ MALVESTIO 2021.

manzo contemporaneo (e non solo) perché i conflitti contemporanei non offrivano quella dimensione di comprensibilità e raccontabilità che “l'ultima guerra moderna” riusciva invece a presentare. I principali testi in esame erano *2666* di Roberto Bolaño (2004), *Europe Central* di William T. Vollmann (2005), *Le benevole* di Jonathan Littell (2006), e *La strada stretta verso il profondo Nord* di Richard Flanagan (2013). Se ripenso al corpus che avevo indagato, tuttavia, mi accorgo che pur essendo incentrato sul racconto della guerra, era quasi completamente assente da esso invece il tema delle armi. Raccontare la guerra sembra equivalere, in questi narratori, al raccontarla da distante: è quello che avviene nella “*overture*” di *Europe Central*, *Acciaio in movimento*, e in maniera ancora più macroscopica in un'altra opera di Bolaño, *Il terzo Reich* (2010), in cui la Seconda Guerra Mondiale è rappresentata sotto forma di gioco da tavolo, echeggiando a un tempo la riflessione sulla virtualità del warfare contemporaneo e l'uso del gioco come preparazione al conflitto. Queste scelte riflettono la tensione verso la globalità del warfare contemporaneo, e insieme la dimensione “stratosferica” del potere imperiale.

Un ulteriore elemento da rilevare è che il racconto della Seconda Guerra Mondiale è prevalentemente (anche, ma quasi sempre solo) il racconto dell'Olocausto: in scena non ci sono più i guerrieri, dunque, ma le vittime o più raramente (come ne *Le benevole*) i carnefici. Questo è legato a diversi fenomeni del presente: a una tendenza, nel discorso pubblico, a dare particolare risalto alla condizione vittimaria;³⁷ al particolare trattamento memoriale riservato all'Olocausto, e allo sviluppo di quella che Marianne Hirsch ha definito post-memoria, ossia una memorializzazione di secondo grado, in cui le generazioni successive ereditano e incorporano nella propria identità i traumi delle precedenti.³⁸ Sarebbe ingenuo tuttavia non legare questa tendenza alla rappresentazione della vittima in contesto bellico, invece che al racconto dell'eroe, all'invisibilità dei guerrieri nel warfare contemporaneo. Anche pensando all'ultimo conflitto di tipo moderno fatichiamo a visualizzare figure di guerrieri e a identificarcisi con la loro esperienza, soprattutto entro le coordinate di un conflitto manifestamente più violento di quelli del presente e astratto dalla retorica della guerra “chirurgica” e “umanitaria”. Insomma, questa difficoltà a immaginare guerrieri e armi va messa in relazione con l'iconografia delle guerre contemporanee e la loro enfasi su

³⁷ GIGLIOLI 2014.

³⁸ HIRSCH 2012.

uno statuto vittimario: le immagini più celebri della seconda guerra del Golfo non sono quelle, novecentesche, delle statue abbattute o delle guerriglie urbane, ma semmai quelle delle torture inflitte dall'esercito americano ai civili iraqeni nel carcere di Abu Ghraib.³⁹

È semmai in alcuni generi specifici che possiamo ritrovare ancora un'epica delle armi, e in particolare in quelli, come il fantasy, che dall'epica stessa prendono le mosse. Se leggiamo *Il signore degli anelli* (1955) ci troveremo davanti a interi arsenali di armi (non ultimo l'Unico Anello, che è il motore stesso del racconto) dotate di nome e caratteristiche individuali, la cui esistenza è legata a doppio filo al destino dell'eroe; e così nel fantasy successivo a Tolkien, come *La spada di Shannara* di Terry Brooks (1977), il cui titolo identifica chiaramente, come per Tolkien, un'arma specifica (come, del resto, il “trono di spade” delle *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R.R. Martin, spade che non stanno tanto o solo per la guerra quanto per la complessa rete politica che intesse nei volumi della serie). Ma questa dimensione sopravvive appunto perché questi testi (e Tolkien in particolare) sono “modellati” sul racconto epico e cavalleresco: è una sopravvivenza residuale, ed è anzi eloquente che si verifichi solo in generi che si separano così decisamente dal campo editoriale della letteratura *mainstream* (nelle sezioni di *Europe Central* che si rifanno massicciamente al repertorio dell'epica germanica, come *Quando Parsifal uccise il Cavaliere Rosso* e *Il sonnambulo*, rimane quasi assente ogni riferimento alle armi). Similmente, la presenza delle armi con una funzione ancora consona al modello epico all'interno di videogiochi e giochi di ruolo di ambientazione fantasy dipende dalla loro funzione di strumenti ludici e di avanzamento della trama ben più di quanto rifletta la reale presenza di armi nel discorso pubblico occidentale. Le armi nel fantasy, in altre parole, si danno precisamente come anacronismo, come reazione a un'assenza.

Una forma diffusa di rappresentazione delle armi si ritrova sempre in un ambito a sé stante del panorama culturale ed editoriale, ossia nel manga e nell'anime giapponesi. Come nel fantasy, genere a cui del resto molti manga e anime appartengono, si tratta di forme di rappresentazione iper-compensative, in cui le armi acquisiscono centralità ed eccezionalità proprio in virtù di un'assenza delle stesse nel mondo contemporaneo. In *Berserk*, saga dark fantasy creata da Miura Kentarō, in pubblicazione dal 1989, il protagonista Gatsu gira per un mondo medievaleggiate popolato da nemici e mostri in cerca di vendetta.

³⁹ MITCHELL 2011: 112-113.

ta. Gatsu brandisce una spada di dimensioni gigantesche, che solo lui è in grado di maneggiare: una spada tanto parossisticamente fuori misura da non sembrare nemmeno più una spada ma una tavola. Al netto della rappresentazione “occidentalista” del medioevo, *Berserk* (ma con lui numerosi altri esempi, come *Bleach*, 2001-2016) è notevole per l'enfasi che viene posta sull'arma individuale, le cui dimensioni spropositate, irreali, riflettono proprio l'assenza di armi consuete dal “fare la guerra” contemporaneo. In questo senso, occorre rilevare che queste rappresentazioni hanno luogo nei prodotti culturali di un paese che non ha, sostanzialmente, un esercito da quasi settant'anni, e in cui le armi private hanno una diffusione quasi nulla (l'arma con cui è stato ucciso l'ex primo ministro Shinzo Abe, per esempio, era fabbricata in casa); la lettura di questi fenomeni non potrà collocarsi troppo distante dall'osessione marziale di un autore come Mishima Yukio.

Similmente, è interessante rilevare come il Giappone abbia prodotto un tipo di rappresentazione bellica in cui l'arma non è più solo centrale, ma è parte del corpo, insieme arma e armatura: parlo del genere cosiddetto *mecha*, che include titoli storici come *Mazinga Z* (1972-1974).⁴⁰ In *Neon Genesis Evangelion*, l'innovazione tecnologica si mescola a una tensione *bio-punk*, in cui gli Eva (questo il nome dei robot) sono in rapporto con la coscienza di chi li pilota. L'arma funziona dunque insieme come contenimento del corpo adolescente (perché tali sono in *Evangelion* i piloti) e come sua espansione, in una rielaborazione dei tropi classici dell'armatura del guerriero che la trasformano però, da oggetto difensivo, in strumento per agire nel mondo. Allo stesso tempo, tuttavia, il *mecha* riflette una tipologia di guerra che non è guerra davvero, in cui la prima persona del guerriero è solo marginalmente messa in mezzo. Come recitava una pubblicità di *Iron Soldier*, un videogioco della Atari del 1994, «La guerra è l'inferno, a meno che tu non sia dentro un robot di dodici metri con un lanciamissili (in quel caso è piuttosto figa)» (figura 2). Per quanto possa essere legato all'individualità del protagonista, il *mecha* incorpora gli elementi centrali del warfare postmoderno come esperienza di deregionalizzazione e alienazione: «potere incredibile, morte senza sangue, *embodiment* meccanizzato, vite multiple».⁴¹ Un'altra figura, in altre parole, per il drone.

⁴⁰ Su cui si veda NAPIER 2005: 85-102.

⁴¹ In GRAY 1997: 190.

If you don't like the city you're in, use your rocket launcher to level it.

WAR IS HELL
unless you're in a 40-ft. robot with a rocket launcher
(then it's kinda cool)

Riddle the Gauntlet helicopters with a couple hundred rounds from your 75mm assault rifle.

No wonder people hate war. You spend days stuck in a trench with nothing more than a wimpy rifle and a bad haircut. Luckily, when you play Iron Soldier on the 64-bit Atari Jaguar, you're not the average grunt. You're the most awesome combat machine ever assembled. Your mission: help the resistance annihilate the evil Iron Fist Enterprises and their army of mechanical soldiers. Your battlefield: 16 different cityscapes. Your arsenal: a stolen 40-ft. robot with enough artillery to wipe out New York City. Use a chainsaw to slice through bridges, a rocket launcher to blow away tanks, and a cruise missile to level entire city blocks. Forget about giving peace a chance. Climb into an Iron Soldier and let the property damage begin.

The best thing about the cityscapes and texture-mapped skyscrapers is watching a grenade blow them up.

It's an enemy mech on patrol. If you don't look out, he'll recycle a few of your body parts.

The scenery may change, but your objective won't. Destroy the enemy.

When you weigh 40 tons, one foot stomp can turn a Brassard Tank into scrap metal.

JAGUAR DO-THE-MATH
64-BIT
INTERACTIVE MULTIMEDIA SYSTEM

ATARI MADE IN THE USA

Game tips and hints: 1-900-737-ATARI. 95¢ per minute. If you are under 18, be sure to get a parent's permission before calling. A touch-tone telephone is required. USA only. Atari Jaguar information is available in the Atari Gaming Forum on CompuServe. Type GO JAGUAR to access this area 24 hours a day. Atari Jag information is available in the Atari Roundtable on Genie. Type JAGUAR to access this area 24 hours a day. ©1994, Atari Corporation. Atari logo, Jaguar, the Jaguar logo, Iron Soldier and the Iron Soldier logo are trademarks or registered trademarks of Atari Corporation. Actual screen may vary. Copyright 1994, Atari Corporation, Sunnyvale, CA 94089-1402. All rights reserved.

Fig. 2. Pubblicità di Iron Soldier, videogioco del 1994 della Atari. La disascalia recita: «Non è strano che la gente odi la guerra. Passi le giornate in trincea con un fucile da quattro soldi e un brutto taglio di capelli. Per fortuna, quando giochi a Iron Soldier sull'Atari Jaguar a 64 bit, non sei il solito soldato semplice. Sei la più fantastica macchina da guerra mai assemblata». Negli anni immediatamente successivi alla prima guerra del Golfo, questa pubblicità incorpora perfettamente la nozione di guerra asimmetrica e tecnologica: fare la guerra non vuol dire più fare il soldato e stare in trincea, ma muoversi nella realtà attraverso le macchine.

Descrizioni più accurate della guerra contemporanea e del suo rapporto alienato con le armi si trovano in ben altre tipologie testuali che si interfacciano non con visioni anacronistiche dell'atto bellico quanto con la sua realtà attuale. Un testo paradigmatico (un aggettivo abusato sarebbe “profetico”) che descrive con sorprendente precisione la forma che la guerra ha preso nel ventunesimo secolo è *Momenti di umanità nella terza guerra mondiale*, uscito nel 1983 su *Ganta* e poi raccolto in volume ne *L'angelo Esmeralda* (2011). Il racconto ha per protagonisti due astronauti, il narratore e il suo collega Vollmer, che orbitano intorno alla Terra come parte di una missione militare. Il racconto di DeLillo rende bene l'insieme di alienazione e distanza che caratterizza la guerra contemporanea. La parola del titolo, “umanità”, è paradossale, perché tutto quanto riguarda l'atto bellico, nel racconto, è profondamente *disumano*, anzi, *de-umanizzato*. Lo sguardo di cui godono i protagonisti è quello globale e derealizzante del potere imperiale, che annienta le differenze: «A duecentoventi chilometri vediamo le scie delle navi e gli aeroporti più grandi. Gli iceberg, i fulmini, le dune di sabbia. Gli indico le colate di lava e gli occhi dei cicloni. Gli spiego che quella striscia argentata al largo dell'Irlanda è una chiazza di petrolio».⁴² Nel warfare contemporaneo non esistono i campi di battaglia o i luoghi, ma solo una totalità indistinta che somiglia più all'alternarsi delle immagini in un documentario naturalistico che alla realtà.

Benché il narratore cerchi «di non pensare ai massimi sistemi, di non cedere a vaghe astrazioni», a volte è costretto a farlo: «l'orbita terrestre spinge l'essere umano ad assecondare le sue inclinazioni filosofiche».⁴³ La distanza fa sì che vedano il pianeta nella sua interezza, e che dunque siano portati «ad abbandonarsi a meditazioni profonde sulla condizione umana e cose simili».⁴⁴ Si tratta, in altre parole, di un complesso processo di de-realizzazione, di distanziazione dalla realtà e dagli individui che la popolano, che è intrinseco al fare la guerra contemporaneo:

Si avverte un senso di *universalità*, sorvolando i continenti, osservando i confini del mondo – una curva netta, come disegnata da un compasso – e pensando che appena dietro

⁴² DELILLO 2013: 27. Sul racconto si veda anche COKER, 2002: 160-161.

⁴³ DELILLO 2013: 28.

⁴⁴ *Ibidem*.

l'orizzonte c'è il crepuscolo dell'Atlantico, ci sono i sedimenti fluviali e le foreste di alghe, una catena di isole che brilla nel mare scuro.⁴⁵

Questo senso di universalità è lo stesso che traspare nella nuova simbologia bellica della globalità, nella comparsa di globi terrestri e reticolati di paralleli e meridiani nelle insegne degli eserciti imperiali: la guerra si è fatta senza confini, il potere è pronto a proiettarsi ovunque.

Conseguentemente, per i protagonisti, la Terra sotto di loro non è uno spazio reale, ma «solo paesaggi»; la loro vita nella stazione, per converso, ben lungi dal rappresentare l'eccezionalità dello stato bellico, li rende «due coinquilini che si trovano in una contingenza improbabile».⁴⁶ La distanza annienta la guerra: si può persino essere felici, o dire di esserlo, come se non ci si trovasse in guerra affatto. Il guerriero occidentale contemporaneo è un guerriero per cui non esiste la linea del fronte, ma che vive lo sforzo bellico da migliaia di chilometri di distanza, sospeso in un vuoto che nel racconto è quello siderale ma nella realtà è quello digitale. Come ha scritto Christopher Coker, Vollmer è la figura del guerriero contemporaneo: uno privo di emozioni, distaccato dalla realtà bellica, incapace di isolare chiaramente lo scopo delle proprie azioni.⁴⁷

L'altro aspetto cruciale è che da questo racconto di guerra mancano completamente le armi. Non è un caso che lo scopo principale della missione sia «raccogliere informazioni»: «seguendo tranquilli la nostra orbita riusciamo a penetrare nell'intimo delle attività superficiali di luoghi dove nessuno è mai stato prima».⁴⁸ E tuttavia, l'occhio che guarda a queste truppe è disumanizzato, i dettagli che si affollano nel racconto del narratore non fanno vedere nulla di umano, ma semmai una sequela di elementi lontanissimi tra loro, capaci di assommarsi a un significato solo nella computazione elettronica, non nell'esperienza individuale: «C'è una massa di stratocumoli verso il mare. Bagliore del sole e corrente litoranea. Vedo fioriture di plancton in un blu di Persia così intenso da sembrare un'estasi animale [...]. Man mano che le caratteristiche superficiali si dispiegano io le enu-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ COKER 2014: 21-23.

⁴⁸ DELILLO 2013: 27-28.

mero ad alta voce».⁴⁹ In questa raccolta di dati e informazioni l'occhio umano si perde, sostituito da quello della macchina, e con esso si perde la capacità di dare senso al mondo; nell'atto bellico contemporaneo, la guerra può dunque non apparire più come quel momento di eccezionalità che abbiamo illustrato all'inizio di questo contributo, bensì un «momento di umanità», una routine noiosa per tecnici che si avvicendano a macchine che li separano, anziché avvicinarli, dal significato dell'esperienza.

Queste pagine hanno offerto una riflessione senz'altro rapsodica sul tema delle armi nel racconto bellico contemporaneo: eppure ritengo di avere individuato alcuni nuclei da cui potrebbe essere condotta un'analisi più ampia. Il conflitto contemporaneo è profondamente diverso rispetto alle modalità della guerra moderna e premoderna, e questo lo ha reso progressivamente più difficile da raccontare: o meglio, raccontare con successo una guerra contemporanea significa, come in DeLillo, confrontarsi con la noia, la routine e l'inerzia, la mancanza di significato invece della pregnanza del momento culminante. Contro questa realtà le forme dell'immaginazione mettono in atto una serie di processi compensativi, ora attraverso uno sforzo immaginativo (quello del fantasy e di manga e anime), ora spostando il focus del racconto della guerra dal guerriero alla vittima. In questo contesto si situa anche la scomparsa delle armi dal racconto, o meglio la loro sostituzione con armi che non hanno più i connotati di quelli dell'epica tradizionale. Nel panorama confuso e in evoluzione della narrativa contemporanea, queste tendenze mi sembrano perdurare.

⁴⁹ Ivi: 36.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

DELILLO 2013 = Don DeLillo, *L'angelo Esmeralda*, trad. it. di Federica Aceto, Torino, Einaudi, 2013 (ed. or. New York, Scribner, 2011).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANTICHI - DONGHI - PREVITALI 2025 = Samuel Antichi - Lorenzo Donghi - Giuseppe Previtali, *Introduzione. Guardare i conflitti del XXI secolo: immagini, sguardi, retoriche, in Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei*, a cura di Samuel Antichi - Lorenzo Donghi - Giuseppe Previtali, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2025.

BARBIERI 2021 = Alvaro Barbieri, *Vivere per morire o morire per vivere: l'archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche*, in «AOQU», II, 1 (2021), 75-91.

BAUDRILLARD 1993 = Jean Baudrillard, *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Anabasi, 1993 (ed. or. Paris, Éditions Galilée, 1992).

BAUDRILLARD 1995 = Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, trad. ing. Paul Patton, Bloomington, Indiana University press, 1995 (ed. or. Paris, Éditions Galilée, 1991).

CHAMAYOU 2014 = Grégoire Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, trad. it. di Marcello Tari, Bologna, DeriveApprodi, 2014 (ed. or. Paris, La Fabrique Éditions, 2013).

COKER 2001 = Christopher Coker, *Humane Warfare*, New York, Routledge, 2001.

COKER 2002 = Christopher Coker, *Waging War Without Warriors? The Changing Culture of Military Conflict*, Boulder, CO, Lynne Rienner Publishers, 2002.

- COKER 2004 = Christopher Coker, *The Future of War. The Re-enchantment of War in the Twenty-First Century*, Hoboken, NJ, Blackwell, 2004.
- COKER 2007 = Christopher Coker, *The Warrior Ethos. Military Culture and the War on Terror*, New York, Routledge, 2007.
- COKER 2008 = Christopher Coker, *Ethics and War in the 21st Century*, New York, Routledge, 2008.
- COKER 2014 = Christopher Coker, *Men at War. What Fiction Tells Us About Conflict, from The Iliad to Catch-22*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- CREVELD 2013 = Martin van Creveld, *Wargames. From Gladiators to Gigabytes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- GIGLIOLI 2014 = Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014.
- GRAY 1997 = Chris Ables Gray, *Postmodern War. The New Politics of Conflict*, New York, The Guilford Press, 1997.
- HIRSCH 2012 = Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- JENKINS 2006 = Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- KALDOR 2012 = Mary Kaldor, *Old and New Wars. Organised Violence in a Global Era*, Cambridge, Polity, 2012.
- KALDOR - KARL - SAID 2007 = Mary Kaldor - Terry Lynn Karl - Yahia Said, *Introduction*, in *Oil Wars*, ed. by Mary Kaldor - Terry Lynn Karl - Yahia Said, London, Pluto Press, 2007.
- MALVESTIO 2021 = Marco Malvestio, *The Conflict Revisited. The Second World War in Post-Postmodern Fiction*, Oxford, Peter Lang, 2021.
- MITCHELL 2011 = W.J.T. Mitchell, *Cloning War. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- MUNK 2023 = Tine Munk, *Memetic War. Online Resistance in Ukraine*, New York, Routledge, 2023.
- NAPIER 2005 = Susan J. Napier, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Londra, Palgrave, 2005.

PREVITALI 2020 = Giuseppe Previtali, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.

SCURATI 2025 = Antonio Scurati, *Dove sono ormai i guerrieri d'Europa?*, in «La Repubblica», 4 marzo 2025.

WATLING 2024 = Jack Watling, *The Arms of the Future. Technology and Close Combat in the Twenty-First Century*, Londra, Bloomsbury Academic, 2024.

VARIAE

IL PURGATORIO DI FALERINA. INTERTESTUALITÀ DANTESCA IN UN EPISODIO ALLEGORICO DELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*

Angelo Pietro Caccamo
Università di Genova

RIASSUNTO: L'episodio della distruzione del Giardino di Orcagna (II iv-v) rappresenta una delle avventure più lunghe, complesse e ambigue dell'*Inamoramento de Orlando*: oltre all'ampiezza dell'episodio, è notevole anche la lunga preparazione della prova (attraverso diversi riferimenti al Giardino che partono da I XIII), e l'esordio programmatico che ne fa un esempio delle «prove» di Orlando per amore (II iv 1-3); alla luce di tali caratteristiche, diventa importante provare a rintracciare una lettura organica dell'episodio, come è stato fatto in passato da alcuni studi critici. Il saggio si occupa di definire un percorso intertestuale di marca dantesca all'interno dell'episodio, con l'obiettivo di dimostrare che il viatico di Orlando nel Giardino di Falerina corrisponda a un *itinerarium mentis* purgatoriole, che educa il cavaliere al superamento dei suoi vizi pubblici e privati grazie all'ispirazione d'amore, sul modello del viaggio del *Purgatorio*. Attraverso la chiave metodologica dell'intertestualità, sarebbe così possibile dare un senso nuovo a un episodio che rappresenta un pilastro dell'architettura concettuale dell'*Inamoramento de Orlando*.

PAROLE CHIAVE: Matteo Maria Boiardo, Dante, allegoria, Quattrocento, intertestualità

ABSTRACT: The destruction of Orcagna's Garden (II iv-v) constitutes one of the most extensive and interpretatively problematic adventures in *Inamoramento de Orlando*. The episode is distinguished by its long and staged preparation, marked by multiple anticipatory references since I XIII, and nonetheless by its programmatic opening, which frames it as one of Orlando's amorous "trials" (II iv 1-3). Given these features, it's essential to try to articulate a consistent interpretation of the episode, something that is already attempted by critics. This essay proposes an intertextual reading, suggesting a wide connection between this episode and Dante's *Commedia*, through which Orlando's journey into the Garden could be read as an *itinerarium mentis*. In a symbolic journey, Orlando faces both public and private vices and overcomes them under



the guidance of amorous inspiration, in a pattern that closely recalls the moral and spiritual trajectory of Dante's *Purgatorio*.

KEY-WORDS: Matteo Maria Boiardo, Dante, allegory, Quattrocento, intertextuality

Il Giardino di Orcagna, il *verger perilleux* abitato dalla fata Falerina, è il *set* di una delle più memorabili inchieste dell'Orlando di Boiardo. Annunciato più volte nel corso del primo libro come un'impresa impossibile, il Giardino incomberà a lungo sulle sorti di dame e i cavalieri innamorati che rischiano di incapparvi e di morirvi, finché Orlando non sarà inviato da Angelica a distruggerlo.

Nonostante l'ampiezza dell'episodio, la sua lunga e laboriosa preparazione (i primi tasselli della vicenda vengono posti a I XIII; la distruzione del Giardino avviene a II v) l'esordio programmatico che ne fa un esempio delle «prove» di Orlando per amore (II IV 1-3), nonché la presenza di creature straordinarie chiaramente esemplificate su modelli della letteratura didascalica, le letture di approccio allegorico sono state relativamente poche. Non è sorprendente, d'altro canto, per chi conosce l'ipoteca che da sempre grava sulle analisi allegoriche dell'*Innamoramento*, forse un effetto collaterale di lunga durata della (pur meritaria) operazione di disancoraggio del poema dal suo *rifacimento* moraleggianti a opera di Berni.¹ Non è un caso se le prime analisi allegoriche di questo episodio sono arrivate da oltreoceano: una da Michael Murrin, per *Allegorical epic: essays in its rise and decline* del 1980, l'altra da Jo Ann Cavallo in *An ethic of desire* del 1993. In un'epoca di profondo rinnovamento della boiardistica, Antonia Tissoni Benvenuti ha offerto un'ana-

¹ Si pensi, per limitarsi a un solo caso, a quanto scriveva Franceschetti: «Quasi tutti gli episodi dell'*Innamorato* vengono raccontati dal Boiardo soltanto per il bisogno di raccontare, e nulla sembra tanto alieno dalla sua natura e dalla sua poetica quanto l'implicazione di significati simbolici nelle sue belle storie. [...]», cfr. FRANCESCHETTI 1975: 167-168. Ormai una simile posizione è stata superata: si veda almeno la ricca interpretazione allegorica data da Tissoni Benvenuti nel suo commento a *L'innamoramento de Orlando* (da qui in poi: *IO*), che in parte sarà utile anche in questo contributo (dalla medesima edizione sono tratte tutte le citazioni del testo: cfr. BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando*, [Tissoni Benvenuti - Montagnani] 1999). Non sempre, naturalmente, l'impostazione allegorica ha prodotto risultati condivisibili (cosa che si può dire, però, di ogni metodo critico). Al di là di approcci a singoli episodi (a mio avviso da preferire, vista la natura episodica dell'allegoresi nel poema, nel senso già rilevato da Murrin) letture sistematiche del poema sono state quelle di CAVALLO 1993; RINALDI 1994; GALBIATI 2018.

lisi ad ampio raggio dell'episodio nel suo commento al poema, ripresa più di recente da Roberto Galbiati, che vi ha dedicato spazio nel suo capitolo sulle avventure formative di Orlando.² Personalmente, mi sono imbattuto nella problematica interpretazione di questa vicenda quando mi sono occupato di un raffronto intertestuale con la *Commedia* di Dante: proprio l'intertestualità dantesca – in particolare, la presenza del *Purgatorio*, non rilevata dalle precedenti analisi – rappresenta, a mio avviso, una chiave decisiva per proporre un'interpretazione esaustiva di questa avventura di Orlando.³

Riporto, di seguito, una sinossi dei passaggi di trama in cui si pongono le premesse e si sviluppa l'avventura di Orcagna.

I XIII. Fiordelisa e Rinaldo sono attaccati da un centauro, che rapisce Fiordelisa (51-58).
xiv. Braccato da Rinaldo, il centauro getta Fiordelisa in un fiume (5). Angelica è rapita da un vecchio che cattura donne da dare in pasto al drago del regno di Orcagna. Tra le prigioniere, vi è Fiordelisa, che il vecchio ha ritrovato priva di sensi, trasportata dal fiume (26-37). xvii. Rinaldo incontra Iroldo, il quale gli racconta la sua storia: è stato imprigionato a Orcagna da Falerina e sarebbe stato dato in pasto al drago che sorveglia il Giardino dell'incantatrice se Prasildo, venuto a sapere della sua situazione, non avesse ottenuto di potersi scambiare con lui. Iroldo, libero, attende allora che Prasildo sia portato a morte dai carcerieri, per tentare un assalto suicida. Rinaldo interviene, semina il terrore tra la soldataglia e libera i condannati. Vorrebbe poi proseguire per liberare Orcagna, ma Fiordelisa lo dissuade dall'intraprendere l'impresa, descrivendola come impossibile. Rinaldo si persuade solo perché ha promesso di liberare quanto prima Orlando, ma si ripromette di tornarci (1-49). xxviii. Orlando e Rinaldo combattono e Orlando ha la meglio, ma Angelica salva la vita di Rinaldo spedendo Orlando (in virtù di un *don contraignant* chiestogli in precedenza) a distruggere il Giardino di Falerina (1-33). II II. Aquilante e Grifone, in cerca di Orlando, giungono presso il Ponte delle Rose, ove sono ospitati per la notte nel palazzo di Poliferno re di Orcagna: è una trappola che raccoglie vittime per il drago di Falerina, e i due sono imprigionati. Il giorno fatale, mentre sono scortati al Giardino, intravedono sul loro cammino un cavaliere in lontananza (36-51). III. Il cavaliere è Orlando, che fa strage dei soldati di Poliferno, liberando i due e Origille, la quale resta controvoglia con lui. Orlando

² Oltre agli studi già citati, si veda MURRIN 1980. Ulteriori saggi che hanno trattato alcuni passaggi puntuali dell'episodio verranno citati più avanti ove necessario.

³ Per quanto riguarda gli studi delle presenze dantesche nell'*Inamoramento de Orlando*, mi sono occupato di un censimento e di una valutazione in CACCAMO 2022.

e Origille incontrano una messaggera, che cerca di dissuaderli dall'entrare nel Giardino (48-70). iv. La messaggera illustra le prove del Giardino di Falerina, e consegna a Orlando un libretto che riporta le istruzioni per affrontarle. Racconta che Falerina sta lavorando a una spada che possa tagliare ogni cosa fatata, per sconfiggere l'invulnerabile Orlando che è destinato a distruggere il suo Giardino (4-10). Orlando potrà affrontare il drago solo all'alba; durante la notte Origille, cogliendo la prima occasione utile, lo deruba di cavallo e spada e scappa (10-13). Orlando, nonostante tutto, decide di entrare nel Giardino, si procura un bastone e con quello ammazza il drago (13-19). Morto il drago, la porta d'ingresso sparisce e Orlando è prigioniero; lavatosi a una fonte, Orlando giunge nel palazzo di Falerina, le sottrae la spada fatata e la interroga per avere notizie sulle prove, ma non ottenendo risposta la lega a un albero per affrontare le prove che gli suggerisce il libretto (20-31). Da questo istruito, riempie l'elmo di rose per insonorizzarlo e affronta vittorioso la prima prova, una sirena che cerca di irretirlo con il canto (32-39). Orlando si cosparge del sangue della sirena per affrontare la nuova prova, il toro con un corno di ferro e l'altro di fuoco, che difende la porta di Mezzogiorno. Orlando lo sconfigge con la spada, ma sconfitto il toro sparisce anche la seconda porta (40-45). Il paladino affronta poi un uccello dal volto antropomorfo e coronato, che acceca chi lo guarda: Orlando lo uccide gettandosi a terra, coprendosi con lo scudo e affondando il colpo quando questi si avvicina (46-54). Riesce così a giungere alla porta Ovest, difesa da un asino con una corazza di scaglie d'oro e la coda di serpente: ancora una volta, morta la bestia, scompare la porta che essa custodiva (55-61). Per giungere all'ultima porta, quella di Tramontana, Orlando passa per una valle fiorita, ove si trova una fontana con una mensa imbandita di vivande calde: è una trappola della Fauna, una donna-serpente. Orlando, ancora una volta messo in guardia dal libro, ammazza la Fauna e si dirige alla porta Nord (62-70). L'ultima porta è difesa da un gigante armato di spada. Orlando lo uccide, ma dal suo sangue nascono due giganti, e così via ognuno dei giganti, una volta ucciso, si duplicherà. Orlando, capendo di non poter prevalere, recupera la catena della Fauna e lega insieme i due giganti, rendendoli inoffensivi. La porta non scompare, e Orlando finalmente può uscire (71-85). v. Orlando vuole però prima distruggere il Giardino, per impedire che nuoccia ad altri. Consultato il libretto, tronca un albero capovolto che è piantato nel mezzo del verziere, e così il luogo incantato sparisce. Falerina resta prigioniera di Orlando, gli racconta di aver costruito il luogo per una vendetta d'amore contro Ariante e Origille, i quali però non sono mai incappati nella trappola; gli promette infine di aiutarlo a liberare gli ultimi prigionieri (2-24).

1. Non è qui il caso di riprendere integralmente il quadro di riferimenti che la critica è riuscita negli anni a scorgere nell'avventura di Boiardo, la cui stratificazione è (come spesso accade per l'autore) impressionante; limiterò quindi l'oggetto dell'indagine intertestuale al solo fattore di novità che ritengo di riscontrare, quello dantesco, recuperando singoli riferimenti ad altre tradizioni e opere quando necessario per completare il quadro dell'analisi e per offrire un'interpretazione complessiva. Può essere allora utile ripercorrere brevemente la tradizione degli studi, così da offrire un quadro di riferimenti il più possibile completo.

In quella che è la prima analisi dedicata all'episodio del Giardino, Murrin ha ritenuto di potere individuare un sistema allegorico stratificato su vari livelli di lettura, da quello più strettamente morale a quelli cosmologico, storico e politico, talora però con qualche forzatura rispetto ai dati desumibili dal testo.⁴ Lo studioso ha avuto in ogni caso il merito di indicare alcuni punti di riferimento per l'interpretazione di questo episodio: mi riferisco all'identificazione dell'intertestualità d'autore fra le prove del Giardino di Falerina e i personaggi apparsi nelle canzoni allegoriche II 22 e III 59 degli *Amorum libri*, poi confermata dal confronto sistematico operato da Marco Tizi;⁵ ma anche la constatazione che le prove di Orlando sono riconducibili a due ambiti pulsionali distinti, quello *inascibile* e quello *concupiscibile*: l'ispirazione potrebbe venire (secondo lo studioso) dalle Case di Marte e Venere del *Teseida*, dal quale sono desunte anche altre immagini (in particolare dal libro VII).⁶

Jo Ann Cavallo, nel 1993, segue lo stesso approccio di Murrin per tentare un'analisi globale dell'episodio, come snodo di una più generale indagine che vuole rintracciare nell'*Inamoramento* la costruzione di una «etica del desiderio» per i personaggi boiardeschi, attraverso lo sviluppo delle singole prove a cui i paladini vengono sottoposti. La studiosa riprende la lettura della messaggera come allegoria della prudenza (data da Berni nel suo *Rifacimento* e già indicata da Murrin come possibile chiave interpretativa), per segnalare come Orlando affronti questa prova armato solamente con il libro magico, «the book of

⁴ Alcune ipotesi interpretative non sembrano infatti supportate da prove sufficienti. Qualche rapido esempio: non mi pare verosimile che alcune casualità avvenute nel corso della vicenda possano bastare a segnalarla come «the familiar drama of fate and fortune» (MURRIN 1980: 59), così come indimostrabile mi sembra l'associazione dei quattro portali alle quattro età dell'uomo (ivi: 60).

⁵ Ivi: 66.

⁶ Ivi, 56. Opera ben nota a corte, il *Teseida* era stato glossato da Pier Andrea de' Bassi su esplicita richiesta di Niccolò III d'Este, e sia il testo che le glosse sono ben presenti a Boiardo, come rilevano MONTAGNANI 1983 e Tissoni Benvenuti nel suo commento.

reason».⁷ Trovo poco plausibile che in questa avventura si ritrovino, come sostiene la studiosa, dei riferimenti diretti al testo della *Genesi*, benché naturalmente certe associazioni simboliche, presenti anche in questo episodio entrino nella letteratura allegorica a partire dal modello biblico (una su tutte, il serpente come simbolo degli inganni del desiderio). Corretta, invece, la segnalazione dei molteplici debiti intertestuali col *Roman de la Rose*, che più tardi verranno approfonditi anche da Tissoni Benvenuti: a partire dalla presenza della fonte presso cui Orlando si deterge dopo lo scontro col drago, passando per la presenza di un giardino con quattro porte, e in generale considerando il rapporto fra una prova d'amore fatta in un giardino incantato e un altro giardino, quello del *Roman*, che è l'allegoria stessa dell'esperienza erotica.⁸ Interessante, infine, la considerazione che il verziere rappresenti «the *in malo* version of both anger and love»:⁹ su questa mi soffermerò a tempo debito.

Senza dubbio innovativo, seppure diretto ad altri scopi, è stato lo studio di Montagnani del 1990,¹⁰ nel quale si sottolinea un aspetto nuovo e certamente significativo per la comprensione del significato allegorico del *verger*, cioè la presenza del mito di Ercole nelle sue declinazioni ferraresi, ideologicamente connotate.¹¹ Se il mito classico, anche in questo caso, segue la naturale parabola che gli tocca nell'opera cavalleresca di Boiardo, cioè il camuffamento (per seguire il *cronotopo carolingio* senza smagliature),¹² è altresì vero che questa metamorfosi del classico non lo rende invisibile, ma lo fa riemergere frammentato, ricombinato e rifunzionalizzato in un caleidoscopio di avventure cavalleresche che si articolano e si intrecciano nel poema. Nel Giardino di Falerina, in particolare, emergerebbe il classico furto dei pomi nell'Orto delle Esperidi.¹³

⁷ CAVALLO 1993: 91.

⁸ Cfr. ivi: 93. L'uso intertestuale del RdR nell'opera di Boiardo, non limitata peraltro al solo poema, meriterebbe un'analisi dedicata, che al momento non esiste. Si vedano però almeno le puntualizzazioni e i sondaggi di CAZZATO 2024

⁹ Cfr. *ibidem*. Questa considerazione parte da uno degli assi portanti del saggio di Cavallo, per la quale nell'opera di Boiardo è presente una Venere doppia, *in bono* e *in malo*, ripresa dall'esempio di Boccaccio.

¹⁰ MONTAGNANI 1990.

¹¹ Per il tema della glorificazione della corte estense per tramite dell'Ercole mitologico cfr. anche MATARRESE 1998.

¹² Cfr. TISSONI BENVENUTI 1998.

¹³ Peraltro, ma non è questa la sede per approfondire, rielaborato più volte nel corso del poema, a partire dall'orto di Medusa di I XII; cfr. MONTAGNANI 1990: 281 ss.

Sorprende, nel complesso, la quantità di riferimenti al mito di Ercole che lo studio di Montagnani raccoglie in merito all'episodio di Falerina, segnalando l'importanza di un'attenta valutazione del modello nelle avventure che costellano tutto il poema (a partire dall'avventura di Prasildo di I XII, fino all'avventura di Mandricardo di III II); tuttavia, stando alla ricostruzione di Montagnani, non sembra emergere un'intenzione programmatica nel riuso del mito, che appare piuttosto un vasto serbatoio di occorrenze narrative per molteplici episodi di combattimenti con esseri soprannaturali, spesso costruiti con elementi classici di varia provenienza (le imprese di Cadmo e di Giasone ricorrono, ad esempio, con frequenza paragonabile¹⁴).

Indispensabile, come sovente accade in ambito boiardesco, partire dall'analisi svolta da Antonia Tissoni Benvenuti nel suo commento. Poiché «Il Giardino di Falerina, appunto per il significato che assume come massima prova compiuta per Amore da Orlando, può ammettere anche una lettura allegorica», la studiosa approfitta della forma-commento per un'analisi puntuale del testo, che intende trovare la sua chiave simbolica nel *Roman de la Rose*, a suo avviso opera di riferimento per «gli episodi dell'In[amoramento] che richiedono anche una lettura seconda (come per es. la punizione di Ranaldo, II xv, o il Fonte di Narciso, II xvii)». In particolare:

Si tenga presente che Orlando è un campione di Amore, inteso nel modo illustrato nelle prime ottave; e che i nemici di Amore là indicati, antifrasticamente o direttamente, sembrano essere: un amore per la donna smodato e che non accresca spiritualmente (prima prova); l'odio tra i popoli, la guerra (la violenza, seconda prova); la perdita della misura per avidità (l'avarizia, terza prova); la mancanza di dominio di sé (l'ira, quarta prova). Murrin 1980, 53-85, nella prima e unica esaustiva analisi che sia stata fatta dell'episodio, indica una corrispondenza delle quattro porte che si trovano ai quattro punti cardinali con le età dell'uomo; riconduce poi la lotta di Orlando ai due ambiti, concupiscibile ed irascibile (il modello sarebbe costituito - ma non sembra così dominante - dalle Case di Venere e di Marte nel Teseida). [...] Si vedrebbe meglio, in filigrana, un'esaltazione delle virtù necessarie al principe: temperanza e fortezza contro le proprie passioni; giustizia e prudenza nei confronti degli averi e delle persone stesse dei sudditi.

¹⁴ Cfr. ZAMPESE 1994: 53-63.

Ricordiamo infine che la struttura del Giardino ci riporta ancora una volta al RdR: oltre al *vergier* iniziale, la torre rotonda con quattro porte ai quattro punti cardinali, all'interno di un giardino cinto da un fossato e da un muro dove Jalouzie chiude Bel Acueil (3868-910); ma i due luoghi non hanno nessun rapporto con il significato del nostro Giardino, le cui valenze morali possono essere eventualmente leggibili alla luce della canzone AL 179, *Moralis alegoria cantu tetrametro*, come suggerisce Tizi 269. Si aggiunga che andranno ricordati i tre testi allegorico-cavallereschi degli AL (oltre al citato AL 179, AL 82 e 130), ma tenendo presente che il loro significato è certo ascetico, mentre qui si tratta di un'etica mondana. E le virtù proposte non sono molto dissimili da quelle necessarie per il conseguimento della *volutas* secondo Valla (*De vero bono I xxxiii*): *Prudentia, Continentia, Iustitia, Modestia*.¹⁵

E ancora:

[...] mentre le due prime prove erano basate sul dominio di sé nell'ambito dei propri appetiti, concupiscibile e irascibile, le due ultime prove sembrano rappresentare la conquista di un dominio di sé nei rapporti con il mondo esterno: qui la lotta contro il desiderio di possedere beni terreni, ricchezze, e alla fine la lotta, ben più dura per Orlando, contro il desiderio di potere, di dominare gli altri con la violenza, la guerra.¹⁶

Di recente, Galbiati è tornato brevemente sull'episodio per la rassegna di *Avventure di Orlando* presenti nel suo *Il romanzo e la corte*. Senza allontanarsi da quanto ricostruito nel commento di Tissoni Benvenuti, lo studioso reinterpreta la vicenda sotto il tema unitario dell'inganno, che può essere vinto solo attraverso l'esercizio della ragione. Galbiati preferisce evitare di analizzare allegoricamente le singole prove fatte da Orlando, intendendo piuttosto vedere nell'avventura un riferimento all'importanza della prudenza nella galassia dei valori necessari a Orlando, declinandola come capacità di riconoscere la simulazione e porvi rimedio, simulando a propria volta.¹⁷ Se l'analisi coglie indubbiamente nel vero, facendo leva sull'analisi etimologica del nome di Falerina,¹⁸ considerare l'avventura di Orlando solo come un susseguirsi di eventi che rappresentano il trionfo della ragione

¹⁵ IO II IV 5 n.

¹⁶ Ivi, II IV 56 n.

¹⁷ GALBIATI 2018: 63-69.

¹⁸ Il nome di Falerina, tolto il suffisso consueto delle fate di Boiardo (*Dragont-ina, Alc-ina*), deriva con buona probabilità dal latino *fallere* (ingannare, far cadere in errore). Se ne sono accorti Charles Ross e Michael Mur-

sull'inganno può apparire riduttivo, anche solo a partire dall'esplicita connessione fra questo episodio e l'esordio programmatico sul tema dell'amore cui già Tissoni Benvenuti ha fatto riferimento, e che ridimensiona semmai il tema dell'inganno, come vedremo, al più specifico campo dell'inganno d'amore.

Da questi assunti partiamo per tornare ancora all'analisi dell'episodio. Questa volta, però, la messa in luce di un nuovo debito intertestuale può essere a mio avviso dirimente per riuscire a ricostruire nell'insieme il valore semantico di questa *amorosa inchiesta* orlandiana.¹⁹

2. Risulta a mio avviso particolarmente interessante la difficoltà, evidenziata da Tissoni Benvenuti, di ricondurre i significati allegorici del testo alla presenza (d'altro canto evidente) di immagini del *Roman de la Rose*, che pure viene usato come serbatoio tematico e narrativo, sottponendo immagini e situazioni a radicale rifunzionalizzazione. Necessario allora rivolgersi, sostiene già la studiosa, a un altro diretto riferimento per la costruzione dell'episodio, cioè le canzoni allegoriche dello stesso Boiardo. Marco Tizi²⁰ si sofferma, in poche ma dense pagine, sul rapporto di intertestualità d'autore fra questo episodio e i componimenti II 22 e III 59 degli *Amorum Libri*. Per riprendere le parole di Tizi, le due canzoni compongono una «presenza in filigrana» all'interno dell'episodio del poema, ritornando con i medesimi luoghi, oggetti e personaggi che Orlando incontrerà nelle sue prove: il drago, il laccio d'oro, la fonte, il serpente per *AL* II 22, (vv. 11, 16, 19, 33-40, 68-70); la sirena, e di nuovo la fonte e il serpente per *AL* III 59 (40, 49; 29). Ed è sempre Tizi il primo a rilevare come ambedue le canzoni siano fittamente intessute di una trama dantesca.²¹

rin (1980: 84 e nota). Ma del resto l'autore ce la presenta inequivocabilmente: «La dama che quel regno aveva in mano/ sapea de ingani e frode ogni mistero», I XVII 7.

¹⁹ Ho qui evitato di riportare gli studi che non si occupano di una visione globale dei significati dell'episodio. Tra coloro che si sono occupati di singoli aspetti di interesse, si veda almeno: DELCORN
O BRANCA 2012; CONFALONIERI 2021; CURTI 2024.

²⁰ Raccolto in TIZI - PRALORAN 1988: 215-288.

²¹ Ivi: 268-269.

Amorum libri tres è un canzoniere composto di insistiti simbolismi e attraversato da un sottotesto allegorico:²² allegoriche sono molte delle coordinate della vicenda,²³ sin dalla primavera che apre (nel '69) e chiude (nel '71) la storia d'amore; così come la numerologia che sottende all'architettura del canzoniere, e che ha uno dei suoi riferimenti letterari nella *Commedia*.²⁴ E il poema di Dante è un modello stilistico, tematico e contenutistico anche e soprattutto per i due componimenti allegorici della raccolta, cioè per l'appunto II 22 e III 59. Siamo di fronte alla naturale conseguenza di una scelta metodologica (l'uso dell'allegoria, per la quale Dante non può non essere un modello) ma altresì contenutistica, in quanto le due canzoni – e particolarmente l'ultima – hanno una linea argomentativa che richiama da vicino alcuni temi della *Commedia*. La prima canzone, indicata come *Alegoria cantu monorithmicho ad gentiles Marietam et Genevram Strottias*, narra l'innamoramento del poeta, caduto nei «lacci d'oro» dell'amata e da essa imprigionato; nel suo commento, Zanato rileva il ricorso plurimo all'autorità dantesca, che sovviene quale modello lirico (la presenza delle «donne gentili» e delle «donne ch'avete intelletto d'amore» dalla *Vita Nova*), ma anche nei suoi moduli allegorici, ad esempio il «dolce color d'oriental zaffiro» dell'alba o l'eterna primavera dal *Purgatorio*, a simboleggiare il valore trasformativo dell'esperienza erotica.²⁵ Ma è nel penultimo componimento del canzoniere, *Moralis alegoria cantu tetrametro*, che si fa stringente la convergenza fra immagini allusive e intento morale del modello dantesco. La canzone rappresenta una retrospettiva sulla vicenda ormai conclusa, un insegnamento utile per coloro che sono ancora invischiati nell'«amorosa pania». Come già Tizi aveva notato, la volontà di istituire un discorso focalizzato sul pentimento e la rinascita spirituale richiama, *ipso facto*, l'autorità della *Commedia*.²⁶ Aggiungerei che il riferimento più precisamente è la cantica del *Purgatorio*, comeemergerà nei prossimi paragrafi. La rilevanza di questa intertestualità d'autore sta appunto nel modo in cui essa

²² Si veda l'introduzione a BOIARDO, *Amorum libri* [Zanato]: 9-22.

²³ A partire dalle stesse date: per quanto non inverosimili, va considerato come la storia d'amore si chiuda la primavera del 1471, con un cenno inequivocabile ai trent'anni compiuti dal poeta: data che determina, a detta dello stesso Boiardo, la fine della giovinezza, cioè la fine dell'età adeguata per l'amore, che non si addice invece ad altri periodi della vita. Le coordinate della vicenda biografica rientrano insomma in quella rete semantica che trasforma l'itinerario erotico del poeta in un *exemplum* morale e spirituale per il lettore.

²⁴ Cfr. ivi: 12

²⁵ Cfr. ivi, l'introduzione a II 22 e le note ai vv. 31-32 e 35-37.

²⁶ TIZI - PRALORAN 1988: 268.

riesce a illuminare il rapporto fra i tre testi boiardeschi e la *Commedia*, che ne è il comune modello allegorico.

3. Orlando, al culmine del duello con Rinaldo, era stato spedito da Angelica ad assolvere il suo *don contraignant*: la distruzione del Giardino della fata Falerina. La missione è un pretesto per salvare Rinaldo, ma è anche una missione suicida («Orlando più non tornerà giamai, / che non gioverà forza né sapere / Al'estremo periglio ove el mandai», I xxviii 40); Orlando però la prende assolutamente sul serio, proprio perché è guidato da amore: «Amor, ch'ivi mi manda, m'asicura / di trar al fin tanta alta ventura». E d'altro canto, scopriremo, Orlando è l'unico predestinato a quella prova, l'unico che potrà distruggere il giardino (II iv 7). Dovremo quindi superare l'imbarazzo, tipicamente moderno, per i connotati ironici sotto la cui egida prende l'avvio questa vicenda, e prendere anche noi seriamente quanto Orlando fa nel Giardino di Falerina. Lo sostiene con chiarezza l'esordio del canto IV, in cui si avvia la vicenda:

Amor primo trovò le rime, e versi,
E soni, e canti et ogni melodia;
Le gente istrane e ' populi dispersi
Congionse Amor in dolcie compagnia.
Il dileto e 'l piacer sariān sumersi
Dove Amor non avesse signoria;
Odio crudel e dispietata guera,
S'Amor non fosse, avriān tutta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
E 'l core acrezie al' animose imprese:
Né tante prove più mai fece Orlando
Quante nel tempo che d'Amor s'aceste.
Di lui vi ragionava, alhor quando
Con quella dama nel prato discese:
Hor questa cosa vi voglio seguire
Per dar dileto a cui piace d'odire.
(IO II iv 2-3)

Questo impegnativo esordio, posto sotto l'egida dell'Antonia Caprara che è la protagonista degli *Amorum Libri*, offre di per sé l'orizzonte interpretativo della vicenda. L'amore è visto nella sua verità universale, quale forza cosmologica, lucreziana; e di conseguenza nell'influsso, ineludibile e *all-pervading*, che esso esercita sull'uomo e la sua società, divenendo tensione promotrice di imprese singolari e costruttrice di consorzi sociali. Questo esordio – lo si vede anche dal calibrato aggancio alla diegesi in 3, 5-6 – non è una digressione, ma dà alla storia presente una serie di chiavi di lettura difficili da ignorare.

Orlando incontra una messaggera poco prima di entrare nel Giardino: sarà lei a dargli un libretto con le opportune indicazioni per sopravvivere alla prova. Tra queste, la prescrizione di poter entrare nel Giardino solo dopo tre giorni di castità e solo all'alba (IV 5).

L'ingresso in un verziere all'alba è presente, con finalità allegoriche, anche nelle canzoni II 22 e III 59:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva
[...]
(*AL* II 22, 31-32)

Ecco l'aria *roseggia* al *sol levante*:
driciamo il viso a la chiara *lumera*
che la anima non pera
per volger li ochi al loco de le piante!
(*AL* III 59, 9-12)

Dolce color d'oriental *zaffiro*,
che s'accoglieva nel *sereno* aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro
(*Purg.* I 13-15)

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte *roseggia*
giù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.
(*Purg.* II 13-18)

Le facce tutte avean di fiamma viva
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
che nulla neve a quel termine arriva.
(*Par.* XXXI 15)

La presenza dantesca in queste albe è, direi, programmatica; Boiardo non si limita alla semplice ripresa topica, ma mette in atto un esplicito contatto con l'orizzonte morale della *Commedia*. Funzionale a una sintesi della *soteriologia* dantesca è il caso della sostituzione

di «lume» con «lumera», che richiama il lessico teologico del *Paradiso*, in cui «lumera» indica un’emanazione divina.

Questa dell’alba però non è la prima consonanza con la canzone III 59: già la messaggera, vedendo Orlando, l’aveva accolto con: «*Fugie presto, per Dio, fogie, mischino!* / *che tu sei tanto presso dala morte*», che ci porta a: «*Fugeti via, fugeti, ché nascosa / è la loncia crudiel ne’ verdi spini.*» (*AL* III 59, 15-16). L’allusione è alla *lonza* dantesca, che negli *AL* mantiene il consolidato senso allegorico, la lussuria.²⁷ Interessante ciò che si dice poco dopo: la *loncia* di Boiardo, che si nasconde fra i rovi verdi delle rose, esce fuori al tramonto, divorando gli amanti:

Non aspettati che la luce inchini
verso lo occaso, ché la fera alora
esce sicura ne’ campi vicini
e li dormenti ne l’ombra divora.
(*AL* III 59, 17-20)

L’etimologia di questo comportamento sembra che sia tratta, in negativo, dalle informazioni che Dante dà sulla lonza in *Inf.* I 37-43:

Temp’era dal principio del mattino,
e ’l sol montava ’n sù con quelle stelle
ch’eran con lui quando l’amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch’*a bene sperar* m’era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle
l’ora del tempo e la dolce stagione.

Insomma, se Dante spera di poter aver ragione della belva in virtù dell’ora (il mattino) e della stagione (la primavera), allora la lonza è letale nel tempo opposto, la notte e l’inverno.²⁸ Anche il drago di Falerina è connesso all’alternarsi del giorno e della notte, non solo

²⁷ *Bestiario toscano*: 86, «Loncia è animale crudele e fiera, e [...] sempre sta in calura d’amore et in desiderio carnale».

²⁸ Del resto, tale rilievo sul valore allegorico della notte è un’acquisizione tradizionale dei commentatori danteschi. Si veda l’imolese (e ferrarese d’adozione) Benvenuto Rambaldi, in chiosa a *Inf.* V 28: «Et nota quod

per il fatto che sia impossibile affrontarlo se non di giorno, ma anche perché le vittime che gli vengono procurate, cioè i viandanti che passano dal Ponte delle Rose, vengono imprigionati se accettano di trascorrere la notte dormendo nel palazzo attiguo (II 11 38 ss.). Abbiamo quindi, nella canzone, una lonza dantesca che divora gli amanti presso le rose, quando sovviene la notte ed essi dormono; e per converso, nel poema, un drago che divora le vittime che vengono per lui rapite, nel sonno, presso il Ponte delle Rose, e che va affrontato solo di giorno e dopo tre giorni di castità. Per giunta, le vittime sono date in pasto al drago due alla volta: un cavaliere e una dama.²⁹ Viene spontaneo allora ipotizzare che nel drago di Falerina sopravvivano, attraverso una ripresa di secondo grado (cioè mediata dalla canzone), le funzioni dell'animale dantesco.

Le consonanze con la *Commedia*, e soprattutto con la cantica del *Purgatorio*, paiono aumentare all'arrivo di Orlando alla porta del Giardino.

Fermassi alquanto, il cavalier sicuro,
Guardando intorno del giardin al muro.

Quel' era un *sasso* d'una *pietra viva*
Che tutta intégra atorno l'agirava:
Da mile braza verso il ciel saliva
E trenta miglia quel cerchio voltava.
Ecco una porta a *Levante* s'apriba:
Il drago smisurato zuffelava
Batendo l'ale e menando la coda;
Altro che lui non par ch'al mondo s'oda.
(OI II IV 15-16)

Noi divenimmo intanto a piè del monte;
quivi trovammo la roccia sì erta,
che 'ndarno vi sarien le gambe pronte.

(*Purg.* III 46-48)

Noi salavam per entro 'l *sasso* rotto
(*Purg.* IV 31)

A seder ci ponemmo ivi ambedui
volti a *levante* ond'eravam saliti,
ché suole a riguardar giovare altri.
(*Purg.* IV 52-53)

hic locus merito fingitur sine luce omnimoda, quia istud vicium luxuria maxime extinguit lumen rationis, et etiam quia quaeritur fieri in occulto et in obscuro ex naturali verecundia»; il commento si può leggere in Benvenuto, *Comentum* [Lacaita]. Naturalmente il discorso è sempre il medesimo: la mancanza della grazia divina (sul fronte spirituale) e della ragione (su quello intellettuale) determinano l'incontinenza degli istinti. Va da sé che ciò che maggiormente interessa qui non è tanto l'autorevolezza nel Quattrocento di Benvenuto e del suo commento, quanto il fatto che Benvenuto operasse alla corte di Ferrara, che il suo commento sia una committenza (o almeno un'opera a indirizzo) estense, e che essa fosse facilmente reperibile nella biblioteca ducale. Per quest'ultimo aspetto, si veda adesso TISSONI BENVENUTI 2023: 197-203.

²⁹ Cfr. IO XVII 10-11.

Tu se' omai al purgatorio giunto:
vedi là il balzo *che l'chiude dintorno*;
vedi l'entrata là 've par digiunto.
(*Purg.* IX 49-51)

Il lessico che descrive i confini rocciosi di questi giardini boiardeschi è ricorrente ed è di marca dantesca, in particolare proviene da ricordi purgatoriali: il «sasso» di «pietra viva», ricorda la roccia naturale che circonda il monte del Purgatorio.³⁰ Ulteriore vicinanza linguistica con sparsi luoghi della *Commedia* si può ritrovare se ricorriamo alle precedenti descrizioni del Giardino: quella di Iroldo a I xvii 8: «Ma un *saxo vivo intorno* fa pendice / e sì lo chiude de una centa solla / che entro passar *non pote chi non volla.*»; e quella fatta da Fiordelisa in I xvii 39: «Però che quello è *de ogni parte cinto / de una alta pietra*, tanto *forte e dura*»³¹ < *Inf.* IV 107: «sette volte *cerchiato d'alte mura*»; *Purg.* II 65: «per altra via, che fu sì *aspra e forte*»; III 54: «sì che possa *salir* chi va *sanz'ala?*»;³² XII 108: «ma quinci e quindi *l'alta pietra rade*».

4. La successiva prova, quella con la sirena, presenta altre immagini allegoriche del canzoniere: così in *AL* II 53, ove di fronte alla donna amata bisogna che si chiudano gli occhi «come Ulysse le orecchie a la sirena, / che se fiè sordo per fugir più male!» (10-11).³³ Naturalmente però è la sirena di III 59 a rappresentare un legame più diretto con la creatura dell'*Inamoramento*:

³⁰ Cfr. CACCAMO 2022: 54.

³¹ L'iterazione determina il progressivo oscuramento della fonte, ma il percorso è ricostruibile tornando sui passi già visti in altra sede: *Inf.* IV, 107: «sette volte *cerchiato d'alte mura* > 1, XVII 15: «Ha sette cinte e sempre nova intrata»; «Vedeasi un loco *cento volte cinto/ de una muraglia smisurata e forte*» ecc.

³² Attraverso la tappa intermedia di I xxii 14, 1-2: «Non vi potrà sallir persona viva / Che *non avesse l'ale da volare*»).

³³ Noto per inciso che in ambedue i casi Boiardo attribuisce a Ulisse una strategia che invece hanno adottato i suoi compagni, cioè quella di tapparsi le orecchie. Verosimile qui la presenza di una fonte alternativa del mito.

Forsì il mio dir torreti a maraviglia,
ma salir vi convien quel *col fronzuto*;
né si trova altro aiuto:
chi provato ha ogni scerno vi consiglia.

Quel dolce mormorar de le chiare onde,
ove Amor nudo a la ripa se posa,
là giuso ad immo tien la morte ascosa,
ché una sirena dentro vi nasconde.

Con li ochi arguti e con le *chiome bionde*,
co il bianco petto e con l'adorno volto,
canta sì dolce che il spirto confonde,
e poi lo occide che a *dormir* l'ha colto.
(AL III 59, 33-44)

Non gionse il Conte in sula ripa apena
Che comenció quell'aqua a gorgogliare:
Cantando venne a somo la Serena.
Una dongiela è quel che sopra appare,
ma quel che sotto l'aqua se dimena
Tuta è di pesso, e non si può mirare,
Che sta nel *lago* dala forca in gioso
E mostra il *vago*, e 'l bruto tien ascoso.

Lei comencia a cantar sì dolcemente
Che occegli e fiere venero ad odire;
Ma come eran gionti, incontinente
Per la dolceza *convenian dormire*.
(IO II iv 36-37)

Non ripeto qui gli opportuni richiami intertestuali che sono stati svolti per entrambi i testi dai loro commentatori. È chiaro che il modello per la descrizione di queste sirene non è il Dante di *Purg.* XIX, ma testi enciclopedici, classici e medievali,³⁴ e soprattutto Cecco d'Ascoli.³⁵ Nella canzone III 59, però, la presenza della sirena si colloca in continuità con un percorso allegorico dantesco, essendo collocata sotto il «col fronzuto» del Purgatorio, «là giuso ad immo», citando ovviamente la *Commedia*, in cui l'avverbio è riferito alle pendici del monte purgatoriale in *Purg.* I 100-101: «Questa isoletta intorno *ad imo ad imo*, là giù colà dove la batte l'onda».³⁶ Nella canzone si profila insomma un bivio tra la salvezza esistenziale e spirituale, determinata dall'ascesa al monte, e la dolcezza maliarda della sirena, manifestazione allegorica di un amore fallace che cattura attraverso l'inganno dei sensi. Siamo quindi in linea con quanto Dante illustra in *Purg.* XIX, la sire-

³⁴ Plinio, *Nat. Hist.* X 49, 136: «Nec Sirenes impetraverint fidem, adfirmet licet Dinon [...], in India esse mulcerique earum cantu quos gravatos somno lacerent». Altre similarità di trascurabile rilevanza sono state noteate con le sirene tratteggiate dai bestiari, per cui cfr. IO II iv 36 n.

³⁵ CECCO D'ASCOLI, *Acerba* [Crespi], 3 XI 9-16: «*Canta sì dolcemente la sirena*, / Che chi la intende dolce fa *dormire*, / Sin che l'uom prende e con seco lo mena, / Forte il costringe di giacer con lei;/ Languendo, per amor par che sospire, / Poi lo divora con li denti rei».

³⁶ Cfr. pure *Par.* I 138: «se d'alto monte scende *giuso ad imo*».

na come prefigurazione degli ammalianti inganni della «vita bugiarda».³⁷ La continuità dei tre testi (canzoniere, poema, *Commedia*) sembra avvalorata anche da qualche flebile richiamo testuale: *AL* III 59, 43: «*canta sì dolce* che il spirto *confonde*» > *IO* II IV 37, 1: «Lei *comencia a cantar sì dolcemente*» < *Purg.* XIX 17: «*cominciava a cantar sì*, che con pena» e 26-27: «una donna apparve santa e presta / lunghesso me per far colei *confusa*» (*scil.* la sirena); ma anche *Par.* XXIII 128, «*cantando sì dolce*».³⁸

5. La nuova sfida è uccidere un toro dalle corna di ferro e di fuoco, identificato da più commentatori come un'allegoria dell'ira.³⁹ Anche questo animale si trova a guardia di una porta nella roccia, la porta «di Mezogiorno», cioè situata in direzione sud (IV 41), altra porta che sparisce non appena Orlando vince il confronto. L'episodio ci permette di acquisire un altro tassello dantesco. Il narratore ci informa: «Porta non vi è, né segno ove sia stata» (IV 45) verso che Cremante ha giustamente segnalato quale calco di «Ombra non lì è né segno che si paia» di *Purg.* XIII 7.⁴⁰ Qui però, a mio avviso, Boiardo non si limita al recupero di un tassello formale. Chiusa l'uscita, Orlando:

D'intorno al *cerchio* va ponendo mente:
Vede il viagio che debbe pigliare
Dietro ad un rivo che corre a *Ponente*
(*IO* II IV 46, 4-6)

Si tratta di una situazione sovrappponibile a quella di Dante e Virgilio all'inizio di *Purg.* XIII: passata l'ora *sesta*, cioè *mezzogiorno*, i due poeti arrivano alla *seconda cornice* del Purgatorio; diversamente dalla prima, dotata di bassorilievi, la seconda cornice non dà alcuna

³⁷ *Purg.* XIX 108.

³⁸ Tisconi Benvenuti ha poi notato la presenza di una plausibile rima interna, «lago: vago», che richiamerebbe le rime «dismago: vago: appago» di *Purg.* XIX 20-24. Per la presenza di «cantando sì dolce» negli *Amorum Libri* cfr. T. Zanato, *op. cit.*, nota a III 59, 43.

³⁹ MURRIN 1980: 68; ZAMPESE: 78 n.; *IO* 40, 2 n.

⁴⁰ CREMANTE 1970: 193.

indicazione. Virgilio, non volendo attendere altri pellegrini che li possano guidare, suggerisce di orientarsi in direzione del sole, voltandosi verso destra (1-18).⁴¹

Abbiamo qui diverse similarità con la situazione di Orlando: l'analogia a senso di *mezzogiorno* (in un testo quale tempo cronologico, nell'altro come direzione geografica); Orlando è come Dante e Virgilio, per la seconda volta, di fronte a un *cerchio* di roccia che ne ostacola il cammino; in entrambe le situazioni mancano delle indicazioni per procedere oltre; sia Orlando che Virgilio sono quindi costretti a riflettere su come orientarsi. Anche le direzioni di Virgilio e di Orlando possono concordare, se si legge il passo del *Purgatorio* intendendo il sole come già calante, e quindi indicante il ponente. Le presenze lessicali possono anche qui lasciare intendere un rapporto (il «rivo» e poi ancora «la riva del fiume il camin piglia», rispetto alla «ripa [...] schietta» e al «novo cammin» di *Purg.* XIII 9, 17).

Orlando, concluso lo scontro col toro, dovrà cercare l'uscita attraverso la porta difesa dall'asino d'oro; ma prima di poterlo affrontare, gli si para davanti un altro animale fantastico e inquietante. A introdurlo troviamo un'inequivocabile ripresa dantesca: «Cossì pensando, a mezzo del cammino / Un arbor ritrovò fuor di misura» (48), calco fonico-metrico e linguistico abbastanza chiaro dall'*incipit* della *Commedia*, così come ritroviamo in generale in queste ottave altra sparsa segnaletica dantesca («e sieco nela mente s'assottiglia», 47 < «Certo a colui che meco s'assottiglia», *Par.* XIX 82). Il nuovo avversario è una donna-uccello:

Un grande ocello ai rami fo levato
Ch'avia testa e facia di Regina,
Coi capei biondi e 'l capo incoronato;
La piuma al col ha d'or e purpurina,
Ma el peto, el busto e le péne magiore
Vaghe e depente son d'ogni colore.

⁴¹ Il passo è controverso, perché non è chiaro se Dante e Virgilio si dirigano in direzione del sole calante (cfr. ad es. in DANTE, *Purgatorio*, [Bellomo, Carrai] XIII, 14-15 n.) oppure se regolino a seconda della posizione del sole.

La coda ha verda e dor e di vermiglio
Et ambe l'ale ad ochi di pavone;
Grande ha le branche e smisurato artiglio:
Proprio asembra di fero il forte ungione.
Tristo quel'homo a cui dona di piglio,
Che lo divora con destrucion!
Smaltisse questo ocel una aqua mole
Qual come toca gli ochi, il veder tole.
(*IO* II iv 50-51)

Tissoni Benvenuti ha proposto di identificare l'animale con un'arpia, nella sua tradizionale veste di allegoria dell'avarizia.⁴² Al di là dell'ibridismo umano-volatile, la creatura boiar-desca rispecchia poco l'immagine dell'arpia: lo segnalava già Zampese, la quale riconduce l'ipertesto piuttosto al modello pliniano della fenice (*Nat. Hist.* X 2, 3) e al *Dittamondo* (II v 70-78), ma senza trovare in essi alcun legame di contenuto.⁴³

Altre considerazioni mi portano a ipotizzare che questo animale non sia una rappresentazione dell'avarizia. In primo luogo, naturalmente, la ridondanza: c'è già una prova che rappresenta il superamento dell'avarizia, quella dell'asino d'oro.⁴⁴ Va poi detto che la sequenza della lotta con l'uccello-regina non sembra avere riferimenti chiari al tema dell'avarizia; mi sembra insufficiente il dettaglio del collo dorato («d'oro e purpurina») a testimoniarlo, soprattutto nel contesto della livrea multicolore dell'uccello; sarebbe poi incomprensibile in questo quadro il dettaglio, evidentemente rilevante (perché più volte messo in rilievo nell'ottava) della regalità dell'animale, che non ha attinenze con le raffigurazioni consuete dell'avarizia, ma semmai appunto con l'immagine della fenice di Fazio.

⁴² *IO* II iv 51 n.

⁴³ «*Il collo* ha che par d'oro, e la sua testa, / si bel, ch'abbaglia altri col suo splendore / e, *per corona*, una leggiadra cresta. / Il petto paoneggia d'un colore / *di porpora* e il dosso suo par foco / e com'aguglia è grande e non minore. / *Tutti i nobil colori a loco a loco* / fra le sue penne ha si ben ritratto, / che *'l pavon* vi parrebbe men che poco». Cfr. anche ZAMPESE 1994: 71.

⁴⁴ È vero che l'asino rappresenta, più precisamente, la cupidigia, e che per questa ragione un'allegoria dell'avarizia potrebbe con essa coesistere; tuttavia mi sembra realmente complicato ipotizzare che Boiardo sdoppi un vizio nelle sue due caratterizzazioni psicologiche, quella della scarsa liberalità e quella dell'accumulo smisurato: una divisione a malapena concepibile secondo i canoni della morale medioevale, e sicuramente assente sia nella dottrina tomista che nell'esempio allegorico-didascalico della *Commedia* (per la quale cfr. PALUMBO 2021).

Vista la presenza sparsa di riferimenti danteschi in introduzione all'episodio, ho provato allora anche in questo caso a estendere la ricerca di riferimenti alla *Commedia*. Non esiste, nel poema di Dante, un uccello coronato che fa il nido su un albero «fuor di misura» (48), eppure esiste qualcosa di molto simile:

Qui vi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto l'gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

(*Inf. XIII 9-15*)

Si tratta delle arpìe presenti nella selva dei suicidi, che nidificano sugli alberi «nodosi e 'nvolti» (5). In *Inf. XIII*, un tema che può risultare compatibile con quello dell'episodio orlandiano c'è:

La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse *li occhi putti*,
morte comune e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che' lieti onor tornaro in tristi lutti.

(*Inf. XIII 63-69*)

La «meretrice» a cui si riferisce Pier delle Vigne è l'invidia, vizio che funesta le corti producendo maledicenza e macchinazioni, una delle quali fu per lui fatale.⁴⁵ Se ipotizziamo che qui Boiardo possa costruire, secondo un metodo eclettico e privo di qualunque rispetto filologico dei testi, un'allegoria dell'invidia, toccherà allora ritornare alla sede nella quale Dante affronta un'analisi teologico-morale del vizio dell'invidia, cioè proprio quel *Purg. XIII* che Boiardo aveva citato alla fine dello scontro precedente di Orlando col toro, nel

⁴⁵ Dante, *Inferno* [Mattalia], v. 40 n.

momento in cui il cavaliere si incammina col suo libretto verso l'albero dell'uccello-regina. L'episodio boiardesco è tutto concentrato, com'è stato notato da Tissoni Benvenuti, sul tema della vista:⁴⁶ Orlando, prima di affrontare l'uccello, è istruito dal libretto a coprirsi gli occhi con lo scudo, verso cui arriveranno gli attacchi della creatura (49 e 52-53). Il rapporto tra avarizia e vista non mi pare attestato; proverbiale è invece quello fra vista e invidia, a partire dal legame etimologico. In *Inf.* XIII, l'invidia è personificata e rappresentata attraverso la metafora dello sguardo insistito e malevolo, gli «occhi putti»; allo stesso modo, in *Purg.* XIII l'invidia è strettamente legata alla vista, sia in una serie di rappresentazioni allegoriche che nel contrappasso degli invidiosi puniti.⁴⁷

E come a li orbi non approda il sole,
così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole;
ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra
e cusce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora.

(*Purg.* XIII 67-72)

L'idea che gli invidiosi guardino al bene altrui desiderandone il male ispira un contrappasso nel quale gli invidiosi non possono vedere il bene divino, almeno finché non si sono purificati. Sebbene non siano, va detto, prove decisive, sembra difficile non notare che la ripresa di materiali di *Purg.* XIII venga realizzata in concomitanza dell'invenzione di un animale che punisce accecando, così come l'invidia acceca i dannati danteschi; che i dannati danteschi camminino come Orlando, cioè «come cieco brancolando» (53); e che gli stessi abbiano gli occhi cuciti col fil di ferro, «come a sparvier selvaggio», cioè come si faceva con gli uccelli rapaci: categoria a cui il nostro uccello-regina è senza dubbio assimilabile.

Non sono, però, finite le similarità. È stato notato, da Murrin e poi da Tissoni Benvenuti, come vari comportamenti di Orlando in questo episodio sembrino riportare

⁴⁶ *IO* II IV 49 n.

⁴⁷ Il canto è tutto incentrato sulla perdita di un senso adoperato per desiderare il male. Per il tema cfr. MOCAN 2015.

al rispetto di un criterio di *humilitas*,⁴⁸ Orlando, infatti, si leva il cimiero dall'elmo per potervi montare sopra lo scudo (49), e tiene sempre il viso basso e lo sguardo «dinanci ai piedi» (*ibid.*). Se, anche qui, non sembra trovarsi alcuna attinenza sulla necessità dell'*humilitas* per contrastare l'avarizia, dobbiamo invece notare come il tema sia attinente ancora una volta al cammino purgatoriole della *Commedia*. All'inizio di *Purg.* XIII, infatti, Dante viene fuori dalla cornice dedicata ai superbi, che sono costretti a portare un sasso sulla nuca, e a tenere di conseguenza lo sguardo basso in segno d'umiltà. Invidia e superbia, nella teologia cristiana e nella visione dantesca, sono strettamente correlate: è proprio l'invidia di ciò che non spetta di diritto a essere, in sé, un atto di *hybris*; un concetto ben presente alla filosofia agostiniana: «Porro autem invidia sequitur superbiam, non praecedit: non enim causa superbiendi est invidia, sed causa invidendi superbia.»⁴⁹ E del resto, in un'altra cantica (*Par.* VI) in cui si affronta il tema, all'invidia dei suoi concittadini Romeo di Villanova opporrà proprio un'esemplare umiltà.⁵⁰ L'invidia è amore male indirizzato e con l'amore, nella *Commedia*, viene estinta:

E 'l buon maestro: «Questo cinghio sferza
la colpa de la invidia, e però sono
tratte d'amor le corde de la ferza.»
(*Purg.* XIII 36-39)

Se l'invidia è amore del male altrui,⁵¹ la soluzione è recuperare la disposizione ad amare correttamente, cioè – nella prospettiva cristiana – secondo *caritas*. Il discorso viene a convergere singolarmente con il tema dell'episodio boiardesco, là dove l'odio è una delle quattro disposizioni che amore allontana dal mondo, secondo l'*incipit* già citato:

lui pone l'*avaricia* e l'*ira* in bando
[...]
odio crudel e *dispietata guera*,
se amor non fosse, avria tuta la tera.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Agostino, *De Genesi ad litteram*, XI 14, 18.

⁵⁰ Cfr. sempre MOCAN 2015.

⁵¹ Cfr. ancora ivi, p. 85.

Se, come proposto dalla critica, il toro è allegoria dell'ira, l'asino della cupidigia, e il gigante della violenza militare,⁵² resta vacante solo la rappresentazione dell'odio.

Ricostruito, sebbene non senza dubbi, questo intricato percorso intertestuale, mi sembra di poter vedere appunto in questo episodio orlandiano l'allegoresi dell'invidia, vizio eminente di corte e quindi «coronato», nell'immagine dell'uccello-regina contro il quale Orlando dispiega le sue armi cortesi. Si tratta di un comportamento d'altro canto in linea con la visione del mondo, possiamo dire, *neo-cortese* e *neo-feudale* di Boiardo, come emerge dal «consiglio» ai cortigiani del proemio a II ix:

Odeti et ascoltati il mio consiglio,
Voi che di corte seguite la tracia:
Se ala Ventura non dati de piglio,
Ela si turba e voltavi la facia.
Alhor convien tenir alciato il ciglio,
Né se smarir per fronte che minacia
E chiudersi le orecchie al dir d'altrui,
Servendo sempre, e non guardar a cui.

Resta da capire il senso della sovrapposizione intertestuale fra l'immagine dell'arpia e quella della fenice, nelle sue rappresentazioni date da Plinio e Fazio. Non ho risposte esaustive, ma noto che l'immagine della fenice ha almeno una connessione con il tema dell'invidia: è quella presente nella *Serenide* di Paolo Regio (1541-1607):

S'assomiglia ancor l'invidia alla fenice; perché come quella se stessa abbruggia et rinova,
che così l'invidia s'infiamma per l'odio, et se bruggia, ma la sua fiamma sempre rinasce, et
rinova, finché rinovato nel fuoco eterno muore.⁵³

Non sono riuscito a stabilire se questa lettura allegorica sia o meno invenzione di Regio, non mi sembra però inverosimile immaginare che altrove vi sia una fonte comune che possa giustificare questa coincidenza, direi abbastanza singolare.

⁵² Cfr. *infra*.

⁵³ REGIO, *Serenide* [Cerbo], p. 240. Cfr. anche CERBO 2015: 405.

6. Lampante è invece la presenza della *Commedia* nel successivo episodio, quello della Fauna, per la quale ritorna ancora il modello delle canzoni allegoriche.

Guardando quel libreto il paladino
Vidde la cosa sì pericolosa:
Di là dal fonte è un *boscheto di spino*
Tuto fiorito de vermiglia rosa,
Verde e fronzuto, e dentro al suo confino
Una *Fauna crudel vi sta nascosa*;
Viso di damma e peto e braze avia,
Ma tutto il resto d'una *serpe ria*.

Questa teneva una cathena al bracio
Che nascosa venia tra l'herba e' fiori,
E facea intorno a quella fonte un *lacio*
Aciò s'alcun, *tirato dali odori*,
intrasse ala fontana dentro al spacio,
Fosse pigliato con *grave dolori*:
Essa tirando poi quella cathena
A suo mal grato nel boscheto il mena.

Orlando dala fonte si guardava,
E verso il verde bosco prese a gire.
Come la Fauna di questo si addava,
Ussì cridando e posesse a fugire:
Per l'herba come bissa sdruciellava,
Ma presto il Conte la fece morire
D'un colpo sol e senza altra contesa,
Ché quella bestia non facia diffesa.
(*IO II IV* 68-70)

Se ve colcati ne' *suavi odori*
che surgon quinci a la terra fiorita,
in brieva giorno avreti dolce vita,
in lunga notte morte *con dolori*.
Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori,
che il verde dosso al prato rassumiglia;
nulla se vede, sì poco par fori,
né pria si sente, se non morde o piglia.
(*AL III* 59, 26-32)

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva,
quando io pervenni a una *fontana viva*
che asembrava cristal dentro al suo seno.
Verdegiava de intorno un prato pieno
di bianche rose e zigli
e d'altri fior' vermigli
[...].
(*AL II* 22, 31-37)

A primavera eterna era venuto,
al chiaro *fonte* che ridendo occide,
quando *tra l'erba e' fior'* venir me vide
a lo incontro un destrier fremente e arguto.
(*AL II* 22, 40-44)

Così dicea, e sì me apparechiava
possar per sempre ne li *eterni odori*
che da *l'erbe gentile* e dai *bie' fiori*
suavemente il loco fuor *spirava*;
ma mentre che a *le rose* me apresava

(ancor tutto *me agielo*
ne la memoria, e *il pelo*
ancor se ariza, e il viso se dilava)
scorsi *una serpe* de *sì crudel* vista
che sua sembianza *ancor nel cor me atrista*.
(AL II 22, 81-90)

La prima ottava viaggia su motivi già emersi nella descrizione del drago, cioè quelli della lonza di III 59, uniti a quelli dell'*angue* («boschetto di spino [...] de vermiglia rosa» < «verdi spini», «Fauna crudel» < «loncia crudel», le rime «fiori: odori: dolori» con presoché immutato contenuto, ecc.). Su questo modello si sovrappone la canzone II 22, a offrire lo scenario della «fontana viva», in una compresenza di elementi comuni.

Fermandoci a questi contatti, sembrerebbe di ritrovare una nuova allegoria dell'innamoramento e dei suoi effetti nefasti; allargando lo spettro, però, subentrano molti elementi dissonanti. Un primo aspetto da considerare è che la Fauna ha la sua trappola presso la fonte, ove si trova una tavola imbandita di vivande calde:

Cossi fra sé parlando il camin prese
Giù per la costa, verso Tramontana,
E vide, comme al campo giù discese,
Una valle fiorita e tutta piana
Ove tavole bianche eran distese
Tute appparate intorno ala fontana,
Con riche coppe d'or, in ogni banda
Piatti coperti de optima vivanda.

Né quanto intorno si puote mirare,
Di sotto al piano, e di sopra nel monte,
Non vi è persona che possi guardare
Quella richeza ch'è 'ntorno ala fonte.
E le vivande se vedean fumare:
Gran voglia di manzar avia il Conte,

Ma prima il librìciol trasse dil peto,
E quel legiendo prese alto sospeto.
(*IO* II iv 66-67)

L'espansione della descrizione su due ottave, con un procedimento di *stacco* dell'*inquadratura* su base di quartina (allargata sull'ambiente e poi ristretta sul dettaglio, due volte), sembra denotare una centralità semantica dell'oggetto focalizzato. Parto ancora dai rilievi di Tisconi Benvenuti, che considera le tavole apparecchiate un'allegoria dei «piaceri connessi con il potere regale, come nell'apologo di Dionigi di Siracusa rappresentato a II VIII 24-25, nel regno di Morgana».⁵⁴ L'analogia coglie nel segno con maggiore incisività se analizziamo ancora una volta il testo alla luce del portato intertestuale dantesco, diretto e indiretto. Il verso chiave è «che nascosa venia tra l'herba e' fiori», verso riferito al laccio della Fauna, ma che si ritrova pressoché identico anche nelle due canzoni, in riferimento al destriero ma soprattutto al serpente: *AL* II 22, «quando *tra l'erba e 'fior' venir me vide*»; III 59, 30, «*Uno angue ascoso sta tra l'erbe e 'fiori*». Entrambi provengono da *Purgatorio* VIII 100: «*tra l'erba e 'fior venia la mala striscia*»:⁵⁵ è il canto in cui prosegue il racconto della «Valletta dei principi», nella quale Dante incontra i regnanti che sono stati negligenti nella cura dello stato. Rivediamo la descrizione all'ingresso della valle:

«Colà», disse quell'ombra, «n'anderemo
dove la costa face di sé grembo;
e là il novo giorno attenderemo».

Tra erto e piano era un sentiero schembo,
che ne condusse in fianco de la lacca,
là dove più ch'a mezzo muore il lembo.

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno

⁵⁴ «Parrìa quel Re da tuti riverito: /Avanti avea la mensa aparechiata /Con più vivanda a mostra di convito, / Ma ciascuna di smalto è fabricata; /Sopra al suo capo avea un brando forbito /Che morte li minacia tutta fiata» cfr. *IO*, ivi e II iv 69 n.

⁵⁵ Mediato da: «che è occulto come in erba *l'angue*», *Inf.* VII 84.

posti, *ciascun saria di color vinto*,
come dal suo maggiore è vinto il meno.

Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi facea uno incognito e indistinto.
(*Purg.* VII 68-81)

Ricordando l'ingresso nella valle della Fauna, diversi dettagli altrimenti incomprensibili trovano una collocazione coerente. Orlando arriva alla «costa» e scende verso il campo, entrando in una valle: fatto che difficilmente il lettore può spiegarsi, visto che non si era accennato a una sua ascesa.⁵⁶ Ben spiegabile invece se qui ritroviamo l'influsso dell'episodio purgatoriale, in cui Dante e Virgilio, accompagnati da Sordello, devono discendere a valle, nel punto «dove la *costa* face di sé grembo» (68). La valletta, nella sua descrizione *amoena*, è richiamata nelle canzoni allegoriche e nell'episodio della Fauna, con dei segnali precisi. Abbiamo qui la dittologia dantesca «erbe e fiori», variamente rifatta (*AL* II 22, 83; III 59, 30; *IO* II 4v 69); ma soprattutto è la presenza degli odori dei fiori a essere un segnale difficilmente equivocabile grazie alla ricorrenza lessicale: II 22, 82-84, «eterni *odori* / [...] *suavemente* il loco fuor spirava»; III 59, «*suavi odori* / che surgon quinci a la terra fiorita» <*Purg.* VII, 80: «ma di *soavità* di mille *odori*»>. Dantesca è tutta l'argomentazione sulla paura generata dal solo ricordo, che ovviamente rifa in modo insistito le note situazioni della *Commedia*: «tutto me agiolo / ne la memoria, e il pelo / ancor se ariza», «ancor nel cor me atrista» <*Inf.* I 5-6: «esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!»; I 57: «che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista»; XXIII 19-20: «Già mi sentia tutti arricciar li peli / de la paura», *Purg.* IX 42: «come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia*». Tuttavia, queste *vischiosità* formali⁵⁷ sono innescate da un preciso contatto con la medesima scena della «mala striscia», nella quale Dante «agghiaccia» alla vista del serpente («Ond'io, che non sapeva per qual calle, / mi volsi intorno, e stretto m'accostai, / tutto gelato, a le fidate spalle» (*Purg.* VIII 103-105).

⁵⁶ *IO* II 4v 66 n.

⁵⁷ Adopero il termine nel senso che gli diede Segre nella sua analisi dei prestiti danteschi nel *Furioso*, per cui cfr. SEGRE 1966.

Viene in mente allora che vi sia una contiguità tematica che tutti e tre i testi conservano con l'episodio della Valletta, in particolare per l'interesse che Boiardo manifesta verso la visione allegorica del serpente edenico e della sua cacciata:

Da quella parte onde non ha riparo
la picciola vallea, era una *biscia*,
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.

Tra l'erba e 'fior venia la mala striscia,
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dossò
leccando come bestia che si liscia.

Io non vidi, e però dicer non posso,
come mosser li astor celestiali;
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.

Sentendo fender l'aere a le verdi ali,
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,
suso a le poste rivolando iguali.

(*Purg.* VIII 97-108)

Parallelà corre anche la trama dell'episodio del poema rispetto al modello dantesco: così come il serpente diabolico è messo in fuga dagli angeli con le spade infuocate, anche Orlando affronta la Fauna con la spada: «Come la Fauna di questo si addava, / Ussì cridando e posesse a fugire: / per l'herba come bissa sdruciellava [...]», 70 < «Sentendo fender l'aere a le verdi ali, / fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta, / suso a le poste rivolando iguali» (con la Fauna che si muove «come bissa», recuperando il «biscia» dantesco). Infine, è lo stesso Boiardo, a episodio concluso e piuttosto involontariamente, a denunciare la sua elaborata operazione di metamorfosi dantesca quando Orlando, mentre combatte coi giganti, deve tornare a recuperare la catena della Fauna, e allora «ala *valeta* se ne va disteso» (83).

La riproposizione di questo episodio coinvolge l'ipotesto mettendone in luce differenti sfumature di significato, a seconda che il contesto sia quello del canzoniere o quello del poema. Nel primo caso, interessa soprattutto la rappresentazione dell'ingannevole idillio dei sensi che si accompagna all'esperienza erotica. La storia stessa dell'innamoramento di Boiardo è la storia della duplicità insanabile fra l'allegoria di una donna quale

manifestazione di una realtà ultima, soteriologica e civilizzatrice, e la dolorosa percezione di una persona amata nella sua concretezza umana, delle incomprensioni e negli inganni in cui si realizza l'esperienza erotica, non solo del poeta ma, nella prospettiva poetica, di tutti gli amanti. Il viaggio dantesco, e soprattutto l'ascesa evolutiva e perfezionatrice del *Purgatorio*, più che la contemplazione estatica del *Paradiso*, forniscono le immagini e la struttura narrativa per raccontare il viaggio di Matteo Maria. Diversamente, l'esperienza di Orlando nel Giardino di Falerina è ancora quella di un individuo che segue la tensione conoscitiva e costruttiva dell'amore verso un ideale regolativo, veritiero e benefico (produttore di «animose imprese», per dirla nei codici della metafora boiardesca) nonostante il suo referente concreto, Angelica, sia in realtà un personaggio ingannevole. Non che i pericoli dell'esperienza erotica – come abbiamo visto, il drago e la sirena – non siano contemplati, ma essi sono ricondotti ancora una più generale visione *poietica* dell'amore, in cui tali manifestazioni sono errori di misura e non di metodo (quella *dismisura* che si impossessa delle facoltà razionali, e che è l'origine di tutti i guai dei cavalieri boiardeschi). La Fauna va allora a inserirsi piuttosto nel discorso ricordato da Tissoni Benvenuti, quella riflessione sul potere e sul desiderio di «onore e stato» che costella l'*Inamoramento* e torna ad esempio, per l'appunto, in uno degli episodi più rilevanti per l'ermeneutica del poema, la catabasi nel regno di Morgana. Nel farlo, Boiardo riprende più specificamente il significato dell'immagine della valletta dantesca, destinata ai principi negligenti verso il proprio dovere, che «non hanno messo in atto gli strumenti del potere che Dio aveva loro concesso e sono pigramente vissuti attaccati ai soli beni terreni, compiacendosi quasi di essi e dimenticando i popoli che avrebbero dovuto governare.»⁵⁸ Una connessione fin troppo evidente con le allettanti vivande sorvegliate dalla Fauna tentatrice boiardesca.

7. Il viaggio di Orlando ha ancora due tappe: prima, dovrà affrontare un gigante armato di spada che vigila sulla porta di Tramontana, l'unica che non sparirà e permetterà di uscire; poi, per evitare che altri cavalieri possano cadere nella trappola di Falerina, dovrà tagliare il ramo di un albero che si trova al centro del Giardino, causandone la distruzione.

⁵⁸ SANTELLI 2000: 92.

La scena del gigante è alquanto singolare: difficilmente, nel genere cavalleresco, il gigante è armato di spada, essendo piuttosto un emblema del vivere precivile. Anche qui rilevo alcune spie lessicali dantesche:

Perché un gigante smisurato e forte
Guarda la ussita *con la spata in mano*;
(*IO II iv 64, 1-2*)

Poi che la Fauna fo nel prato morta,
Ver Tramontana via camina il Conte
E poco longi *vidde la gran porta*
Ch'avia davanti sopra un fiume un ponte.
Su vi sta quel ch'a tanta gente morta:
Col scudo in braccio e con l'elmo alla fronte
Par che minaci con sembianza cruda;
Armato è tuto et *ha la spada nuda*.
(*IO II iv 71*)

Noi ci appressammo, ed eravamo in parte,
che là dove pareami prima rotto,
pur come un fesso che muro diparte,
vidi una porta, e tre gradi di sotto
per gire ad essa, di color diversi,
e un portier ch'ancor non facea motto.
E come l'occhio più e più v'apersi,
vidil seder sovra 'l grado sovrano,
tal ne la faccia ch'io non lo soffersi;
e una spada nuda avēa in mano,
che reflettēa i raggi sì ver' noi,
ch'io dirizzava spesso il viso in vano.
(*Purg. IX 73-84*)

Per quanto strano possa apparire, è difficilmente eludibile il legame fra la rappresentazione del gigante e quella dell'angelo che in *Purg.* IX sorveglia la porta d'ingresso del Purgatorio vero e proprio. Bisogna ricordare che siamo appena al canto successivo rispetto a quello della valletta dei principi, che Boiardo ha appena sfruttato per l'episodio della Fauna che precede questo del gigante, altro indizio di un interesse preciso al recupero dell'*itinerarium mentis* dantesco in una dimensione paradigmatica, non limitata a singoli lacerti allegorici. Vediamo una ripresa per contrario, un guardiano della soglia che impedisce di entrare per uno che impedisce di uscire: eppure tornano le medesime rappresentazioni della «gran porta», dell'aspetto terribile del guardiano, della «spada nuda» in mano.

Vi è poi una consonanza singolare: la porta del gigante è argentea (65), così come argentea è la chiave che apre la porta del Purgatorio:

e di sotto da quel trasse due chiavi.
L'una era d'oro e l'altra era d'argento;
pria con la bianca e poscia con la gialla

fece a la porta sì, ch'i' fu' contento.

«Quandunque l'una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»,
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.

Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppe».

(*Purg.* IX 117-126)

Nella critica, quasi concordemente, le due chiavi purgatoriali – d'oro e d'argento – rappresentano i due gradi dell'esercizio del potere temporale e spirituale della chiesa: quella d'oro rappresenta l'autorità, quella argentea la capacità di giudicare adoperando la sapienza dottrinale.⁵⁹ Se la prima è la più ambita, la seconda è da adoperare con «trop... arte e ingegno». Quest'ultima associazione, fra l'argento e la capacità di discernimento, è plausibilmente la stessa che ritroviamo nell'episodio dell'*Inamoramento*: visto che Orlando, per aprire la porta argentea, dovrà affrontare avventure che metteranno alla prova il suo ingegno:

Ma prima ancor che si possa arivare
A quella porta ch'è tuta d'argento,
Per quella strata vi è molto che fare,
E bisognavi astucia e sentimento.

(*IO* II IV 65, 1-4)

Se è vero, come propone sempre Tissoni Benvenuti, che questa prova rappresenti: «la lotta contro l'avidità di potere, di dominio sugli altri», e di conseguenza contro la violenza militare determinata dalla sfrenata ambizione dei potenti, allora ha certamente senso che Boiardo riprenda l'immagine simbolica della porta argentea, a richiamare la chiave argentea della sapienza che, sola, può permettere all'autorità di governare con giustizia.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. DANTE, *Inferno* [Mattalia], v. 118 n.

⁶⁰ Secondarie, ma utili a completare il quadro, alcune considerazioni. La prima, che questo canto e il successivo rappresentano due dei più saccheggiati da Boiardo: per una rassegna, cfr. SANGIRARDI 1998 e CACCAMO 2022. Seconda questione: anche il gigante che risorge dalle fiamme è un'invenzione che possiamo riportare al medesimo episodio. Non sono infatti convinto della glossa intertestuale proposta da Tissoni Benvenuti in nota al passo, ancorché si tratti di un riferimento dantesco (*Inf.* XII 47-8). Più che il «bollor vermiglio» nel quale sono puniti i tiranni, un passo più vicino credo sia quello che descrive lo scalino di porfido rosso su

Possiamo, a mio avviso, spingerci ancora oltre, considerando il finale dell'episodio e valutandolo nel suo contesto. Qualunque sia il bilancio complessivo di questo itinerario che Orlando sta compiendo (vedremo meglio presto tirando le somme) mi pare si possa arguire senza troppe difficoltà che la prova finale rappresenti la necessità della sapienza per il superamento delle cattive disposizioni che Orlando deve combattere; una sapienza inquadrabile nei caratteri della prudenza, se consideriamo che la vittoria finale contro i giganti non si ottiene tramite la spada, ma imprigionandoli attraverso la catena sottratta alla Fauna, una scena interpretabile nel senso di un contenimento razionale delle pulsioni. Solo un cenno sull'ultimo raffronto intertestuale, perché palese e già ben noto alla critica. Si tratta, in questo caso, di un albero sottosopra, che pur rappresentando un riferimento diretto all'avventura erculea nell'orto delle Esperidi,⁶¹ è esemplato secondo le immagini desunte dall'albero di *Purg.* XXII:

De gionger ala pianta avìa gran freta:

Et ecco *in megio di quella pianura*

Ebbe veduta quella rama eleta,

Bella da riguardar oltra misura.

D'arco de Turco non escie saeta

Salendo e rami, ad alto e' fa gran spacio,

Né volta il tronco ala radice un bracio.

(*IO II* v 5, 6-8 e 6, 1-5)

Ma tosto ruppe le dolci ragioni
un alber che trovammo *in mezza strada*,
con pomi a odorar soavi e buoni;
e come abete in alto si digrada
di ramo in ramo, così quello in giuso,
cred'io, perché persona sù non vada.
(*Purg.* XXII 130-135)

cui si staglia l'angelo guardiano: «Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia, / porfido mi parea, *sì fiammeggiante / come sangue che fuor di vena spiccia.* // Sovra questo tenèa ambo le piante / l'angel di Dio sedendo in su la soglia / che mi sembiava pietra di diamante.» (100-105) > «Quel'era morto, e *l sangue fuor ussiva* / Tanto che n'era pien tutto quel luoco: / Ma come *fuor* del ponte in tera arriva, / Intorno ad esso s'acendeva un foco. / Crescendo ad alto, *quella fiamma viva* / Formava un gran gigante a poco a poco» (74); notando peraltro che la sostituzione dell'originario «fiammeggiante» (101) viene operata attraverso un dantismo più volte adoperato da Boiardo, «fiamma viva», *Purg.* XXXIII 3, creando quel solito clima di *iperdantismo* che caratterizza sovente la ripresa intertestuale dantesca nell'*Inamoramento*. Nella descrizione dei giganti, pare essere infine dantesca anche la rima «porta: torta» («Et animoso se dricia ala porta. / Quei doi giganti avean presa la sbara: / Ciascun aveva una gran spada torta / Perché eran nati con la simitara» 76), e in particolare da *Purg.* X 1-3: «Poi fummo dentro *al soglio de la porta* / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la *via torta*», proprio il momento in cui Dante e Virgilio attraversano la soglia del Purgatorio, difesa dall'angelo-guardiano. Sembra qui agire quella vischiosità dantesca di cui si è parlato, come memoria poetica priva di intenzionalità allusiva.

⁶¹ Cfr. MONTAGNANI 1990: 283.

L'adattamento di questa immagine seguirà però un processo inverso rispetto a quella del serpente: stavolta è la generalizzazione di un uso specifico, dato che l'albero in origine è l'allegoria della gola, e adesso, a conclusione dell'avventura allucinatoria di Falerina, sta a rappresentare la generalità delle tentazioni attraversate nel verziere, eliminate le quali il *verger perilleux* sparisce in una vampa di fuoco. È sintomatico che un'avventura posta, sin dal principio, sotto il segno della falsificazione, si rivelì un viaggio in un reame illusorio, distrutto non appena si estingue il suo correlato concreto.

8. A questo punto, riprendo le sparse fila del mio discorso per avviarmi a un'interpretazione conclusiva dell'avventura del Giardino di Orcagna. È nel giusto Murrin, quando segnala che il Giardino ha delle prove afferenti ai due domini della concupiscenza e dell'irascibilità, a ciò che si desidera avere e a ciò che si desidera non avere; si tratta, per lo studioso, dello specchio deformato dei due modelli strutturali dell'opera: cavalleria e amore, Marte e Venere.⁶² Aggiungerei: dei tre giardini fatati presenti nel poema (Dragontina, Falerina, Morgana) solo questo è esplicitamente descritto come una trappola per dame e cavalieri,⁶³ mentre gli altri due sono descritti come trappole per soli cavalieri (Dragontina, Morgana).⁶⁴ Il fatto è comprensibile con maggiore chiarezza grazie al discorso finale di Falerina, che spiega di aver ideato il luogo allo scopo di vendicarsi di Ariante e Origille, proprio l'esperta ingannatrice che aveva causato la condanna a morte dei suoi pretendenti e che, salvata due volte da Orlando, l'aveva beffato altrettante volte, lasciandolo infine senza armi né cavallo ad affrontare la prova di Falerina.⁶⁵ Per la stessa ammissione di Falerina, però, il Giardino non ha fatto vendetta dei due amanti, ma anzi aveva mietuto innumerevoli altre vittime, replicando lo stesso *pattern* di inganni che voleva punire.

Il Giardino di Falerina rappresenta una prova che allegorizza il percorso di liberazione dell'amante Orlando, tradito due volte – da Angelica (che lo spedisce alla morte) e

⁶² Con un preciso referente letterario, quello di *Teseida* VII, cfr. MURRIN 1980: 62-65. La questione meriterebbe ulteriore approfondimento, impossibile in questa sede.

⁶³ *IO* I xvii 10: «pregione / che era de cavallieri e dame piena».

⁶⁴ Morgana, *IO* II vii 44. Di Dragontina, Fiordelisa dice che «ciascun che ariva a ber al fiume invita» (I ix 66), però i prigionieri citati dal narratore sono tutti sovrani e cavalieri (I ix 72-73).

⁶⁵ La novella di Ariante e Origille, e le due beffe di Origille a Orlando, sono narrate ai canti I xxix e II iii-iv.

poi da Origille. Siamo in un gioco a incastri, nel quale la vicenda principale dell'amore di Orlando e Angelica si riecheggia nell'*exemplum* del rapporto fra Origille e Orlando (che per lei, dimentica addirittura Angelica: I xxix 46). A sua volta, l'avventura del verziere diventa reinterpretazione allegorica dello stesso schema e del viatico necessario per superarlo. Questo stato esistenziale in cui si trova Orlando, però, non riguarda solo l'autoinganno degli amori non corrisposti, ma più in generale coinvolge le sfere dell'irascibilità e della concupiscenza, le dame e i cavalieri, e – come ha notato ancora Tissoni Benvenuti – i vizi privati e quelli pubblici, perseguiti cioè quando si esercita un ruolo di potere: dagli appetiti simboleggiati nella mensa, al gigante che si moltiplica grazie alla violenza, e che si può sconfiggere solo rinunciando a essa. Il percorso formativo di Orlando è quindi più ampio di quello strettamente erotico, è piuttosto un percorso all'interno delle proprie pulsioni, un *itinerarium mentis* che gli permetta di conoscere le tentazioni pericolose e avere gli strumenti intellettuali ed emotivi per sopravvivergli.

Nella prima apparizione, ancora indiretta, del Regno di Orcagna, al centro della storia vi è l'ennesima gara di cortesia fra Iroldo e Prasildo, già protagonisti di vicendevoli prove cortesi nella novella di *IO* I xii. Prasildo, conoscendo il destino di Iroldo, decide di corrompere il guardiano per liberare l'amico, e non riuscendo ottiene infine di prendere il suo posto. Possiamo immaginare che qui il Giardino abbia ancora il valore di una trappola erotica per eccellenza: un luogo in cui la lietezza dell'ambiente cela una bestia divoratrice di cavalieri e dame, così come avviene in *AL* III 59, ad allegorizzare gli inganni possibili nell'esperienza erotica. Il verziere conduce alla morte Iroldo e poi Prasildo, due uomini che già avevano rischiato la vita per amore; colui che libera i due è Rinaldo, il quale sta procedendo nel suo percorso di cavaliere «disamorato», iniziato dopo aver bevuto dalla fontana di Merlino: è dunque il più titolato a liberare dame e cavalieri dagli inganni d'amore. Non è però senza significato che Fiordelisa illustri le prove del Giardino con lo scopo di dissuadere Rinaldo dall'intraprenderle: proprio il fatto di essere disamorato impedisce a Rinaldo di intraprendere le prove di un orto incantato che è pensato per provare gli innamorati. Il giardino di Falerina è costruito per uccidere gli amanti (Iroldo, Prasildo, Fiordelisa, Ariante e Origille sono le sue vittime designate, tutti al centro di storie d'amore centrali nel poema), ed è in sé una prova d'amore (II iv 3 e 51). Ma, ed è questo il particolare cruciale per la comprensione del significato del giardino, l'amore è pure ciò che protegge

colui che attraversa il Giardino e gli permette di superare le prove (secondo le parole di Orlando, per altro composte nello stile della concettosità dantesca: «*Amor, ch'ivi mi manda, m'asicura / di trar al fin tanta alta ventura*» II III 68). Per tale ragione, se Rinaldo era più che titolato a togliere d'impiccio degli innamorati da una prova d'amore, non può essere l'eroe che distruggerà il Giardino di Falerina: quel compito toccherà all'innamorato Orlando.

Le prove, comunque, non sono semplicemente prove per amore: sono prove che si vincono grazie all'amore. Il discorso diventa quindi particolarmente intricato, perché mette in gioco non solo un'esaltazione dell'amore, ma soprattutto una dimostrazione delle virtù private, civili, sociali, politiche sviluppate dall'amore. Una prospettiva che si dispiega per tutta l'opera, e che possiamo qui esemplificare (e semplificare) nel modo seguente: l'amore è un atto conoscitivo e civilizzatore, amare significa procedere in un itinerario esistenziale che conduce al perfezionamento di sé e a una vita felice in una comunità pacificata, esemplando sé stessi sul modello della persona amata. Il perfezionamento di sé passa attraverso il controllo del proprio idiotismo e della propria bestialità, e l'amore permette quindi di aprirsi all'altro e di temperare sé stessi, superando vizi come l'ira, l'avarizia, l'odio, la smisurata ambizione di potere: vizi che rappresentano deviazioni dal corretto percorso dell'innamorato, e sono anzi esempi del «malo amore» (*Purg.* X 2) che si cura solo tramite l'amore *in bono*, così come già attestato dall'esempio del *Purgatorio* dantesco.⁶⁶

La prova della sirena permette di mettere in luce un alleato fondamentale per la vittoria: la donna amata. Tissoni Benvenuti nota come sia impossibile valutare diversamente l'immagine dei petali della rosa che permettono a Orlando di tapparsi le orecchie, per potere così sopravvivere al canto della sirena: è l'allegoria della rosa, al centro del *Roman* da cui notevole ispirazione traggono gli episodi allegorici del poema di Boiardo.⁶⁷ Ciò significa, come sostiene ancora la studiosa, che «sarebbe quindi l'interposizione dell'immagine della donna amata [Angelica] a difendere Orlando dalle tentazioni» della sirena. E, aggiungerei, queste tentazioni non riguardano tanto la donna amata quanto piuttosto le altre donne, da cui Orlando si preserva, perché ha nelle orecchie e nella mente solo l'amata Angelica.

⁶⁶ Solo in questo senso mi sento di concordare con la considerazione fatta da Cavallo, per la quale cfr. *supra*.

⁶⁷ Cfr., oltre alle sue pagine citate *supra*, l'introduzione a BOIARDO, *L'inamoramento* [Tissoni Benvenuti - Montagnani].

È sempre l'amore che continua a proteggere Orlando nell'avventura successiva, quella contro il toro: il sangue della sirena, di cui Orlando si è cosparso, lo preserva dal fuoco lanciato dal toro, che l'avrebbe altrimenti incenerito (40). Stando a Tissoni Benvenuti, in questo caso sarebbe la moderazione conseguita in ambito erotico a permettere una moderazione anche degli istinti irascibili; tuttavia, questa spiegazione mi convince poco. È proprio qualcosa di costitutivo del mostro precedente a rappresentare qui la salvezza dell'eroe: e se il mostro precedente rappresenta la tensione erotica, per quanto in una delle sue declinazioni perniciose, è più economico immaginare che qui sia proprio l'amore, in sé, a rappresentare un argine contro la furia autodistruttrice dell'ira contro cui non vale «piastra né maglia» e che tutto divora. Si tratta, insomma, della concretazione narrativa del concetto espresso nel proemio: amore che pone «l'ira in bando». L'aiuto di Eros, che in questi casi è palese, diventa indiretto nelle prove successive.

L'amore è qui il mezzo che permette al cavaliere boiardesco di superare tutte le proprie pulsioni distruttive e autodistruttive, anche quelle che fanno parte della sfera stessa dell'amore,⁶⁸ in una logica di perfezionamento umano. Non si tratta di vedere in ciò un ripensamento rispetto al canzoniere, ma anzi di leggere nella sua complessità l'idea dell'esperienza erotica di Boiardo, che anche nel canzoniere affronta un percorso euforico e disforico, concluso dal pentimento: probabilmente il medesimo percorso (ma siamo nell'ambito delle supposizioni indimostrabili) che avrebbe affrontato Orlando se l'opera fosse stata compiuta. È sin dall'esordio del canzoniere, infatti, che Boiardo ribadisce due cose solo in apparente contraddizione: la pericolosa fallacia dell'amore, che porta all'autodistruzione, e la necessità di attraversare l'amore come esperienza fondamentale della propria realizzazione esistenziale.

*Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.
Ma certo chi nel fior de' soi primi anni
sanza caldo de amore il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è sanza core.
(AL I 1, 9-14)*

⁶⁸ Si pensi anche a come Orlando supera la prova della sirena, cioè riempendosi l'elmo di petali di rose, che gli permettono di insonorizzarlo. Cfr. *IO* II rv 34-35.

Questa è senza dubbio la posizione ribadita dal narratore e dai personaggi dell'*Inamoramento*, ove amore è dichiarato «esercizio giovenile» (II XII 2) e la sua furia può portare all'autodistruzione (si veda quanto si dice a proposito del duello all'ultimo sangue fra Orlando e Rinaldo per amore, I xxviii 1-3), ma viverlo in giovinezza è indispensabile: «perché ogni cavalier ch'è sanza amore, / se in vista è vivo, vivo è sanza core», dice Agricane a I xviii 46, in un distico in cui Boiardo cita scopertamente sé stesso.

Tornando al rapporto col modello dantesco, mi sembra allora verosimile vedere il motivo di questa ripresa strutturale – il viaggio penitenziale – proprio nella comune visione dell'amore quale *invito al viaggio*, guida di un processo trasformativo di tipo coscienziale e morale. I peccati espiati nel Purgatorio di Dante, com'è noto, nascono da un amore male indirizzato: perché troppo vigoroso, perché poco intenso, perché diretto al male.⁶⁹ L'amore è l'origine di ogni azione, buona o cattiva che sia:⁷⁰

Però ti prego, dolce padre caro,
che mi dimostri *amore*, a cui reduci
ogne buono operare e 'l suo contraro.
(*Purg.* XVIII 13-15)

Se infatti è sempre buona cosa l'amore, non necessariamente buona è l'azione che ne deriva: fondamentale è per Dante l'esercizio del libero arbitrio e della ragione, che permettono di orientarsi nell'agire.⁷¹ Ciò non significa, naturalmente, che Boiardo sposi un'idea dell'amore razionalizzato e cristianamente inteso⁷² come quella esposta dalla *Commedia*; dovremo anzi sottolineare con chiarezza la direzione puramente umana, e non divina, di questa dottrina. Piuttosto, Boiardo è interessato a sottolineare l'esigenza di un percorso, quello della cortesia, che permette la maturazione dell'individuo nell'ottica di una conoscenza e di un più equilibrato rapporto con le sue pulsioni, non solo quelle strettamente erotiche.

⁶⁹ *Purg.* XVII 90 ss.

⁷⁰ Cfr. SALSANO 2003.

⁷¹ AZZETTA 2006: 248-250.

⁷² Ivi: 256.

Rintracciata questa filigrana nell'avventura dell'Orto di Falerina, diventa a mio avviso facile leggere le imprese di Orlando nella loro coerenza allegorica: la costruzione di tutto il «buono operar / e il suo contraro» di cui è capace l'amore, nel quale il protagonista Orlando dovrà squadernare tutta la sua abilità nel discernere l'uno dall'altro. Le prove del Giardino rappresentano una serie di pericolose trappole insite nei desideri umani: il giardino stesso, costruito per una vendetta contro un amore tradito, è l'allegoria del «malo obietto», della pericolosa deviazione dell'impulso d'amore verso fini dannosi. Orlando si muoverà con l'aiuto del «libro» della ragione, ma soprattutto attraverso lo stesso esempio della donna amata. La sovrapponibilità dei due percorsi diventa evidente se riflettiamo sul ruolo che occupa, in ambedue i casi, la figura della donna amata come invito al viaggio e ragione di salvezza del viaggiatore.

Il motivo dominante della *Commedia* fino a tutto il *Purgatorio* è percorso verso Beatrice. La donna cantata nella *Vita Nova* diventa nella *Commedia* la grazia operante, colei che fa beati, presenza *assente* che motiva il viaggio infernale, apparsa a Dante solo quando l'anima è tornata al suo retto orientamento, si è purificata attraverso il percorso purgatoriale. È quella Beatrice, che soccorre e invita al viaggio, a interessare Boiardo. È merito di Singleton aver messo in luce il percorso dantesco come *journey to Beatrice*, per citare il titolo del suo saggio. Lo studioso, partendo dall'identificazione delle tre luci necessarie alla visione di dio (ragione, grazia, gloria) nella dottrina tomista, identifica nelle tre guide di Dante la personificazione di queste luci mediatici, e in particolare in Beatrice la luce mediana, il *lumen gratiae*, che accende l'amore per dio e consente il viaggio, che è fatto dallo sviluppo simultaneo di intelletto e amore:⁷³

E dentro a l'un senti' cominciar: «Quando
lo raggio de la grazia, onde s'accende
verace amore e che poi cresce amando,
multiplicato in te tanto resplende,
che ti conduce su per quella scala
u' sanza risalir nessun discende».
(*Par. X* 82-87)

⁷³ SINGLETON 2019.

Il rapporto fra Angelica e Beatrice è ancora più stringente se consideriamo il rapporto che lega *Inamoramento de Orlando* e *Amorum libri*. La ricostruzione di una relazione fra l'Angelica protagonista del poema e l'Antonia Caprara cantata nel poema è direi evidente, per quanto ancora mai messa sufficientemente e sistematicamente a rilievo dalla critica.⁷⁴ Non posso qui soffermarmi su un'analisi; basterà però porre in rilievo la perfetta sovrapponibilità fra il rapporto canzoniere-poema posto nell'esordio di II iv 1 e il rapporto *Vita Nova – Commedia*. L'invocazione di Antonia è qui messa in parallelo al ruolo svolto da Angelica per Orlando: così come Antonia è «luce degli occhi» che «spira aiuto» a terminare la composizione della «storia presente», la cui importanza è fondamentale per il portato semantico del poema, così Angelica con la sua presenza permette di illuminare il viaggio di Orlando, di sostenerlo e ispirarlo a trovare le forze necessarie per vincere le prove. Impossibile allora non venga in mente la funzione del *lumen gratiae* Beatrice:

Disse: – Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?
(*Inf.* II 103-105)

Beatrice transita dalla *Vita nova* alla *Commedia* con la funzione di soccorritrice in un *itinerarium mentis* orientato e ispirato dall'amore; allo stesso modo, ma sdoppiandone le funzioni in donna reale e personaggio immaginario, Boiardo chiama Antonia come ispirazione per cantare la storia, e parallelamente pone Angelica a ispirare Orlando per il suo *itinerarium* erotico. Se Angelica è una novella Beatrice, essa lo è senza intento parodico, se non in termini strettamente etimologici: la sua figura riscrive la donna-guida dantesca per farla testimone di una visione affatto diversa dell'eros, senza dubbio tutta immanente

⁷⁴ «quella dolce angelica sembianza / che sempre fu scolpita nel mio core», I 54, 5-6; e in generale l'aggettivo «angelica», prelievo petrarchesco, ricorre sovente negli *AL*. Si veda l'introduzione di T. Zanato a III 36: Si conferma la fresca (cfr. «adesso», v. 12) metamorfosi di Antonia, donna dalle due facce, l'una «suave» (v. 2), «angelica» (v. 2), «umana» (v. 4) e «dolce» (vv. 9-10), l'altra «dispietata» (v. 3), «edura» (v. 3) e «altera» (vv. 4 e 13): quest'ultima non rispondente al suo vero animo, «se ben già dimostrò quel che non era» (v. 11). Sta proprio in questa duplicità dell'amata, negata eppur evidente, la chiave per ripercorrere, in modo schematico ma efficace, l'intera curvatura del macrotesto [...]. Per quanto riguarda il v. 11 nominato da Zanato, si veda la perfetta corrispondenza del giudizio di Marfisa su Angelica in *IO* I xx 44, citato *infra*.

e certamente non cristiana;⁷⁵ tuttavia non c'è volontà di diminuzione della fonte, quanto piuttosto di ripresa di un modello efficace di allegorizzazione. Dico efficace e non prestigioso, poiché mi pare evidente che la scoperta allusività sia, semmai ricercata, sicuramente poco interessante nella prospettiva autoriale (il percorso purgatoriale qui ricomposto è così decostruito e ristrutturato da diventare direi davvero poco leggibile in filigrana): è soprattutto invece l'efficacia del modello principe della poesia allegorico-didascalica italiana a divenire il fulcro di una riscrittura, funzionalizzata alla rappresentazione della dottrina d'amore che forma Orlando nel Giardino di Falerina.

Diventa infine molto interessante, in questa riscrittura, il ruolo ambiguo di Angelica. Che il ruolo di Angelica sia complesso e non riducibile a nessuno dei poli estremi della sua personalità esibita, è evidente a chi legga il poema nella sua interezza: Angelica è la rappresentazione di una scaltrita e pericolosa manipolatrice, «che ha ben contrario il nome a sua natura/ perché è di fede e di pietà ribella» (I xx 44); eppure, Angelica è forse il personaggio femminile che salva più volte Rinaldo (nell'avventura di Rocca Crudele a I ix 14-22; nel duello con Orlando a I xxviii 28-32) e Orlando stesso (dal Giardino di Dragontina a I xiv 39-44). La sua ambiguità, specchio dell'ambiguità della donna cantata nel canzoniere, serve a testimoniare il profondo dualismo di ogni esperienza erotica, scissa fra la verità biografica (sempre esposta alla caducità esperienziale e all'inganno dei sensi) e il valore formativo e conoscitivo dell'esperienza erotica in sé, attraverso il quale i cavalieri e le dame dell'universo boiardesco trovano definizione di sé e del proprio posto nel mondo.

⁷⁵ Non ci sono opere che affrontino sistematicamente il tema: in ogni modo, una buona panoramica possono offrire i commenti all'*IO*, e quelli agli *AL*. Si veda in particolare BOIARDO, *Canzoniere*, [Micocci], e il commento citato di Zanato. Per delle monografie che affrontino distesamente la visione erotica di Boiardo: ALEXANDRE-GRAS 1980; COSSUTTA 1999.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BENVENUTO, *Comentum* [Lacaita]= Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, 5 voll., Barbèra, Firenze 1887.
- BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti – Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- BOIARDO, *Amorum libri* [Zanato] = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2012.
- BOIARDO, *Canzoniere* [Micocci] = Matteo Maria Boiardo, *Canzoniere*, a cura di Claudia Micocci, Milano, Garzanti 1990.
- Bestiario Toscano* = *Bestiario Toscano*, edito da Milton Stahl Garver - Kenneth McKenzie, in «*Studi Romanzi*», VIII (1912), 1-100.
- CECCO, *Acerba* [Crespi] = Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, Cesari, 1927.
- DANTE, *Purgatorio* [Bellomo - Carrai] = Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo - Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019.
- DANTE, *Inferno* [Mattalia] = Dante Alighieri, *La divina commedia. Inferno*, a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.
- REGIO, *Sirenide* [Cerbo] = Paolo Regio, *Sirenide*, a cura di Anna Cerbo, Napoli, University Press, 2014.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALEXANDRE-GRAS 1980 = Denise Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 1980.

CAVALLO 1993 = Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Orlando innamorato. An Ethics of Desire*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

CACCAMO 2022 = Angelo Pietro Caccamo, *La "Commedia" come repertorio e modello tematico per "L'Inamoramento de Orlando"*, in «Letteratura Cavalleresca Italiana», 4 (2022), 41-79.

CAZZATO 2024 = Matteo Cazzato, *Boiardo lettore di Dante. Comunicazione letteraria e intertestualità a Ferrara nella loro dimensione storica*, Università di Trento, Tesi di dottorato, a.a. 2023-2024.

CERBO 2015 = Anna Cerbo, *Il mondo degli animali nella "Sirenide" di Paolo Regio: allegoria e scienza della natura*, in «Bruniana & Campanelliana», 21, 2 (2015), 395-409.

CONFALONIERI 2021 = Corrado Confalonieri, *Arte, magia e disincantamento del mondo tra Boiardo e Ariosto*, in «Letteratura cavalleresca italiana» 3 (2021), 93-102.

COSSETTA 1999 = Francesco Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli "Amorum libri" di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999.

CREMANTE 1970 = Renzo Cremante, *La memoria della "Commedia" nell'"Innamorato"*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di Giuseppe Anceschi, Olschki, Firenze, 1970, p. 193.

CURTI 2024 = Elisa Curti, «*Ché crudeltà combatte con Amore*»: *Falerina, Origille and Female Malevolence in "Inamoramento de Orlando"*, in «Women language literature in Italy. Donne lingua letteratura in Italia», 6 (2024), 109-119.

DEL CORSO BRANCA 2012 = Daniela Delcorno Branca, *Lo spazio delle fate nell'"Inamoramento de Orlando"*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di Andrea Canova - Gino Ruozzi, Novara, Interlinea, 2012, 137-155.

FRANCESCHETTI 1975 = Antonio Franceschetti, *L'"Orlando innamorato" e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.

GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'"Inamoramento de Orlando" di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.

MATARRESE 1998 = Tina Matarrese, *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Olschki, Firenze, 1998, 191-202.

- MOCAN 2015 = Mira Mocan, *Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di "Purgatorio" XIII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 46 2 (2015), 61-85.
- MONTAGNANI 1983 = Cristina Montagnani, *Il commento al "Teseida" di Pier Andrea de' Bassi*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, 9-31.
- MONTAGNANI 1990 = Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana» 8 (1990), 261-285.
- MURRIN 1980 = Michael Murrin, *The Allegorical Epic: Essays in Its Rise and Decline*, Chicago, University Press, 1980.
- PALUMBO 2021 = Matteo Palumbo, *Dante e la cupidigia: il mondo corrotto e la monarchia universale*, in «Esperienze letterarie» XLVI, 1 (2021), 9-25.
- RINALDI 1994 = Rinaldo Rinaldi, «*Sono ora in terra, on sono al ciel levato?*: il programma dell'«Orlando innamorato»», in «Lettere italiane», 46, 4 (1994), 529-564.
- SANGIRARDI 1998 = Giuseppe Sangirardi, *La "Commedia" di Orlando. Dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'"Orlando Innamorato"*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi, Padova, Antenore, 1998, 807-859.
- SANTELLI 2000 = Tullio Santelli, *Purgatorio canto VII*, in «Alighieri» (luglio-dicembre 2000), 73-98.
- SALSANO 2003 = Fernando Salsano, *Purgatorio canto XVII*, in Id., *Lecturae Dantis*, Ravenna, Longo, 2003, 152-162.
- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- SINGLETON 2019 = Charles Singleton, *Journey to Beatrice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2019.
- TISSONI BENVENUTI 1998 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La varia presenza dell'antico nell'"Innamoramento de Orlando"*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di Roberto Cardini - Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, Roma, 1998, 77-110.
- TISSONI BENVENUTI 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I*, Novara, Interlinea, 2023, 197-203.

TIZI - PRALORAN 1988 = Marco Tizi - Marco Praloran, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna».* *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1994.

