

«QUI ESGUARDE LA GRANT MERVEILLE»:
PER UN'ANALISI VISUALE DELLA
CHAMBRE DE BEAUTÉS

1. PREMESSA*

Le vicende del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure¹ hanno affascinato lettori e lettrici di ogni epoca. Con i suoi oltre 30.000 versi in distici ottosillabici a rima baciata, il poema rappresenta uno dei pilastri della cosiddetta “triade classica”, in cui la materia dell’antichità trova nel romanzo in versi la forma piú adatta per essere ripensata nel contesto culturale del XII secolo.²

L’opera del chierico normanno non mira a una mera riscrittura della guerra di Troia alla luce della corte in cui opera,³ bensí a un rinnovamento: propone una riflessione sulla città di Troia come modello di cortesia, cavalleria e governo mediante eroi ed eroine esemplari,⁴ nonché sulla rivalutazione del sentimento amoroso come forza tanto nobile quanto ingannevole, che si insinua in ogni dove.⁵ In questo intreccio di virtù e ambiguità, il mito diventa spunto di riflessione sulla società cortese e la sua complessità morale.

* Il presente lavoro rielabora e amplia una sezione della mia tesi magistrale in Letteratura, Lingua e Cultura Italiana, discussa sotto la supervisione del professore Dario Mantovani. Ringrazio lui per i preziosi consigli e il professore Gaetano Lalomia, mio tutor di dottorato, per l’attenzione costante alla mia crescita professionale e culturale.

¹ Relativamente alla tradizione manoscritta che trasmette l’opera cf. Jung 1996: 78-330.

² Cf. Meneghetti 2010: 37. Si veda D’Agostino 2013 per uno studio approfondito e un panorama socio-letterario sui *romans d’antiquité*.

³ Come nota D’Agostino 2006: 49, un’operazione analoga è ravvisabile anche nell’*Histoire des ducs de Normandie*, in cui ci «si occupa di problemi legati alla storia e alla dinastia dei Plantageneti». Ciò conferma quanto osserva Jung 2003: 180, che rileva l’assenza di ogni riferimento all’origine troiana della corte anglo-angioina nel *Roman de Troie*.

⁴ Cf. Gosman 1992, Petit 2006 e Bruckner 2015.

⁵ Cf. Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi): 54-60.

Sebbene la complessità di cui sembrano essere dotati gli eroi che popolano la narrazione di Benoît risulti elemento caratterizzante,⁶ spicca la presenza del “meraviglioso”, assente nelle fonti principali.⁷ Quest’ultimo si associa allo stupore e si manifesta mediante iperboli: descrizioni minuziose, luoghi esotici, oggetti straordinari, animali curiosi e imprese al limite del credibile diventano la cifra del *roman* di materia troiana, in cui ruolo di non secondaria importanza è attribuito alle capacità creative della natura, ma anche dell’intelletto umano.⁸

Questo ricorso alla *merveille* frammenta il testo in molteplici mondi e universi, ciascuno con «tempi-spazi diversi»⁹ e governati da logiche a volte inaccessibili alla razionalità. Si crea così un sistema di “mondi altri”, coerenti nel loro stesso scarto dal reale, che generano insieme incredulità e fascinazione. Ed è principalmente in area gallo-romanza che il meraviglioso romanzesco diventa scaturigine di «un’estetica dello stupore in cui confluiscono elementi di ascendenza dotta e folclorica i quali, rifunzionizzati all’interno dell’architettura metaforica e simbolica della letteratura, strutturano altri mondi e altre dimensioni».¹⁰

In questo quadro si inserisce l’episodio della *Chambre de Beautés*, anche conosciuto come Sala del tesoro, Camera di alabastro, Camera delle beltà o *Cámara de las maravillas*: un vero microcosmo in cui bellezze, ricchezze e invenzioni si condensano in una delle più compiute rappresentazioni del meraviglioso medievale di gusto orientale,¹¹ responsabile dell’incredulità tanto dei personaggi, quanto di chi legge.

⁶ A titolo esemplificativo, si veda Croizy-Naquet 1996 sulla figura di Ettore e Logié 2007 su Enea e Anchise, per i personaggi maschili; Croizy-Naquet 1990 sulla figura di Elena e Colombini Mantovani 2006 sulla figura di Medea, per quelli femminili.

⁷ Cf. D’Agostino 2006: 48-54, sulle fonti della rielaborazione benoitiana.

⁸ Cf. Peron 1989.

⁹ Pioletti 2023: 17.

¹⁰ Di Febo 2023: 37.

¹¹ Come osserva Mantovani 2013: 186, «[a]ll’interno del romanzo, la più diffusa tipologia di meraviglioso richiama anch’essa il mondo orientale, del quale esibisce tutto il gusto per ciò che è prezioso e per ciò che nasce dalle *téchnai*: la mano umana si fa, qui, strumento abilissimo per creare qualcosa di prodigioso, come nel caso dei monumenti funebri per gli eroi caduti (Ettore, Achille, Paride), della nave Argo, del cavallo di legno e, soprattutto, dell’inimitabile artefatto della *chambre de beautés*».

L'ambiente descritto da Benoît è un luogo di guarigione e di meraviglia: lo spazio in cui Ettore si trova per guarire dalle sue ferite di guerra diventa il protagonista stesso della narrazione. Chi legge viene invitato a varcare una soglia simbolica e a esplorare un mondo *autre*, dove le meraviglie si offrono come oggetti estetici e al tempo stesso enigmi conoscitivi. In merito, i critici si sono molto interrogati su tale episodio, oscillando tra la ricerca di un valore o significato allegorico – la camera come rappresentazione di una nuova Gerusalemme o come summa enciclopedica del sapere che lo stesso autore si premura di diffondere¹² – e la lettura estetica che ne sottolinea la funzione spettacolare.¹³

Ciononostante, già una rapida disamina del materiale critico lascia scorgere ancora un ampio margine di indagine, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti propriamente visuali dell'episodio. In tal senso, il campo di studi dei *Visual Studies*¹⁴ trova in questo poema fonte preziosa di riflessione sul rapporto fra testo e immagine.

La visualità del passo si manifesta su più livelli, *in primis* nel rapporto fra parole e immagini, ossia «two countries that speak different languages but have a long history of mutual migration, cultural exchange, and other forms of intercourse».¹⁵ Da ciò consegue la necessità di considerare entrambe come forme di espressione reciprocamente indipendenti.¹⁶

¹² Cf. Sullivan 1985, Baumgartner 1995: 32-34, Gontero 2000, Crosas 2003 e Ciuchindel 2009.

¹³ Costantini 2005: 120-8 interpreta l'episodio come emblema della funzione estetica dell'artificiale: la sala e i suoi soggetti/oggetti diventano dispositivi di percezione, in grado di produrre nel soggetto un'esperienza di piacere, stupore e conoscenza, secondo una dinamica che fonde rappresentazione letteraria e percezione sensoriale.

¹⁴ Gli Studi di Cultura Visuale si sono sviluppati negli ultimi trent'anni per rendere conto del ruolo crescente delle immagini nella società contemporanea, sempre più pervasa dai media digitali. I *Visual Studies* costituiscono oggi un ambito di ricerca interdisciplinare alimentato dal dialogo tra discipline distinte, quali storia dell'arte, estetica, filosofia, psicologia, letteratura, nonché, tra le più recenti, *film studies*, *media studies*, *cultural studies*, *gender studies*, solo per menzionarne alcune. In merito, Pinotti-Somaini 2016: 3-106 offrono un ampio *excursus* sullo sviluppo storico e concettuale dei *Visual Studies*, con particolare attenzione ai concetti di visualità e rappresentazione visuale. Cometa 2020: 24 li definisce una "indisciplina" essenziale per «imparare a leggere, grazie all'immemorialità dell'immagine, la contemporaneità del non-contemporaneo».

¹⁵ Mitchell 2003: 53.

¹⁶ Come sottolinea Cometa 2005: 16, il legame tra testo e immagine si manifesta già

Solo riconoscendo la pari dignità di questi due mezzi di rappresentazione è possibile delineare un approccio ermeneutico rinnovato ai testi medievali. L'incontro/scontro tra parole e immagini diventa la chiave attraverso cui rileggere i testi: ciò che per secoli è rimasto invisibile o dato per scontato può tornare a essere interrogato attraverso una lettura multisensoriale, e in particolare visuale, capace di far emergere i meccanismi impliciti di codificazione e decodificazione del processo di comunicazione letteraria.¹⁷

Sul piano concreto, risulta illuminante lo studio di Anne Rabeyroux, che analizza la resa figurativa della *Chambre de Beautés* nelle miniature che accompagnano i manoscritti del poema¹⁸ – come il manoscritto 60, Bibliothèque Nationale de France, Paris, del *Roman de Troie* e, nella sua versione in prosa, il manoscritto 301, Bibliothèque Nationale de France, Paris, dell'*Histoire Ancienne jusqu'à César*. Adottando un approccio comparato e contestuale, la studiosa osserva che

[...] la description s'avère un des types de textes les plus difficiles à représenter. Ces deux images de la «Chambre de Beautés» en témoignent, ainsi que de la variété des solutions envisagées par les enlumineurs.

La «Chambre de Beautés» du manuscrit B.N. Fr. 301 de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* est une véritable création picturale à partir du texte. L'image, certes sélective, fonctionne en parfait harmonie avec lui. Immédiatement identifiable, elle renverrait, même extraite du manuscrit, à une séquence spécifique du texte, proposant une conception de l'illustration qui est la nôtre.

En revanche, l'enluminure du manuscrit B.N. Fr. 60 du *Roman de Troie* est inséparable du folio où elle s'insère, elle serait incompréhensible sans le texte auquel il est nécessaire de recourir. Elle est un cas limite d'illustration, et à plusieurs titres. Constituée essentiellement à partir de modèles hérités de l'iconographie biblique et repris tels quels, elle donne de la «merveille» d'Orient une vision religieuse. Ensuite, elle présente un cas limite dans le dysfonctionnement entre la rubrique et l'image [...]. Enfin, elle navigue entre deux seuils: si elle se refuse à figurer les éléments de la description

nella scrittura, dotata di un'«interfaccia grafica che attiene all'ambito visuale», ma anche nella rete testuale che accoglie le immagini/opere d'arte attraverso titoli e didascalie. Ne consegue la necessità di valorizzare un "approccio icono-logico" all'esperienza umana, nell'accezione mitchelliana di coesistenza, nonché conflitto, di *images* e *logos* (Cometa 2017: 123 s.).

¹⁷ Cf. Cometa 2016: 11.

¹⁸ Cf. Morrison 2002 e Durand 2013 per un'analisi delle varie miniature che corredano i manoscritti dell'opera

complexe, elle s'attache à représenter ce qui dans le texte est le plus «textue» et le moins susceptible d'être converti en éléments picturaux: la figure de style [...].¹⁹

Le due miniature, dunque, pur rappresentando lo stesso episodio, privilegiano strategie diverse: l'una punta sulla riconoscibilità narrativa, l'altra sull'allusione simbolica. Questa divergenza riflette non solo differenti sensibilità figurative, ma anche modi diversi di intendere il rapporto fra testo e immagine, fra visibile e dicibile.

Eppure, l'indagine visuale promossa dai *Visual Studies* non si esaurisce nella comparazione tra illustrazioni, ma si estende al testo stesso.

La *Chambre de Beautés* è, infatti, uno tra gli episodi più preziosi della letteratura occidentale, soprattutto in virtù della sua natura ecfrastrica: la guarigione di Ettore avviene all'interno di una camera che, per costituzione è essa stessa un'opera d'arte, un luogo di contemplazione costruito dal linguaggio. Il dispositivo linguistico-visuale dell'*ékphrasis* favorisce l'esplosione già in potenza nella stessa lettera che si fa immagine e che sullo stesso foglio, nelle miniature, si concretizza.²⁰ In tale ottica, l'*ékphrasis* diventa il laboratorio di studio del suo stesso prodotto: il luogo ideale per interrogare la relazione fra il testo e chi legge, fra immaginazione e percezione, fra creazione artistica e ricezione estetica.²¹

A partire da questa premessa – necessaria per comprendere il valore visuale dell'episodio – è possibile addentrarsi nella preziosa camera che il genio di Benoît de Sainte-Maure ha saputo costruire e rendere visibile attraverso la potenza evocativa delle parole.

¹⁹ Rabeyroux 1992: 43 s.

²⁰ Webb 1999: 13 parla di «quality of vividness», ossia la capacità di rendere vivido quanto trasposto in lettere. A tale riguardo, Krieger 1992: 67-112 esalta una forma di *enárghēia* – energia di rappresentazione verbale di un oggetto visuale – proveniente dall'antichità classica, capace di creare una fusione empatica tra chi fruisce e l'oggetto percepito e assimilato in virtù della capacità immaginativa.

²¹ Cometa 2012: 26 sottolinea il ruolo centrale del fruitore/osservatore all'interno della comunicazione ecfrastrica: l'effetto della descrizione, il cosiddetto «patto ecfrastrico», così come definito da Umberto Eco, è infatti essenziale per la decodifica testuo-visuale, poiché determina la predisposizione all'immaginazione e alla ricreazione cognitiva nello spazio visuo-mentale di chi legge. Gerdes Palominos 2022: 89 inquadra il triangolo della comunicazione ecfrastrica (produttore-oggetto-fruitore) in una rete di rapporti di natura sociale, politica e culturale, interpretando l'*ékphrasis* come una vera e propria «práctica social».

2. PRETESTO E GENESI DELLA *CHAMBRE*

L'episodio della *Chambre de Beautés* ha da sempre affascinato in quanto luogo sospeso tra sogno e realtà. Tale spazio prende corpo dinanzi agli occhi del pubblico grazie alla forza della *notional èkphrasis*²² che lo rende visibile al lettore. Ci si trova di fronte a una sala che è essa stessa opera d'arte per tutto ciò che contiene e rappresenta.

La scena, fondata sulla descrizione ecfrastica, viene introdotta verso la metà del poema, come luogo di guarigione e recupero per Ettore, ferito nel corso dell'ottava battaglia tra troiani e greci:²³

Es deriers jorz de la bataille,
Par les mailles de la ventaille
Fu Hector navrez en la chiere
D'un lonc quarrel en tel maniere
Que por un poi ne fu ocis;
Puis en jut bien teus quinze dis
Qu'onc son hauberc ne pot vestir
Ne fors des murs de Troie eissir. (*RdT*, vv. 14529-14536)

[Negli ultimi giorni di battaglia Ettore fu ferito al viso da una lunga freccia di balestra che gli perforò le maglie della ventaglia, tanto che per poco non rimase ucciso; perciò in seguito dovette stare a letto per ben quindici giorni, durante i quali non poté mai indossare l'usbergo e uscire fuori dalle mura di Troia.]

Le ferite riportate dall'eroe troiano, colpito al volto, ne impediscono la mobilità e, pertanto, lo costringono a una lunga degenza. Dopo l'intervento del saggio medico pugliese Brot (*RdT*, vv. 14605-14610), l'eroe trova riposo nello stesso luogo che era stato anche la sua "sala operatoria", ovvero la «Chambre de Labastre»²⁴ (*RdT*, vv. 14608), ulteriore identificativo della camera delle meraviglie. Infatti, la sala ha in sé del prodigioso e

²² Si deve a Hollander 1988 la distinzione dell'*èkphrasis* in *notional*, che descrive un oggetto artistico inesistente nella realtà extra-testuale, e *actual*, che riproduce un referente reale e tangibile.

²³ Per comodità d'uso, tutte le citazioni in versi dal *Roman de Troie*, nonché relativa traduzione in italiano, tratte da Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi), saranno indicate con la sigla *RdT*. Per una sinossi dell'opera, cf. D'Agostino 2013: 211-5.

²⁴ «Camera di Alabastro».

la rima con «emplastre» (*RdT*, vv. 14607), termine medico da intendersi come “impiastri”,²⁵ non è per nulla casuale: l’associazione è tale da configurare la camera come una vera e propria sala medica. Tuttavia, occorre precisare che nel campo delle arti figurative la camera o la sala – così come la galleria e il museo – si configura come uno spazio sacro, «luogo deputato a provocare un evento, a far “succedere qualcosa” che sappiamo appartenere a un mondo *autre* rispetto al vissuto quotidiano».²⁶ Essa costituisce un dispositivo che orienta fisicamente e simbolicamente lo sguardo di chi fruisce verso ciò che lo circonda, ossia le opere d’arte.²⁷ Pertanto, nel *Roman de Troie*, l’evento artistico si associa a quello medico e si creano, quindi, le condizioni per la guarigione, favorita dalla stessa *chambre* come si vedrà nel paragrafo successivo.

La ferita di Ettore e la sua degenza, dunque, sono elementi narrativi imprescindibili per introdurre la descrizione ecfrastica, ma non per la creazione della stessa sala, che costituisce piuttosto «la *conditio sine qua non* dell’eloquenza, lo stimolo e il dispositivo a un tempo che permette la descrizione».²⁸ In tal senso, indicativa è la parte finale della lunga *ékpbrasis*, in cui il narratore rivela l’importanza della sala in quanto dono nuziale:

²⁵ Benella traduce il termine in «bendaggi»; tuttavia, un confronto con i principali repertori lessicografici mostra un significato più specifico e complesso. Nel DEAF, *s. v. emplastre*, si legge infatti: «1. remède formé d’une substance consistante et gluante, se ramollissant à la chaleur et adhérant ainsi aux parties du corps sur lesquelles on l’applique, emplâtre». In ambito italo-romanzo, si veda TLIO, *s. v. impiastro*: «1. [Med.] Preparato farmaceutico a base di varie sostanze medicamentose che si applica, spalmato su una tela sottile, su una parte del corpo malata o ferita».

²⁶ Ferrari 2018: 46.

²⁷ Jay 2008 definisce tali elementi come “regime scopico”, cioè un sistema generale di visualità – a livello culturale, tecnologico e politico – che regola i protocolli dominati del vedere e dell’essere visti in una specifica cultura, in un determinato periodo storico. In Cometa 2016: 17 s. e Cometa 2020 si definiscono e vengono approfondite le nozioni di *images* (“immagini”, ossia i prodotti scaturiti da processi figurativi consapevoli o inconsci), *gaze* (“sguardo”, ossia parte integrante del corpo che si dirige ai segni visuali, personificandoli e ricreandoli) e *medium* (“dispositivo”, iperonimo indicante tanto ciò che è implicato nella creazione del segno visuale quanto il più ampio ambiente e gli apparati che rendono possibile la visione e la guidano). Per un’analisi dell’origine del concetto di *scopic regime* negli studi cinematografici e teatrali, cf. Sendyka 2013.

²⁸ Cometa 2012: 73.

Quant Paris ot pris dame Heleine,
 Si li dona tote en demeine
 Ceste chambre li reis Prianz,
 Par le voleir de ses enfanz:
 Onques a dame n'a pucele
 Ne fu donee autresi bele
 Ne si riche, ço dit li Livres:
 Plus valeit de cent mile livres. (*RdT*, vv. 14951-14958)

[Quando Paride rapí donna Elena, re Priamo, d'accordo coi suoi figli, mise questa stanza a loro completa disposizione: dice il libro che a nessuna dama o fanciulla ne fu mai donata una così bella o così lussuosa: valeva piú di centomila lire.]

Questi versi, pur informandoci poco sull'atto costruttivo, indicano i destinatari privilegiati della sala. Tuttavia, per rintracciare il momento della sua genesi, è necessario risalire alla sezione del poema che descrive la rifondazione di Troia a opera di Priamo e la costruzione della cittadella di Ilio (*RdT*, vv. 2863-3186).

La costruzione della *chambre* si inserisce, infatti, all'interno del progetto di restauro della città troiana, come mostra anche l'*Istoriotta troiana* – prosificazione in volgare italiano derivata da *Prose 3* –, che anticipa la descrizione efrastica collocandola nella parte dedicata alla ricostruzione di Ilio.²⁹ Qui la descrizione della *chambre* sostituisce quella di un'altra sala, quella di marmo ed ebano destinata ai banchetti e luogo della statua del dio Giove (*RdT*, vv. 3099-3128). Tale sostituzione sembra quindi suggerire implicitamente che la genesi dell'opera artistica coincide con il momento del rinnovamento politico e urbano. Invero, siffatta realizzazione artistica è riconducibile al re troiano Priamo, giacché si legge che:

Après, ne tarja pas grantment,
 Prist conseil Prianz o sa gent
 Que la cité restorerait,
 Meillor e plus grant la fereit,
 E plus defensable e plus fort,
 Qu'il ne criengent orgueil ne tort
 Ne mauvoillance de veisin,
 Ne vers rien ne seient acilin,

²⁹ *Istoriotta troiana* (D'Agostino-Barbieri): 234-7.

Ne de Grezeis n'aient dotance:
Après porront prendre venjance
Del damage qu'il lor ont fait. (*RdT*, vv. 2977-2987)

[Poi, non molto tempo dopo, Priamo decise assieme ai suoi di ricostruire la città, di rifarla piú bella e piú grande, piú difendibile e piú poderosa, per non temere la superbia, l'ostilità o la malevolenza dei vicini, per non sottomettersi a nessuno e per non avere timore dei greci: in seguito avrebbero avuto modo di vendicare le distruzioni che questi ultimi avevano causato.]

Ciononostante, l'ideatore del progetto non coincide con l'esecutore materiale. In una sorta di parentesi genetico-esplicativa, il narratore attribuisce l'effettiva costruzione della sala ad altre figure, ossia «Trei poëte, sages dotors, / Qui mout sorent de nigromance»³⁰ (*RdT*, vv. 14668-14669), dei sapienti esperti in arti che si collocano fra scienza e magia,³¹ artefici degli elementi piú sorprendenti della sala, ovvero degli automi.

La *chambre* nasce, dunque, dall'incontro di due mondi: quello misterioso delle arti magiche e quello tecnico delle conoscenze scientifiche, entrambi sublimati all'insegna del meraviglioso. In questo intreccio, Benoît tace intenzionalmente i dettagli del processo costruttivo-compositivo, preferendo lasciare intatta l'aura di mistero: la camera deve restare *merveille*, non oggetto d'indagine empirica.

Tuttavia, nonostante detto processo venga solo alluso, nell'*incipit* dell'*èkphrasis* l'accoglienza alla *chambre* avviene sotto il segno del colore:

En la Chambre de Labastrie,
Ou l'ors d'Araibe reflambie,
E les doze pierres gemeles
Que Deus en eslist as plus beles,
Quant precioses les noma, -
Ço fu safirs e sardina,
Topace, prasme, crisolite,

³⁰ «Tre esperti, periti conoscitori, che conoscevano bene la negromanzia».

³¹ In una riflessione metapoetica sulla composizione del *Roman*, Huchet 1993: 147 mette in parallelo i tre dotti poeti artefici della sala con le tre figure responsabili della nascita dell'opera stessa: «Daire qui “En grezeis en escrist l'estoire” (v. 104), Cornélius “quil translata / De greu le torna en latin” (v. 120) et Benoît qui la voulut “en romanz mètre” (v. 37). Ce dernier a donc reçu ce signe singulier qu'est l'“estoire”, venu d'un lieu et d'un temps autres, et qui va lui permettre de la signer de son nom et de trouver une identité littéraire».

Maraude, beriz, ametiste,
 Jaspe, robins, chiere sardoine,
 Charbocles clers e calcedoine, -
 D'icestes ot de lonc, de lé,
 En la Chambre mout grant plenté.
 Ni coveneit autre clarté,
 Quar toz li plus beaus jorz d'esté
 Ne reluist si n'a tel mesure
 Come el faiseit par nuit obscure.
 De prames verz e de sardines
 E de bones alemandines
 Sont les vitres, e li chassiz
 D'or d'Araibe tresgeteiz. (*RdT*, vv. 14631-14650)

[Nella sala di alabastro, dove rifulgono l'oro d'Arabia e le dodici pietre gemelle che Dio ha scelto come le più belle, chiamandole "preziose" – cioè lo zaffiro, l'agata rossa, il topazio, il quarzo verde, la crisolite, lo smeraldo, il berillio, l'ametista, il diaspro, il rubino, il prezioso sardonio, il luminoso carbonchio e il calcedonio - nella sala c'erano moltissime di queste pietre, in lungo e in largo. Non c'era bisogno di un'altra fonte di luce, perché il più bel giorno d'estate non splende in quel modo e così tanto quanto splendeva quella sala nella notte buia. Le finestre erano di quarzo verde e di sardonio e di bei rubini di Alabanda, e le intelaiature erano fuse in oro d'Arabia.]

A prescindere dal valore simbolico associato alle gemme – le stesse delle mura di Gerusalemme così come riportato nell'*Apocalisse*, XXI³² –, quest'ultimo e la loro preziosità sono ulteriormente esaltati dalla metafora concettuale e iperbolica che associa lo splendore delle pietre al *plus beaus jorz d'esté* dei vv. 14643-14646, tanto da rappresentare una sorta di stella o sole che illumina la *nuit obscure*. Queste gemme sono, dunque, i materiali costitutivi dello spazio artistico,³³ la sostanza stessa della meraviglia.

Il loro colore segna l'attraversamento della soglia: l'ingresso nella sala coincide con l'allusione a un nuovo ordine percettivo. Sebbene la camera venga citata per la prima volta al v. 14608, nella sua configurazione di sala operatoria, nel passo appena citato si assiste a un'introduzione *in medias res* di natura spaziale, che non esplicita ma suggerisce l'accesso. È proprio

³² Cf. Gontero 2000 e Valero Montero 2011: 32.

³³ Si fa riferimento alla funzione genetica dell'*ekphrasis*. Cometa 2012: 101 la intende come processo di dinamizzazione dell'immagine, attraverso il *focus* sui materiali impiegati nella creazione dall'artefatto artistico.

la luminosità folgorante della sala – segno della sua capacità di destare stupore³⁴ – a sancire l'ingresso dell'osservatore/lettore a un mondo “altro”, prefigurando il passaggio dalla dimensione epico-bellica a quella della *merveille*: si configura un vero e proprio “cronotopo del meraviglioso”,³⁵ dotato di leggi spaziali e temporali proprie, imprescindibilmente inglobato in quello dal tempo mitico e coesistente con esso.

Ad ogni modo, il vero materiale protagonista nell'edificazione della *chambre*, ravvisabile in ogni dove e che le fornisce il nome, ovvero l'alabastro, diventa oggetto della descrizione nella sua chiusa:

En la Chambre n'ot onc mortier,
 Chauz ne sablon ne ciment chier,
 Enduit ne moleron ne plastre:
 Tote entiere fu de labastre.
 C'est une pierre mout soutis:
 Nen est si bianche flor de lis
 Come est defors tote e dedenz.
 Quant il i a aucunes genz,
 Veeir pueent tot cler par mi,
 Mais il n'i seront ja choisi:
 Qui dedenz est, defors veit cler;
 Si ne set nus tant esguarder,
 S'il est defors, ja dedenz veie. (*RdT*, vv. 14919-14931)

[Nella stanza non c'erano proprio malta, calce o sabbia o cemento prezioso, intonaco o materiale di riempimento o gesso: era fatta tutta di alabastro. Questa è una pietra molto sottile: un fiore di giglio non è bianco quanto lo è l'alabastro sia all'esterno sia all'interno. Quando erano presenti delle persone, riuscivano a vedere chiaramente attraverso le pareti, ma lì dentro non sarebbero state viste: chi era dentro vedeva in trasparenza fuori; pur aguzzando la vista, nessuno dall'esterno avrebbe visto all'interno.]

³⁴ A proposito dei materiali nell'architetture meravigliose dei *libros de caballerías*, Lalomia 2023: 89 osserva che «il materiale impiegato dona valore all'architettura, rendendola sí meravigliosa, ma proprio per questo singolare. Siffatta caratteristica determina già di per sé una sorta di confine tra il mondo reale dei protagonisti, nel quale le strutture dei palazzi e dei castelli sono di pietra, e quello della finzione meravigliosa che assume i connotati del fiabesco».

³⁵ Cf. Pioletti 2014 e Pioletti 2019 per una definizione di cronotopo nella letteratura romanza medievale.

Come appare evidente, l'alabastro caratterizza la *chambre* in maniera assoluta, fornendo a questo luogo una qualità visiva unica: permette di vedere l'esterno senza essere visti. L'elemento della visualità, intesa come "capacità di vedere", dunque, risulta essere quanto mai focalizzato, indice di una certa attenzione all'importanza dello sguardo già nel medioevo e quanto questo abbia delle implicazioni biopolitiche:³⁶ il vedere senza essere visti a sua volta indica, all'interno dei rapporti di potere, uno sbilanciamento netto a favore di chi detiene questa facoltà.

Inoltre, non è un caso che l'episodio si apra e si chiuda con il riferimento ai materiali costruttivi: la struttura circolare racchiude l'intera *merveille*, demarcandone ed esaltandone l'alterità. Sebbene l'ingresso avvenga repentinamente e sotto il segno della luce, l'effettiva uscita sembra essere sancita dall'urgenza manifesta del narratore di proseguire con la storia (*RdT*, vv. 14941-14950), scortando così chi legge nel suo ritorno alla dimensione mitica della storia di Troia.

3. UNA WUNDERKAMMER DI AUTOMI

La *Chambre de Beautés* rappresenta uno spazio espositivo di meraviglie artistiche ed ingegneristiche, in cui il confine tra scientifico, artistico e magico è tanto sottile da essere quasi impercettibile; in altre parole, costituisce un'iconoteca, luogo in cui vengono raccolte opere iconiche, in questo caso delle statue che, nella fattispecie, si identificano come automi. Sarebbe dunque più opportuno parlare della *chambre* come una *wunderkammer* in cui gli oggetti che l'adornano non sono semplicemente immagini, bensì opere tridimensionali «che si oppongono fisicamente allo sguardo dello spettatore»,³⁷ per le quali risulta, senza ombra di dubbio, fondamentale la loro disposizione nello spazio preposto.

Infatti, dopo avere invitato chi legge nei colori e nella ricchezza della sala, lo stesso Benoît orienta il suo sguardo nella ricostruzione immaginativa e percettiva dello spazio, facendolo soffermare nei punti in cui si trovano le opere principali, oggetto dell'*èkphrasis* che sta componendo:

³⁶ Cf. Seppänen 2006.

³⁷ Cometa 2020: 182.

Des entailles ne des figures
 Ne des formes ne des peintures
 Ne des merveilles ne des gieus,
 Dont mout i ot par plusors lieus,
 Ne quier retraire ne parler,
 Ou'enuiz sereit de l'escouter.
 Mais en la Chambre, es quatre angleaus,
 Ot quatre pilers lons e beaus:
 L'uns fu de leutre precios,
 L'autre de jaspe vertuös;
 D'une oniche li tierz après
 E li quarz fu d'un gargatès:
 Plus de dous cenz mars d'or recuit
 Valeit li noandre, ço cuit.
 N'est hui nus hom de cel poëir,
 Qui par force ne par avoir
 En eslijast les dous menors.
 Trei poëte, sages dotors,
 Qui mout sorent de nigromance,
 Les asistrent par tel semblance
 Que sor chascun ot tresgeté
 Une image de grant beauté.
 Les dous que plus esteient beles
 Aveient formes de puceles;
 Les autres dous de jovenceaus:
 Onques nus hom ne vit tant beaus;
 E si esteient colorees
 E en tel maniere formees,
 Quis esguardot, ço li ert vis
 Qu'angele fussent de Paradis. (*RdT*, vv. 14651-14680)

[Non intendo riferire né parlare delle sculture o delle statue, né delle immagini o dei dipinti, né delle meraviglie o dei gingilli presenti in gran numero qua e là nella sala, perché sarebbe un discorso noioso da ascoltare. Tuttavia all'interno della sala, ai quattro angoli, c'erano quattro colonne alte e belle: la prima era di ambra preziosa, la seconda di diaspro dalle molte qualità, poi la terza era di onice e la quarta di giayetto: la meno preziosa valeva più di duecento marchi d'oro puro, penso. Oggi non c'è nessuno che sia così potente da potersi procurare con la forza o col denaro le due colonne più piccole. Tre esperti, periti conoscitori, che conoscevano bene la negromanzia, le assemblarono in modo tale che in cima ad ogni colonna fossa scolpita una statua di grande bellezza. Le due più belle avevano forma di fanciulle, le altre due di giovinetti: mai nessuno ne aveva mai visti di così belli; ed erano così colorate e scolpite in modo tale che a chi le guardava sembravano angeli del Paradiso.]

Oltre a soffermarsi ulteriormente sugli altri materiali impiegati, il poeta guida lo sguardo dello spettatore extradiegetico all'esperienza visuale di uno spettatore intradiegetico qualunque: viene riproposta la dinamica dello sguardo del fruitore che, nella ricchezza degli oggetti artistici di questa *wunderkammer*, è portato a soffermarsi su quattro opere in particolare, quattro statue³⁸ che ripropongono le figure di due *puceles* e di due *jovenceaus*. Queste, difatti, si distinguono dal resto anzitutto per la loro posizione: su ogni colonna, ciascuna statua si erge dalla massa artistica in cui è collocata e cattura lo sguardo spettatoriale, continuamente disperso in quanto attratto dai mille colori della sala. Ciò favorisce una rappresentazione quanto più chiara possibile di uno spazio artistico a pianta quadrangolare o rettangolare, i cui angoli presentano poli di attrazione dell'attenzione spettatoriale, calamite per lo sguardo poiché non in linea con l'orizzonte visivo, ma più in alto: è l'elemento fuori dall'ordinario, la devianza dalla norma e dall'abitudine visuale, che cattura l'attenzione del fruitore.

Ad ogni modo, ciò che va veramente messo in risalto, già anticipato in precedenza, è la definizione di queste statue come automi. Questi ultimi rappresentano dei congegni che si muovono presentando le sembianze di corpi naturali. Ciononostante, la loro stessa esistenza si definisce in termini di opposizioni binarie, ovvero «between the human mind and the rest of the world, and hence between the unreal (i.e., imaginary) object and the real (i.e., material) one»,³⁹ se non anche – soprattutto per quanto riguarda quelli medievali – come

the crossing of two modes of being: technology [TEC] and fiction [FIC]. Fiction here is not to be understood in opposition to fact or in conjunction with illusion. It has nothing to do with the fact that this is a literary description of an object that was never forged.⁴⁰

³⁸ Il numero quattro ha un valore fortemente simbolico nella tradizione occidentale, soprattutto medievale: rappresenta materia, stabilità e completezza. Come numero risolutore, corrisponde ai venti principali, i punti cardinali, le stagioni, le fasi lunari, etc.; è anche simbolo di perfezione morale; come attestano le quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, forza, temperanza). Cf. Brach 1999: 48 e 62.

³⁹ Franklin-Brown 2020: 67.

⁴⁰ *Ibid.*: 78.

L'associazione evidente con il mondo *fictional* si esplica principalmente nel riferimento alla *nigromance*, la quale diventa giustificativo di ciò che sembra inspiegabile. L'automatizzazione di queste statue – quindi, non più statiche – diventa l'elemento che innesca la “dinamizzazione” dell'*èkphrasis*:⁴¹ non più oggetti inerti riproposti mediante la veste verbale, ma opere che mostrano la loro artisticità nella dinamica dei loro movimenti.

La presenza di statue automatizzate fa riecheggiare il mito ovidiano di Pigmalione, in cui lo scultore innamorato della propria creazione ha la possibilità di unirsi ad essa mediante l'intervento divino della dea Venere.⁴² Tuttavia, all'interno dell'episodio della *Chambre de Beautés* non si riscontra alcun rapporto tra l'artista e la sua opera in un momento successivo alla stessa creazione e, inoltre, viene presentata una casistica più ampia per quanto riguarda il sesso dei probabili referenti delle statue: due individui femminili e due individui maschili. Pertanto, si potrebbe parlare della realizzazione, rispettivamente, di due andreidi e di due androidi.⁴³

⁴¹ Secondo Cometa 2012: 90-115, la dinamizzazione dell'*èkphrasis* rappresenta uno dei casi più emblematici d'incontro tra arti letterarie e figurative, in contrasto con la visione prettamente lessinghiana che oppone l'arte del tempo all'arte dello spazio. Come nota lo studioso, la descrizione ecfastica non congela un istante, ma narra un evento «come se accadesse sotto i nostri occhi» (*ibid.*: 91). In questo contesto, l'automatismo – la parvenza di vita – intensifica ulteriormente tale processo di dinamizzazione.

⁴² Pinotti 2021: 56 richiama brevemente il mito di Pigmalione, narrato nel libro X delle *Metamorfosi* ovidiane: «lo scultore scapolo, per sdegno nei confronti del dissoluto genere femminile, si foggia una meravigliosa donna da un blocco di avorio, talmente bella che solo la timidezza sembra impedirle di animarsi. Accesosi d'amore per quel “corpo artificiale [*simulati corporis*]”, Pigmalione “spesso accosta alla statua le mani per accertarsi se quella è carne o avorio”, “le dà dei baci e crede che gli vengano restituiti”, la adorna con doni e gioielli, la abbiglia. “Ma nuda non è meno bella”, e lo scultore la porta a letto con sé, chiamandola “compagna del talamo”. Finché, durante la festa di Venere, non si decide a chiedere agli dèi che quella giovane (che per lui era ormai non più d'avorio, ma già viva e “simile alla fanciulla d'avorio”) possa diventare sua moglie. Venere concede magnanima e, rientrato a casa, lo scultore “finalmente con le sue labbra preme le labbra non finte [*non falsa*], mentre la fanciulla percepisce i baci che le vengono dati e arrossisce”».

⁴³ Per un approfondimento sulle due tipologie di automi antropomorfi, cf. Pinotti 2021: 71-84. Inoltre, occorre precisare che le statue formano due coppie di individui di sesso maschile e di sesso femminile, tanto da costituire un parallelismo per le altre coppie del *Roman*: Huchet 1993: 142 s. sottolinea infatti come la *chambre* sia una «chambre d'amour», in quanto dono nuziale di Priamo a Paride ed Elena e per i collegamenti relativi ai comportamenti riscontrabili tra le varie statue.

Nonostante ciò, come nel mito, si è di fronte a delle statue che sono simulacri giacché non si ha una *imitatio* con referente definito ed esplicito, ma frutto di immaginazione e vena artistica;⁴⁴ non copie iconiche che prendono vita, bensì esseri originali che si ispirano alle umane creature nella forma e nel funzionamento organico.

Tuttavia, a differenza del mito, in questo caso non si parla dell'operato di una divinità che dona a queste statue la scintilla vitale, bensì di quello dell'essere umano; invero, rappresentano «les manifestations les plus achevées du savoir, de la maîtrise de l'homme, de l'artiste, de son aptitude à “créer”, à donner l'illusion de la vie a partir de matériaux inanimés»⁴⁵. Analogamente, Dario Mantovani puntualizza che

Benoît preferisce sottolineare la grande sapienza tecnica, quasi ai confini con la pratica magica (la *nigromance*) mostrata dai costruttori, che egli definisce di volta in volta *maîtres, poètes, doctes*. [...] nel meraviglioso offerto ai lettori del *Roman de Troie* l'opera dell'uomo prevale sull'opera della natura: [...] il *locus amoenus* non è più, qui, un Eden costellato di fiori, piante, uccelli canterini e animali rari, sospeso in un'eterna primavera; è piuttosto un paradiso artificiale, in cui l'*homo artifex* ha sostituito il *Deus artifex* [...]. Segnale, questo, di un laicismo che affiora insistentemente nel poema di Benoît, già a partire dal suo esordio [...], e sintomo di una nuova centralità dell'uomo all'altezza della Rinascenza del XII secolo.⁴⁶

Che siano unicamente opere ingegneristiche oppure frutto di pratiche magiche, risulta evidente che l'artista è il solo che interviene nella costruzione della statua instillandole la vita (artificiale) mediante i propri strumenti, senza fare ricorso a terzi di origine divina.⁴⁷ In tale prospettiva, la magia viene ridotta a mero strumento nelle mani dell'essere umano volto a spiegare ciò che ancora nel XII secolo risultava inspiegabile, soprattutto sul piano della comprensione scientifica. Inoltre, la predilezione per l'ingegno umano viene ribadita su più fronti, tanto da associare le due arti sorelle mediante l'utilizzo del medesimo termine *oeuvre*, impiegato sia

⁴⁴ Cf. Pinotti 2021: 57 s.

⁴⁵ Baumgartner 1988: 16.

⁴⁶ Mantovani 2013: 187.

⁴⁷ In maniera analoga, Villamarín 1989: 137 interpreta questi automi come «enxeños técnicos, é dicir, como mecanismos impulsados non tanto por inspiración divina canto por algún tipo de truco oculto».

per la composizione in versi sia per la costruzione artistica, associando contestualmente la creazione del poeta a quella dell'artista, non a caso definiti entrambi come *poëte*.⁴⁸

3.1. *L'andreide con lo specchio*

Dopo una presentazione generale che determina la loro collocazione all'interno della sala, il poeta si prodiga a descrivere gli automi, uno dopo l'altro. Il primo è un'andreide, un automa raffigurante una damigella:

Des dous danzeles la menor
Teneit toz tens un mireor
En or asis cler e vermeil:
Rais de lune ne de soleil
Ne resplent si come il faiseit.
Qui onques en la Chambre esteit,
Si se veit veraïement,
Senz deceveir, apertement.
Li mireors n'ert mie faus:
A toz iceus ert comunaus
Qui onques en la Chambre entroënt.
Lor semblances i esguardoent:
Bien conoisseient maintenant
Ço que sor eus n'ert avenant;
Sempres l'aveient afaitié
E gentement apareillie.
Apertement, senz deceveir,
I pueent conoistre e saveir
Les danzeles se lor mantel
Lor estont bien e lor cercel
E lor guimples e lor fermal.
Ço esteit bien, non mie mal:
Plus seürement s'en estoënt
E mout meins assez en dotoënt.
N'i esteit om guaires repris
De fol semblant ne de fol ris;
Tot demostrot li mireors:
Contenances, semblanz, colors,
Teus com chascuns aveit en sei. (*RdT*, vv. 14681-14709)

⁴⁸ Cf. Mantovani 2013: 187.

[La piú piccola delle due damigelle teneva sempre in mano uno specchio fatto di oro lucente e vermiglio: un raggio di luna o di sole non risplende cosí tanto. Chiunque si trovasse nella sala vi vedeva dunque la sua vera immagine, senza distorsioni, chiaramente. Lo specchio non ingannava affatto: lo faceva con chiunque entrasse nella sala. Costoro vi osservavano le proprie sembianze: vedevano subito con chiarezza ciò che non andava bene nel loro aspetto; lo correggevano in fretta e si sistemavano con eleganza. In modo chiaro, senza inganni, guardandosi allo specchio le damigelle potevano sapere e capire se il mantello e il ricciolo e i capelli e il fermaglio stavano loro bene. Era una bella cosa, certo non brutta: cosí si sentivano piú sicure di sé e avevano molte meno insicurezze in merito. In quel luogo quasi nessuno veniva mai criticato per l'aspetto sconveniente o un riso sguaiato; lo specchio rivelava tutto: contegno, aspetto, colorito cosí come li aveva ciascuno.]

La prima statua esalta piú che mai l'elemento della visualità poiché si caratterizza per la presenza di uno strumento che permette di vedere e, soprattutto, di vedersi, ovvero un *mireor*, con cui «restitue à chacun son image fidèle, ne souligne des manques ou de imperfections que pour mieux inviter à les corrigier». ⁴⁹

Sebbene già nella genesi degli automi vi sia la parziale riproposizione del mito di Pigmalione, un'analisi piú accurata consente di rintracciare qualche eco del mito di Narciso – il quale ricerca la sua stessa immagine, un suo doppio, cosí come le statue sono *alter ego* degli esseri umani⁵⁰ –, mito quanto mai fondamentale nella comprensione del primo automa. Tra le due polarizzazioni del mito, tra il Narciso ingenuo e inconsapevole dell'immagine riflessa e il Narciso consapevole e in grado di prendere atto della relazione fra supporto e immagine «rendendosi simultaneamente conto di essere di fronte a una *rappresentazione*, a un'immagine che lo rappresenta, cioè che fa segno, dischiudendo la dimensione della referenza semiotica»,⁵¹ la seconda è quella che viene rievocata con forza nel caso della *Chambre de Beautés*. Difatti, la presenza dello specchio richiama la storia del giovane Narciso, poiché

il mito di Narciso in contemplazione dell'immagine riflessa alla fonte è indissolubilmente connesso al tema dello specchio e alla sua complessa simbologia. Lo specchio è a sua volta legato a doppio filo alla questione dell'origine

⁴⁹ Huchet 1993: 144.

⁵⁰ Cf. Pinotti 2021: 55-60.

⁵¹ *Ibì*: 6.

dell'immagine, questione sulla quale grava la condanna pronunciata da Platone nel libro X della *Repubblica*. Nella requisitoria contro i facitori di immagini, è proprio il dispositivo dello specchio a essere evocato come strumento mimetico di riproduzione illusoria del reale.⁵²

L'imitazione del reale e la ricerca del bello vengono interiorizzati nella descrizione ecfrastica della prima statua che, mediante lo specchio, permette di mantenere un aspetto impeccabile. In questo caso, come nella seconda versione del mito, gli spettatori fruitori della statua entrano all'interno di un processo di auto-riconoscimento della loro immagine riflessa nello specchio e intervengono nella realtà per modificare tale immagine.⁵³ Tuttavia, bisogna considerare che, mediante tale dispositivo, gli spettatori entrano a far parte della dimensione artistica della sala, dunque, divenendo parte attiva nella *performance* dell'automa. Il compito di quest'ultimo si esplica nel momento in cui lo spettatore o la spettatrice si specchia ed interviene nel conformare il proprio aspetto ai canoni di bellezza richiesti dal contesto in cui si trovano;⁵⁴ non a caso, l'episodio è stato anche definito come *Chambre de Beautés*.

Senza nemmeno accorgersene, l'utilizzo del dispositivo riflettente – parte integrante dell'opera artistica – assottiglia drasticamente la linea divisoria che separa la dimensione virtuale ed iconica da quella reale, rendendo gli spettatori parte integrante della sala artistica. Eppure, quello appena presentato non è l'unico automa che con le sue azioni determina un siffatto abbattimento tra iconico e reale, ma anche gli altri in un modo o nell'altro intervengono su questa linea, sebbene «D'el serveient li autres trei»⁵⁵ (*RdT*, v. 14710).

⁵² *Ibid.*: 27.

⁵³ Sulla scia di Foucault 1998: 310, Pinotti 2021: 27 definisce lo specchio come un «dispositivo intrinsecamente ambivalente, [...] un'«esperienza promiscua», che combina l'utopia (lo spazio virtuale irreali in cui mi vedono laggiù, là dove non sono) e l'eterotopia (un contro-spazio irreali che mi restituisce il luogo che realmente occupo nel mondo)». Inoltre, parafrasando Baltrušaitis 1981, aggiunge che «[n]ello specchio si dialettizza [...] la polarità tra fedele riproduzione del reale e deformazione che la altera» (Pinotti 2021: 27-28).

⁵⁴ Costantini 2005: 122 sottolinea come tale meccanismo favorisca la conoscenza e l'esperienza del sé, influenzando altresì la sfera comportamentale.

⁵⁵ «Le autres tre statue servivano ad altro».

3.2. *L'andreide acrobata*

La seconda statua, anch'essa un'andreide, esalta con la sua stessa presenza il concetto di *performance* artistica, giacché essa stessa è opera da ammirare, ma lo stupore viene destato dalle sue azioni o, per meglio dire, acrobazie:

L'autre danzele ert mout corteise,
 Quar tote jor joë e enveise
 E bale e tresche e tombe e saut,
 Desus le piler, si en haut
 Que c'est merveille qu'el ne chiet.
 Par soventes feiz se rasiat:
 Lance e requeut quatre couteaus.
 Cent gieus divers riches e beaus
 I fait le jor set feiz o uit.
 Sor une table d'or recuit,
 Que devant li est lee e grant,
 Fait merveilles de tel semblant
 Que ne porreit rien porpenser, -
 Bataille d'ors ne de sengler,
 De grip, de tigre, de lion,
 Ne vol d'ostor ne de faucon
 Ne d'espervier ne d'autre oisel,
 Gieu de dame o de dameisel,
 Ne parlemenz ne repostauz,
 Batailles, traisons n'asauz,
 Ne nef siglant par haute mer,
 Ne nus divers peissons de mer,
 Ne batailles de champions,
 Nomes cornuz ne marmions,
 Ne serpenteaus volanz, hisdos
 Nuitons ne mostres perillos, -
 Que n'i face le jor joër,
 E lor natures demostrer:
 Conoistre fait tot en apert
 De quel chascune joë e sert.
 Merveille semble a esguarder,
 Quar om ne savreit porpenser
 Que devienent après les gieus. (*RdT*, vv. 14712-14743)

[L'altra damigella era molto cortese, perché giocava e si divertiva e ballava e danzava e saltava su e giù tutto il giorno in cima alla colonna, così in alto che era un miracolo che non cadesse. Spesse volte si sedeva: lanciava e riprendeva

quattro coltelli. Sette o otto volte al giorno eseguiva cento diversi giochi di prestigio splendidi e belli. Sull'ampia e grande tavola d'oro puro che si trovava davanti a lei, la statua tirava fuori delle meraviglie così ingegnose che nessuno avrebbe potuto immaginarle - battaglie di orsi o di cinghiali, di grifoni, di tigri, di leoni, o voli di astori o di falconi o di sparvieri o di altri uccelli, giochi da dama o da damigella, o assemblee o imboscate, battaglie, trappole o attacchi, o una barca che navigava in alto mare, o ogni specie di pesci di mare, o scontri tra campioni, o uomini cornuti o sirene, o serpentelli volanti, odiosi nettuni o mostri terribili - e ogni giorno azionava gli automi e mostrava come funzionavano: illustrava con chiarezza che cosa faceva e a che cosa serviva ogni oggetto. Era uno spettacolo da osservare, perché nessuno sarebbe riuscito a indovinare che cosa avrebbero fatto gli automi.]

Oltre a stupire con i propri volteggi e salti, la seconda statua rappresenta la sintesi delle due sfere del sapere che si incontrano nel microcosmo della *chambre*. La statua disvela i meccanismi del mondo automatizzato e, al tempo stesso, meraviglia con le proprie storie; la dimensione iconico-artistica si fonde con quella reale, svelando i propri trucchi per accrescere il desiderio di vedere altro, di assistere a nuovi prodigi. Quest'automa più di ogni altro definisce una dimensione performativa assoluta, assolvendo una funzione che si potrebbe definire "metapoetica-artistica" all'interno dell'*ekphrasis*:⁵⁶ una rappresentazione all'interno della rappresentazione. In maniera sottile, l'automa – opera d'arte creata – diventa a sua volta artista, creatrice di altri automi, e ne rivela i meccanismi di funzionamento, invitando così il pubblico a riflettere sul funzionamento dell'intera sala.

Forse questo è il passo che più di tutti, all'interno dell'episodio, rivela il meraviglioso laico e tecnologico su cui si fonda la filosofia di Benoît de Sainte-Maure. Questi automi rappresentano i precursori di

⁵⁶ In verità, Cometa 2012: 152 fa riferimento alla funzione metapoetica dell'*ekphrasis* come funzione di specchio e riflessione sulla stessa opera e sull'intera narrazione. In riferimento al *Roman*, in modo analogo, Huchet 1993: 146 osserva che «[l]a Chambre des beautés possède la fonction spéculaire du miroir; placée au centre du roman, [...] elle réfléchit les secrets de la composition de l'œuvre de Benoît. Le rapport chiasmatisque des statues donnerait à voir, par exemple, l'ordonnancement des couples et des relations amoureuses. De part et d'autre de cet épisode médiant, les histoires d'amour se distribuent deux à deux. Avant la description de la Chambre sont présentées les amours de Paris et d'Hélène, de Briséida et de Troilus, après: celles de Briséida et de Diomède, d'Achille et Polyxène; elle partage en deux la vie de Briséida qui, changeant de camp sur l'ordre de son père, change d'amant».

quelle figure che, a partire dal XX secolo, popoleranno con insistenza i mondi finzionali della *science-fiction* e che ancora oggi catturano l'interesse del grande pubblico.

Ancora una volta, l'attenzione del pubblico è assicurata, e lo sguardo – chiamato in causa mediante il termine *esgarder* – diventa l'elemento rapito dai meravigliosi giochi realizzati dall'andreide. Il lungo commento del poeta sulle reazioni del pubblico dichiara con precisione lo stupore di chi si trova ad ammirare simili meraviglie tecniche e pone l'accento sul meccanismo del vedere, sullo sguardo che non può fare altro che seguire quanto avviene sulla scena:

Des arz e des segreiz des cieus
 Sot cil assez quis tresgeta
 E qui l'image apareilla.
 Qui esgarde la grant merveille,
 Qui est qui tel chose apareille,
 Merveille sei ço que puet estre,
 Qu'onc ne fist Deus cel home naistre,
 Quis esgarde, ne sentroblit
 De son pensé e de son dit,
 E cui entendre n'i covienge,
 E cui l'image ne detienge.
 A peine s'en puet rien partir
 Ne de la Chambre fors eissir,
 Tant com l'image ses gieus fait,
 Que desus le piler s'estait. (*RdT*, vv. 14744-14758)

[Colui che li aveva creati e che aveva ideato quella statua conosceva bene le arti liberali e i segreti dei cieli. Chi guardava quella gran meraviglia si chiedeva con stupore come fosse possibile che qualcuno avesse creato una cosa simile, perché Dio non ha mai fatto nascere un uomo che osservi quegli automi senza dimenticare ciò che stava pensando o che dicendo, o senza essere costretto a fissare lì lo sguardo e ad essere come ipnotizzato dalla statua. Era difficile che qualcuno riuscisse ad andarsene o a uscire dalla sala se la statua che era ancora in cima alla colonna per fare le sue esibizioni.]

Il campo semantico del vedere è attivato dal verbo *esgarde* (v. 14747), ripetuto una seconda volta nella medesima posizione a distanza di quattro versi; l'idea di non poter distogliere lo sguardo, ipnotizzato dall'*image* (vv.

14753-54), è fortemente enfatizzata.⁵⁷ Tutto avviene sotto il segno della *merveille* e questa guida lo sguardo. È la stessa opera d'arte ad assicurarsi l'attenzione dei fruitori e il commento del poeta – pausa all'interno della stessa descrizione –, invece che interrompere il processo di ricostruzione mentale e percettiva della scena, lo rafforza, orientando i processi interpretativi e, soprattutto, visuali di chi legge.

Invero, un passo del genere offre al pubblico lettore preziosi indizi sulle reazioni spettatoriali che dovrebbero manifestarsi dinanzi a tali opere statuarie automatizzate: chi legge, inconsapevolmente, ricostruisce la scena nel proprio spazio mentale nei minimi dettagli – persino nei movimenti oculari –, quasi fosse uno degli effettivi spettatori intradiegetici, stupito da ciò che sta vedendo.

3.3. *L'androïde musicista*

Alle ultime due statue, due androïdi – ovvero automi dalle sembianze maschili –, Benoît dedica descrizioni ecfrastriche particolarmente ampie. La prima di queste due, terza della serie complessiva, rappresenta un musicista:

Uns des danzeaus de l'autre part
 Fu tresgetez par grant esguart.
 Sor le piler esteit asis
 En un faudestuel de grant pris.
 D'une offane fu ovrez:
 C'est une pierre chiere assez.
 Cil qui la veit auques sovent,
 Ço dit li Livres, qui ne ment,
 En refreschist e renovele,
 E la color l'en est plus bele,
 Ne grant ire ja nen avra
 Le jor qu'une feiz la verra.
 L'image ot son chief coroné
 D'un cercle d'or mout bien ovré

⁵⁷ Costantini 2005: 122 s. evidenzia il senso di smarrimento a seguito di tale processo, accompagnato da una paralisi psico-fisica, creando un'antitesi tra gli effetti prodotti dal secondo automa e quelli del primo.

O esmeraudes, o rubis,
 Qui mout li esclairent le vis.
 Estrumenz tint granz e petiz,
 E si n'en sot onc tant Daviz,
 Quis fist e quis apareilla,
 N'onques si bien ne les sona
 Come l'image, senz desdit.
 Iluec par ot si grant delit
 Que gigue, harpe e simphonie,
 Rote, vièle e armonie,
 Sautier, cimbales, timpanon,
 Monocorde, lire, coron, -
 Iço sont li doze estrument, -
 Tant par les sone doucement
 Que l'armonie esperital,
 Ne li coron celestial,
 N'est a oïr si delitable:
 Tot semble chose esperitable.
 Quant cil de la Chambre conseillent
 A l'endormir e quant il veillent,
 Sone e note tant doucement,
 Ne trait dolor ne mal ne sent
 Quil puet oïr ne escouter.
 Fol corage ne mal penser
 N'i prent as genz, ne fous talanz.
 Mout fait grant bien as escoutanz,
 Quar auques haut pueent parler:
 Nes puet om pas si escouter.
 Iç'agree mout as plusors,
 Qui sovent conseillent d'amors
 E de segreiz e d'autres diz
 Qui pas ne vuelent estre oïz. (*RdT*, vv. 14759-14804)

[Uno dei ragazzini sul lato opposto era scolpito con grande maestria. Era seduto in cima alla colonna su una sedia di gran pregio. Era fatto di ossidiana: è una pietra molto preziosa. Il libro, che non mente, dice che colui che la guarda per un po' di tempo si sente meglio e ringiovanisce, ed ha anche un colorito migliore, e se la si guarda anche solo una volta, quel giorno non si sarà più adirati. La statua aveva il capo coronato da un cerchio d'oro, splendidamente decorato con smeraldi, con rubini che le illuminavano molto il viso. Teneva in mano strumenti musicali grandi e piccoli, e nemmeno Davide, che quegli strumenti li aveva creati e messi a punto, ne era altrettanto esperto e li suonava bene come li suonava la statua, non vi era alcun dubbio. Quando suonava dolcemente il violino, l'arpa e il symphonium, la rota, la viella e l'harmonium,

il salterio, i cimbali, il timpano, il monocorde, la lira, il coron - sono questi i dodici strumenti - allora si udiva una musica talmente piacevole che l'armonia spirituale e i cori celesti non sono altrettanto dilettevoli da ascoltare: l'insieme dava l'idea di un'esperienza paradisiaca. Quando coloro che si trovavano nella stanza decidevano di dormire e quando erano svegli, la statua suonava e cantava in modo così dolce che chi aveva la possibilità di udirla o di ascoltarla non aveva più dolore e non sentiva più male. Le persone non erano prese da strani pensieri o da cattive intenzioni o da desideri sciocchi. Aveva molti effetti benefici sugli ascoltatori, poiché potevano parlare anche a voce alta: così nessuno poteva ascoltarli. Ciò piaceva molto a tanti, che spesso parlavano d'amore e di segreti e di altri discorsi che desideravano non fossero uditi.]

La presenza di questa statua spiega la funzione terapeutica della *chambre* e, in particolare, la permanenza di Ettore al suo interno: l'automa ha effetti curativi di cui l'eroe troiano può beneficiare durante la convalescenza. Inoltre, ciò giustifica lo stesso momento dell'*èkphrasis*: la ferita di Ettore e il riposo necessario per recuperare le forze offrono a Benoît il pretesto narrativo per indugiare nella descrizione della sala, facendo trascorre il tempo necessario per il ristoro dell'eroe.⁵⁸

Fino a questo punto si è insistito sull'importanza dello sguardo – dunque sull'organo della vista –, ripetutamente messo in rilievo dallo stesso poeta, ma Benoît conferisce alla sua *èkphrasis* una veste multisensoriale, trascinandola verso la sinestesia.⁵⁹ Le proprietà curative⁶⁰ della terza statua sono infatti associate ai dodici strumenti⁶¹ che è in grado di suonare, riproponendo, probabilmente, la musica delle dodici sfere celesti. Pertanto, l'integrazione sinestetica dell'*èkphrasis* viene attivata: al vedere si associa l'udire e chi legge viene trasportato dai suoni stessi delle

⁵⁸ Ancora una volta emerge la tendenza di Benoît a ridimensionare l'elemento del meraviglioso in favore di un atteggiamento laico e scientifico: la ripresa di Ettore, infatti, può essere accelerata dagli effetti curativi della sala, ma solo come aggiunta successiva all'intervento del medico pugliese Brot.

⁵⁹ Cometa 2012: 117 descrive la funzione di integrazione di natura sinestetica dell'*èkphrasis*, con cui l'attivazione di sensi diversi dalla vista contribuisce a creare prove di realtà più solide, capaci di mettere in crisi il confine tra realtà e iconicità.

⁶⁰ Huchet 1993: 144, n. 4, attribuisce una funzione catartica alla musica prodotta dalla terza statua.

⁶¹ Anche il numero dodici possiede un forte valore simbolico nella tradizione occidentale: basti pensare agli apostoli o la sua associazione con Zeus, il Tutto e il grande potere insito in esso. Cf. Bach 1999: 16, 38 e 48.

parole, vari quante le rime del poeta, ricreando mentalmente un ambiente quasi celestiale.⁶²

Le proprietà terapeutiche, tuttavia, non sono le sole a definire la statua e i suoi strumenti. Difatti, in collegamento con quanto osservato nel paragrafo precedente, la musica dell'automa, come l'alabastro della sala, favorisce la segretezza: essa consente la conversazione a voce *haut* senza rischio di esse ascoltati, così che i segreti possano restare custoditi. I materiali e gli oggetti della sala coinvolgono ancora una volta gli spettatori nella *performance*, trasformando quest'ultimi in versioni "migliorate" di sé: i sensi della vista e dell'udito ne escono potenziati, come se fossero anch'essi automi, opere d'arte tra le molteplici della *chambre*. Le meraviglie sono infinite, la loro straordinarietà è iperbolica e si irradia in ogni dove, coinvolgendo gli spettatori che da osservatori distaccati diventano parte integrante della scena. La distanza tra arte e realtà si assottiglia: non è più l'arte a imitare la realtà, ma la realtà ad avvicinarsi all'arte, adottandone le leggi e uscendone, in fine, mutata.

L'esperienza multisensoriale della *chambre* non si esaurisce però nella vista e nell'udito: anche tatto e olfatto vengono stimolati. La terza statua è infatti parte di un complesso che comprende anche un aquilotto e un satiro, i quali ricreano un contesto campestre:

Li dameiseaus, qui tant est genz,
Après le son des estrumenz,
Prent fors de mout divers semblanz,
Beles e fresches, bien olanz;
Adonc les gete a tel plenté
Desus le pavement listé
Que toz en est en fin coverz:
C'est en estez e en iverz.
Ço fait l'image assez sovent,
Si ne set rien com faitement
Ne tant en a ne tant en prent.
Ne dure mie longement,
Quar sor l'image a un aiglel
D'or tresgeté, sor un arcel,

⁶² Costantini 2005: 123 s. sottolinea il senso di piacere suscitato dall'ascolto di questi suoni celestiali, un'esperienza insieme *exterior*, in quanto fisica, e *interior*, poiché coinvolge anche l'anima.

Qui mout par est bien faiz e beaus:
Oëz de quei sert li oiseaus.
Trestot a dreit, de l'autre part,
Ra tresgeté par grant esguart
Un satirel hisdos, cornu,
En piez desus un arc volu:
Une mace tient en sa main,
Poi meins grosse d'un petit pain.
Tot dreit a l'aigle esme a geter,
E quant il lait la mace aler,
Volez s'en est tost e foiz
Tant que li cous est resortiz.
La pelote a tost recoillie
Li satireaus, n'en laisse mie;
Ne il ne porreit pas faillir
Al recevoir n'al recoillir
N'al relancier les autres feiz,
A icele hore qu'il est dreiz.
Mais, tant come en dure li lanz,
Fuit li aigles e est volanz:
De ses ailes e de sa plume
Ist venz, quar c'est dreiz e costume.
Si tost come il vient sor les flors,
Par l'artimaire des dotors,
Sont si seches e enveillies,
Ainz que de rien soient faistries,
Que nus ne set qu'elles deviennent;
Après celes, autres revienent,
Beles, fresches, d'autre color.
Ensi avient dous feiz le jor.
Si tost com rest asis l'aigleaus
E sa mace a li satireaus,
Si respant l'image ses fors
Mout mieuz olanz e mout meillors.
Jons ne glaiueus n'erbe menue
N'i avra ia autre estendue.
L'image n'est guaires oisive:
A mainte chose est ententive
Que mout plaisent a esgarder
E que assez font a loër.
Des flors tienent a grant noblece:
Diënt que mout est grant richece;
Ne fu onques si grant maistrie
Por rien ne faite ne oïe. (*RdT*, vv. 14805-14862)

[Quando la musica degli strumenti terminava, il ragazzino, che era molto grazioso, coglieva fiori di molte specie diverse, belli e freschi, dal buon profumo; al che ne gettava una tale quantità sul pavimento a mosaico che alla fine il pavimento era tutto coperto di fiori: ciò sia in estate sia in inverno. La statua lo faceva piuttosto spesso, nessuno sapeva come facesse ad avere così tanti fiori o a procurarsene così tanti. Tutto ciò non durava a lungo, perché sopra la statua c'era un aquilotto fuso in oro, posato su un archetto, che era davvero ben fatto e bello: udite a che cosa serviva l'uccello. Giusto di fronte, dall'altra parte, in piedi su un archetto se ne stava un odioso satirello cornuto, scolpito con grande abilità; in mano aveva una palla poco più piccola di una pagnotta. Cercava di gettarla dritta contro l'aquila, e dopo aver lasciato andare la palla volava via in fretta e fuggiva fino a quando il colpo non tornava indietro. Il satirello raccoglieva subito la palla, non si arrendeva; e non poteva mai sbagliare a riceverla o a riprenderla o a rilanciarla altre volte al momento giusto. Ma mentre la lanciava l'aquilotto fuggiva e restava in volo: dalle sue ali e dal suo piumaggio usciva un soffio di vento, perché era stato fatto e progettato così. Grazie all'abilità dei costruttori, non appena il soffio di vento arrivava sui fiori, questi si seccavano e avvizzivano, appassivano prima che qualcuno capisse che cosa sarebbe successo; al loro posto spuntavano altri fiori, belli, freschi, di un altro colore. Tutto ciò avveniva due volte al giorno. Non appena l'aquilotto si appollaiava di nuovo e il satirello aveva di nuovo la sua palla, la statua spargeva di nuovo i suoi fiori ancora più profumati e ancora più belli. Non ci sarà mai una distesa altrettanto bella di giunchi o di gladioli o di erba delicata. La statua non stava mai ferma: era impegnata in molte attività piacevoli da guardare e degne di grandi lodi. I troiani consideravano i fiori il massimo dell'eleganza: sostenevano che simboleggiassero il massimo del lusso; non era mai stato creato né si era mai sentito parlare di un simile capolavoro.]

In questa sezione descrittiva, inframmezzata dalle frequenti interruzioni della voce narrante, emerge con forza l'immagine di un campo fiorito, continuamente rinnovato dall'intervento della terza statua che, con gesti al limite del fantastico, sparge fiori per tutta la *chambre*. Come si legge, i fiori rendono ancora più preziosa la scena per lo stesso valore che gli spettatori – presumibilmente troiani – attribuiscono loro. Questa immagine così densa e sensoriale, pur senza espliciti riferimenti olfattivi, libera la fantasia di chi legge, che arriva quasi a percepire l'odore dei fiori *bien olanç*.

Inoltre, la fragranza evocata dalla scena è ulteriormente amplificata dal dinamismo del complesso statuario: il comportamento del satiro e dell'aquilotto – figure antitetiche che rimando (*aigleaus* e *satireaus*) creano una complementarità – è scaturigine di un movimento ciclico di folate di vento, che diffonde il profumo dei fiori ma, al tempo stesso, li fa avvizzire.

Questa alternanza rende siffatta scena una vera e propria *grant maistrie*: i fiori, una volta appassiti, vengono subito sostituiti da altri, nuovi e freschi, a rappresentare un tempo ciclico e continuo. Tuttavia, tale tempo è anche eterno, poiché grazie all'ingegno umano si è capaci di «reproduire indéfiniment un éternel printemps»,⁶³ in cui la vita prevale sempre sulla morte.⁶⁴

In virtù di un movimento così strutturato, si potrebbe altresì ipotizzare la percezione di questo stesso vento sui corpi in carne ed ossa degli spettatori, i quali non possono che avvertirlo sulla propria pelle, oltre che con la vista *in primis*, e con l'olfatto poi: ne deriva un'esperienza pseudo-tattile, che amplia ancora di più la dimensione immersiva della rappresentazione.

Gli spettatori assistono così a una scena sospesa tra quotidiano e fantastico, uno scenario campestre di cui finiscono per far parte. La descrizione, con la sua abbondanza di dettagli e la suggestione delle rime, li coinvolge in un tutto naturale che, nondimeno, risente del contesto cortese e della poetica del meraviglioso di Benoît.

3.4. *L'androïde gardiano*

L'ultimo automa è, in verità, colui che più di ogni altro esemplifica il contesto cortese attraverso il suo comportamento:

La quarte image reserveit
D'une chose que mout valeit;
Quar ceus de la Chambre esguardot

⁶³ Baumgartner 1990: 108.

⁶⁴ Huchet 1993: 145 osserva che «des fleurs flétries sont immédiatement remplacées par d'autres différentes ("bêles, fresches, d'autre color", v. 14847). Été comme hiver, le spectacle a lieu "dous feiz lo jor" (v. 14848). La beauté tient là au miracle de l'abolition du cycle naturel, opposant à travers la diversité des fleurs l'hiver à l'été, et à la substitution d'un temps accélérant la rotation des cycles. Pur artifice né de l'"artymage des doctors" (v. 14842) mettant le temps à la mesure de l'ingéniosité humaine. L'œuvre d'art qu'est l'automate tire sa beauté de sa capacité à produire un temps artificiel, fictif, maîtrisant le temps naturel réglé par l'opposition de la vie et de la mort. Plus que le mouvement et la vie, ce qu'il s'agit ici de domestiquer c'est la mort. L'œuvre d'art prétend ainsi transcender la mort et tirer pour l'*artifex* une traite sur l'éternité». Cf. anche Costantini 2005 : 126.

E par signes lor demostrot
 Que c'ert que il devient faire
 E que plus lor ert necessaire:
 A conoistre le lor faiseit
 Si qu'autre ne l'aparceveit.
 S'en la Chambre fussent set cent,
 Si seüst chascuns veirement
 Que l'imege li demostrast
 Iço que plus li bosoignast.
 Ço qu'il mostrot ert bien segrei:
 Nel coneüst ja rien fors sei,
 Ne jo ne nus, fors il toz sous.
 Ici ot sen trop engeignos:
 Merveille fu com ço pot estre
 Ne come rien de ço fu maistre.
 Ja en la Chambre n'esteüst
 Nus hom, fors tant come il deüst:
 L'imege saveit bien mostrer
 Quant termes esteit de l'aler,
 E quant trop tost, e quant trop tart;
 Sovent preneit de ço reguart.
 Bien guardot ceus d'estre enoios,
 D'estre vilains, d'estre coitos,
 Qui dedenz la Chambre veneient,
 Qui entroënt ne qui eisseient:
 Nus n'i poëit estre obliëz,
 Fous ne vilains ne esguarez,
 Quar l'imege, par grant maistrerie,
 Les guardot toz de vilanie. (*RdT*, vv. 14863-14894)

[La quarta statua aveva a sua volta una funzione molto importante, perché osservava le persone nella sala e tramite dei gesti mostrava loro che cosa dovevano fare e di che cosa avevano più bisogno: glielo faceva sapere senza che gli altri se ne accorgessero. Se nella sala ci fossero state settecento persone, ciascuna avrebbe saputo con chiarezza ciò che la statua le indicava in merito a ciò di cui aveva più bisogno. Queste indicazioni erano segretissime: nessun altro ne sarebbe mai venuto a conoscenza, né io né altri, solo e unicamente quella persona. Questo meccanismo era davvero geniale: era stupefacente che funzionasse e che un esperto avesse potuto idearlo. Nessuno sarebbe restato nella stanza se non il tempo necessario: la statua era in grado di indicare quando era ora di andarsene, se era troppo presto e se era troppo tardi; faceva spesso attenzione a questo aspetto. A chi si trovava nella sala, a chi entrava e a chi usciva impediva in maniera efficace di essere importuni, di essere villani, di essere fastidiosi: lì nessuno poteva essere

sciatto, sciocco o villano o sguaiato, perché la statua, con grande abilità, avrebbe impedito a tutti di comportarsi male.]

La rettitudine del comportamento è dunque garantita dall'ultima statua, che si fa promotrice di una sorta di etichetta cortese tipica delle corti del XII secolo. Essa si configura, difatti, come un ente a metà tra servitore e guardia museale: l'opera d'arte diventa garante del rispetto del luogo in cui essa stessa è esposta ed "opera". In particolare, il ruolo di guardiano, in un ambiente che sembra assumere un valore insieme sacro e simbolico, è ulteriormente messo in risalto dal controllo del tempo di fruizione: a ciascun visitatore è concesso un tempo determinato di permanenza, elemento che esalta ulteriormente il valore e la preziosità delle *images* della sala. La fruizione non è *ad infinitum*, ma delimitata da un ingresso e un'uscita, come in un museo, dove l'ultimo momento corrisponde alla chiusura dei locali.

Ancora una volta, la dimensione iconica travalica i confini della realtà: i due mondi si intersecano e si fondono. Ciò risulta particolarmente evidente se si considera che la statua *esguardot*. Ne deriva una vera e propria inversione dei ruoli tra opera e fruitore: lo sguardo è quello della statua, che si posa sui singoli spettatori per coglierne bisogni e inclinazioni e per offrire loro un aiuto. In questo modo viene dissolta la «soglia di separazione fra mondo reale e mondo iconico per coinvolgerci in uno spazio-tempo condiviso»⁶⁵ tanto che lo sguardo del segno iconico interroga chi la osserva, instaurando un dialogo in cui si identifica un "Io" (l'opera) che si rapporta con un "Tu" (lo spettatore).⁶⁶

Questa dissoluzione della linea divisoria tra iconico e reale – con la *mimesis* che diventa identità agente – si concretizza, inoltre, nel fatto che l'ultima statua partecipa attivamente alla relazione con il fruitore anche sul piano della segretezza. Se in precedenza la *chambre* e le altre statue favorivano i rapporti e le conversazioni riservate proteggendole da orecchi e occhi indiscreti, ora è la quarta statua stessa a trasmettere informazioni in modo occulto. Essa diventa garante attiva di una *privacy*, passando da oggetto a soggetto agente e promotore di comunicazione. Le indicazioni differenziate che la statua offre a ciascun visitatore rivelano una forma

⁶⁵ Pinotti 2021: 121.

⁶⁶ Cf. *Ibi*: 123.

di soggettività riconoscibile, una ricreazione artistica di un essere umano dotato di discernimento: un'alterità compiuta, capace di distinguere tra individui e di modulare i propri messaggi. La sua intelligenza si manifesta su più fronti – dal suggerire tempi di permanenza alla capacità di riconoscere l'Altro da sé e distinguere diverse alterità –, configurandosi come la più complessa tra le creazioni della sala.

Eppure, pur spingendosi oltre ogni confine tra iconico e reale, anche qui l'elemento del meraviglioso rimane, com'è prerogativa di Benoît, intrecciato alla funzione curativo-terapeutica, come mostra il seguente passo:

D'un grant topace cler e chier
 Tint en sa main un encensier,
 O chaeines bien entaillees
 E de fil d'or menu treciees.
 D'unes gomes esperitaus,
 Dont mout traite li Mecinaus,
 Fu toz empliz li encensiers:
 Onc tant d'aveir ne fu si chiers.
 Une pierre ot enz alumee,
 Dont il n'ist flambé ne fumees:
 Senz descreistre art e nuit e jor,
 Granz est li feus de sa cholor.
 Des gomes qui dedenz alument
 Bone est l'olor, puis qu'eles fument:
 Soz ciel n'est rien que la receive,
 Ja fous corages le deceive.
 Esperital en est l'olor,
 Quar il nen est maus ne dolor
 Que n'en guarisse, qui la sent.
 Ici covint grant esciënt
 A faire si que fust durable
 E a trestoz jorz mais estable;
 E si fust il jusqu'al joïse,
 S'ensi ne fust la cité prise. (*RdT*, vv. 14895-14918)

[Teneva in mano un incensiere ricavato da un grande topazio brillante e raro, con catenelle finemente cesellate e un intreccio di fili d'oro sottile. L'incensiere era colmo di alcuni aromi profumati di cui tratta ampiamente il trattato di medicina: mai c'era stata una tale abbondanza di cose preziose. Al suo interno c'era una pietra ardente da cui non usciva né fuoco né fumo: ardeva notte e giorno senza consumarsi, emetteva molto calore. L'odore degli aromi che bruciavano all'interno era buono, poiché diffondevano dei fumi: chiunque al mondo senta

quel profumo non viene ingannato da cattivi pensieri. Il profumo di quegli aromi era paradisiaco, perché chi lo sentiva guariva da qualsiasi male e da qualsiasi dolore. In questo caso fu necessaria grande maestria per fare in modo che il profumo durasse e fosse sempre costante; e sarebbe rimasto così fino al giorno del giudizio, se la città non fosse stata presa in quel modo.]

Dal resoconto del chierico emerge che, mentre la fragranza dei fiori diffusa dalla terza statua era solo evocata, qui il forte *olor* è tangibile e manifesto.⁶⁷ L'incensiere di topazio diffonde un profumo dalle proprietà curative, che inebria chi lo respira e agisce tanto sulla dimensione spirituale quanto su quella fisica, riprendendo l'antico *topos* del *mens sana in corpore sano* del poeta latino Giovenale: la libertà dai cattivi pensieri si accompagna all'assenza di dolore.⁶⁸

L'integrazione sinestetica dell'*èkphrasis* si manifesta qui pienamente: il fruitore, tanto intradiegetico quanto extradiegetico, sperimenta un'esperienza multisensoriale totale, in cui gli stimoli olfattivi, uditivi, tattili e visivi si combinano in una percezione unitaria. Chi legge, immerso in questa sinestesia, ricostruisce mentalmente la scena con intensità crescente, quasi partecipando fisicamente all'esperienza della *chambre*, divenuta ormai luogo di convergenza tra arte, scienza e meraviglia.

4. ALCUNE CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In definitiva, l'approccio innovativo degli studi di cultura visuale ha permesso di riesaminare un episodio fondamentale del *Roman de Troie*, leggibile da una prospettiva diversa e suscettibile di nuovi significati.

L'analisi degli aspetti visuali dell'*èkphrasis* della *Chambre de Beautés* mostra come il chierico normanno abbia saputo giocare consapevolmente con l'elemento della visualità, ponendolo al centro della costruzione dell'episodio. L'insistenza sullo sguardo e sulla capacità di vedere

⁶⁷ Cf. Costantini 2005: 127.

⁶⁸ Tale aspetto collega la quarta statua alla terza: entrambe sono associate a un mondo e a un'esperienza *esperital*, paradisiaca, in stretta relazione con la loro funzione catartico-curativa. Tuttavia, è significativo che tutte e quattro le statue siano descritte come «Qu'angele fussent de Paradis» (RdT, v. 14680), ma solo per le ultime due – gli androidi – l'associazione con la sfera celeste è esplicitamente dichiarata.

– attraverso il materiale stesso della *chambre* e gli automi che la popolano – offre la possibilità di ricreare una rappresentazione mentale precisa e dinamica della sala, nei suoi minimi dettagli. Senza abbandonare l'elemento del meraviglioso, già inscritto nella costruzione della sala e nel ricorso alla pratica magica, esso si fonde con l'intelletto umano, poetico e tecnico: un incontro che genera una dimensione altra, un mondo iconico che si sovrappone e coincide con quello reale.⁶⁹

In questo mondo *autre*, le statue prendono vita laicamente e si dedicano ai loro ospiti, offrendo loro innumerevoli benefici – da quelli più superficiali, come l'intrattenimento e la cura dell'aspetto esteriore, ad altri più profondi, come il sanamento del corpo e, soprattutto, dello spirito. Il segno iconico si fa sempre più reale sino ad assumere, con l'ultima statua, una vera e propria identità dotata di discernimento, che riunisce in sé tutti gli elementi delle statue precedenti e degli stessi fruitori. Questa figura conclusiva chiude simbolicamente il cerchio dell'episodio, riassumendo funzioni curative, capacità di servizio, doti di intrattenimento, discrezione e regolazione dei flussi spettatoriali.

Una tale commistione tra reale e iconico, in tutta la sua complessità, segna il passaggio da un dispositivo “sala” a un dispositivo “teatro”: uno spazio in cui i fruitori d'arte diventano a loro volta arte, poiché la fruizione stessa potenzia le loro facoltà sensoriali e cognitive.

La ricchezza dei dettagli, i commenti del poeta e l'uso magistrale delle rime garantiscono a chi legge la ricreazione visuo-mentale della rappresentazione verbale della *chambre*, disseminando delle tracce nascoste che ne orientano i processi ermeneutici. Attingendo ai colori e ai suoni delle parole, l'*enárgeia* classica si concretizza e si fa immagine –

⁶⁹ Tale coincidenza tra iconico e reale sembrerebbe manifestarsi anche nella diversa rappresentazione di andreidi e androidi, dove i segni iconici rifletterebero la realtà sociale e simbolica della corte del XII secolo. Se le prime sono descritte in poco più di una trentina di versi ciascuna, con funzioni limitate di accoglienza o intrattenimento, gli androidi dispongono di un'*agency* più complessa e plurima (musicista, guardiano, curatore), cui Benoît dedica oltre il doppio dei versi. Questo squilibrio testuale e funzionale tradurrebbe nella finzione automatica la disparità di genere riscontrabile nella società cortese basso-medievale che l'ha prodotta, proiettando nel mondo iconico le stesse gerarchie e differenze sociali che regolano il reale. Tuttavia, tale suggestione meriterebbe di certo un ulteriore approfondimento alla luce di un *corpus* testuale più ampio.

prima mentale, poi reale – come testimoniano le miniature che corredano i manoscritti, veicolando però anche un fondo culturale e ideologico che ne modella inevitabilmente la forma.

Salvatore Zumbo
ORCID: 0009-0008-9544-6254
(Università di Catania, ror: 03a64bh57)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Benoît de Sainte-Maure / *Romain de Troie* (Constans/Benella/Renzi) = Benoît de Sainte-Maure, *Romain de Troie*, edizione critica di Léopold Constans, traduzione di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Istorietta troiana* (D'Agostino-Barbieri) = «*Istorietta troiana*» con le «*Eroidi*» gaddiane glossate. *Studio, edizione critica e glossario*, a c. di Alfonso D'Agostino, Luca Barbieri, Milano, Ledizioni, 2017.

LETTERATURA SECONDARIA

- Baltrušaitis 1981 = Jurgis Baltrušaitis, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981.
- Baumgartner 1988 = Emmanuèle Baumgartner, *Le temps des automates*, in Aa. Vv., *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988: 15-21.
- Baumgartner 1990 = Emmanuèle Baumgartner, *Benoît de Sainte-Maure et le modèle troyen*, «*Recherches et Rencontres*» 1 (1990): 101-11.
- Baumgartner 1995 = Emmanuèle Baumgartner, *Romans antiques, histoires anciennes et transmission du savoir aux XII^e et XIII^e siècles*, in Andries Welkenhuysen, Herman Braet, Werner Verbeke (ed. by), *Mediaeval Antiquity*, Leuven, Leuven University Press, 1995: 219-35.

- Brach 1999 = Jean-Pierre Brach, *Il simbolismo dei numeri*, Roma, Edizioni Arkeios, 1999.
- Bruckner 2015 = Matilda Tomaryn Bruckner, *Remembering the Trojan War: Violence Past, Present, and Future in Benoît de Sainte-Maure's "Roman de Troie"*, «Speculum» 90/2 (2015): 366-90.
- Carlos Villamarín 1989 = Helena de Carlos Villamarín, *Os autómatas da Cámara de Eytor*, «Verba» 16 (1989): 135-43.
- Ciuchindel 2009 = Luminița Ciuchindel, *L'espace symbolique du savoir dans les "romans antiques" du XII^e siècle. Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure et Le Roman de Thèbes*, in Mianda Cioba (éd. par), *Espaces et mondes au Moyen Âge*, Bucuresti, Editura Universității din București, 2009: 50-55.
- Colombini Mantovani 2006 = Adriana Colombini Mantovani, *Un'altra Medea: la Medea fanciulla di Benoît de Sainte-Maure*, «Quaderni di Acme» 78 (2006): 33-56.
- Cometa 2005 = Michele Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione» 3 (2005): 15-29.
- Cometa 2012 = Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Cometa 2016 = Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016.
- Cometa 2017 = Michele Cometa, *From Image/Text to Biopictures. Key Concepts in W.J.T. Mitchell's Image Theory*, in Krešimir Purgar (ed. by), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, New York, Routledge, 2017: 117-37.
- Cometa 2020 = Michele Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2020.
- Costantini 2005 = Fabrizio Costantini, *I sensi "ingannati": forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII*, «Critica del testo» VIII/1 (2005): 113-46.
- Croizy-Naquet 1990 = Catherine Croizy-Naquet, *La complainte d'Hélène dans le Roman de Troie (v. 22920- 23011)*, «Romania» 111 (1990): 75-91.
- Croizy-Naquet 1996 = Catherine Croizy-Naquet, *Le portrait d'Hector dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure*, «Bien dire et bien apprendre» 14 (1996): 63-78.

- Crosas 2003 = Francisco Crosas, *La Chambre de Beutez: un lugar para la cortesía*, in Ignacio Arellano Ayuso (ed. por), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, abril 2002, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2003: 137-63.
- D'Agostino 2006 = Alfonso D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM, 2006.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli Antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano, Mimesis, 2013.
- DEAF = Thomas Städtler, Frankwalt Möhren (dir.), *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, Heidelberg, Akademie der Wissenschaften des Landes Baden-Württemberg. URL: <<https://deaf.hadw-bw.de>> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).
- Di Febo 2023 = Martina Di Febo, *Gli universi extra-ordinari: breve topica del meraviglioso nella letteratura antico francese*, in Antonio Pioletti (a c. di), *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 37-57.
- Durand 2013 = Carine Durand, *Illustrations médiévales de la légende de Troie: catalogue commenté des manuscrits français illustrés du Roman de Troie et de ses dérivés*, Turnhout, Brepols, 2013, 2 voll.
- Ferrari 2018 = Daniela Ferrari, *Breve storia del "ruffiano" del quadro*, in Daniela Ferrari, Andrea Pinotti (a c. di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Cremona, Johan & Levi, 2018: 15-49.
- Foucault 1998 = Michel Foucault, *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault, 3: 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998: 307-16.
- Franklin-Brown 2020 = Mary Franklin-Brown, *Fugitive Figures: On the Modes of Existence of Medieval Automata*, «Romanic Review» 111/1 (2020): 66-84.
- Gerdes Palominos 2022 = Michelle Francoise Gerdes Palominos, *Écfrasis como análisis visual según W. J. T. Mitchell: Still Life / Style Leaf de Mónica Bengoa*, «ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales» 10 (2022): 85-97.
- Gontero 2000 = Valérie Gontero, *La Chambre de Beautés: nouvelle Jérusalem céleste?*, in Aa. Vv., *Le Beau et le laid au Moyen Age*, Aix-en-Provence,

- Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 2000: 123-38.
- Gosman 1992 = Martin Gosman, *L'Historia malmenée: L'idéalisation du pouvoir dans les "romans antiques"*, «Bien dire et bien apprendre» 10 (1992): 51-63.
- Hollander 1988 = John Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, «Word & Image» 4 (1988): 209-19.
- Huchet 1993 = Jean-Charles Huchet, *La beauté littéraire dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, «Cahiers de civilisation médiévale» 36 (1993): 141-49.
- Jay 2008 = Martin Jay, *Scopic Regime*, in Wolfgang Donsbach (ed. by), *The International Encyclopedia of Communication*, Chichester, John Wiley & Sons, 2008: 1-3.
- Jung 1996 = *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle · Tübingen, Francke, 1996.
- Jung 2003 = Marc René Jung, *Virgilio e gli storici troiani*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003: 179-98.
- Krieger 1992 = Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore · London, The John Hopkins University Press, 1992.
- Lalomia 2023 = Gaetano Lalomia, *Meraviglie ecfraistiche nei «libros de caballerías»*, in Antonio Pioletti (a c. di), *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 83-99.
- Logié 2007 = Philippe Logié, *Énée et Anchise, figures ambivalentes*, in «Bien dire et bien apprendre» 25 (2007): 197-208.
- Mantovani 2013 = Dario Mantovani, *Cum Troie fu perie. Il Roman de Troie e le sue mises en prose*, in Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli Antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, premessa di M. L. Meneghetti, Milano, Mimesis, 2013: 169-97.
- Meneghetti 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Mitchell 2003 = William John Thomas Mitchell, *Word and Image*, in Robert S. Nelson, Richard Shiff (ed. by), *Critical Terms for Art History. Second Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2003: 51-60.

- Morrison 2002 = Elizabeth Morrison, *Illuminations of the Roman de Troie and French Royal Dynastic Ambition (1260- 1340)* [Phd Thesis], Ithaca, Cornell University, 2002.
- Peron 1989 = Gianfelice Peron, *Meraviglioso e verosimile nel romanzo francese medievale: da Benoît de Sainte-Maure a Jean Renart*, in Diego Lanza, Oddone Longo (a c. di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Firenze, Olschki, 1989: 293-323.
- Petit 2006 = Aimé Petit, *La chevalerie au prisme de l'Antiquité*, «Revue des langues romanes» 110 (2006): 17-34.
- Pinotti 2021 = Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà visuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Pinotti-Somaini 2016 = Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pioletti 2014 = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- Pioletti 2019 = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*. 2., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- Pioletti 2023 = Antonio Pioletti, *Letteratura, fantastico, meraviglioso: approcci critici e prospettive di ricerca. Per un'introduzione*, in Id., *Mondi "altri" e letterature romanze orientali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023: 9-19.
- Rabeyroux 1992 = Anne Rabeyroux, *Images de la «merveille»: la «Chambre de Beautés»*, «Médiévales» 22-23 (1992): 31-45.
- Sendyka 2013 = Roma Sendyka, *Scopic Regimes and Modernity: Hypotyposis*, in Dorota Koczanowicz, Leszek Koczanowicz, David Schaffler (ed. by), *Discussing Modernity. A Dialogue with Martin Jay*, Leiden, Brill, 2013: 103-14.
- Seppänen 2006 = Janne Seppänen, *The Power of the Gaze: An Introduction to Visual Literacy*, New York, Peter Lang, 2006.
- Sullivan 1985 = Penny Sullivan, *Medieval Automata: The "Chambre de Beautés" in Benoît's Roman de Troie*, «Romance Studies» 3/2 (1985): 1-20.
- TLIO = Paolo Squillacioti (dir.), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano. URL: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).
- Valero Montero 2011 = Juan Miguel Valero Montero, *Resistencia: hacia una poética del espacio cortés: El Roman de Troie*, «Troianalexandrina» 11 (2011): 9-37.

Webb 1999 = Ruth Webb, *Ekpbrasis ancient and modern: the invention of a genre*, «Word & Image» 15/1 (1999): 7-18.

RIASSUNTO: Il contributo mira ad analizzare gli aspetti visuali dell'episodio ecfrastico della *Chambre de Beautés*, contenuto all'interno del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. L'approccio derivato dai *Visual Studies* esalta dinamiche e interazioni complesse tra autore, oggetti artistici e fruitori, intra- ed extra-diegetici, le quali risultano essere intrecciate con la *merveille* cui si ascrive la rappresentazione. In tale ottica, le sue attrazioni principali, gli automi, diventano elemento cardine per la messa in luce del fondo culturale ed ideologico che ha influenzato la rappresentazione artistica.

PAROLE CHIAVE: *Roman de Troie*, *Chambre de Beautés*; Cultura visuale; meraviglioso; automa.

ABSTRACT: The contribution aims to analyse the visual aspects of the ecphrastic episode of the *Chambre de Beautés*, contained within Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*. The approach derived from the *Visual Studies* exalts complex dynamics and interactions between author, artistic objects and receivers, both intra- and extra-diegetic. These are intertwined with the *merveille*, to which the episode is indebted. From this point of view, its main works of art, the automata, become a key element to shed a light on the cultural and ideological background which influenced the artistic representation.

KEYWORDS: *Roman de Troie*, *Chambre de Beautés*, *Visual Studies*; marvelous; automaton.