

AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI DEFORMITÀ. OSSERVAZIONI SUL RAPPORTO EROE/*SYLVA* NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE (E NON SOLO)

FRANCESCO STORTI

21

AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI DEFORMITÀ

Che il bosco faccia l'eroe non c'è dubbio, almeno nel Medioevo.

Allorché il gentile Ivano, venuto meno a una promessa fatta alla moglie Laudine e smarrita pertanto la ragione, è ridotto a una fiera errante tra foreste inestricabili e plaghe boschive, è proprio tra queste che vive la perspicua sequenza di passaggi necessari a ricondursi, lentamente, alla sua preesistente condizione[†]: alla fase primaria di essa, anzi, dal momento che la pienezza della sua identità verrà riacquistata non già dal rammentare il proprio nome e la propria storia con l'aiuto d'un unguento fatato somministratogli da una dama, ma dal moltiplicare le imprese che lo porteranno a esser nuovamente degno del cingolo cavalleresco. La condizione ferina, di cui Ivano è partecipe e che atterrebbe al suo DNA eroico[‡], materializzatasi nelle fattezze di un benevolo leone che egli soccorre in uno scontro con un drago, successivamente compagno di avventure e suo doppio, permarrà fintanto che egli non avrà cancellato la macchia della mancata fede, recuperando, con l'affetto della sposa, la pienezza etica (nonché sociale[‡]) del cavaliere: il tutto nel contesto spaziale, ancora, di boschi e foreste.

Si è deciso di partire dal noto racconto de *Le Chevalier au lyon* di Chrétien de Troyes, poiché esso, commentato da Jacques Le Goff in un saggio giustamente famoso[¶], costituisce un compendio del rapporto tra uomo e natura e, più nello specifico, tra eroe e foresta, così come viene strutturandosi nel corso del medioevo a partire dagli elementi di una mentalità che non ha ancora finito di esercitare la sua forza sull'immaginario. Una capacità di propagazione questa, di sensibilità e idee condivise che, per quanto concerne l'esempio citato, vede peraltro, nella rielaborazione della pazzia del cavaliere fattane dall'Ariosto, un'accelerazione e una ripartenza, che addensa contenuti, forme e valori nuovi, fioriti nella stagione umanistica, e li riunisce, a quattro secoli di distanza, sotto il comune denominatore dell'archetipo[‡]. D'altra parte, se le fonti – e, su queste, i lieviti folklorici che diedero vita all'ideazione dell'Ivano si perdono, risalendo a essi e al di là di essi, in un atavico spazio antropologico[‡] – e se le immagini trahinate da quell'opera, così come da mille altre omologhe visioni – lo stesso Merlino tra gli altri, il vaticinatore e mago, impazzisce e, al pari di Lancillotto, egli pure matto, e di Ivano, svanisce tra i rami delle foreste (“Fit silvester homo, quasi silvis editus esset”[¶]) – si diffondono in molti passaggi fino a una recente contemporaneità ghiotta di eroismo teratomorfo e produttrice/consumatrice di medievalismi[¶], è ovvio che ciò che è in gioco nel binomio proposto eroe → foresta o meglio nel trinomio eroe → foresta → *monstrum* (Ivano/Orlando come *homo selvaticus*[‡]) attiene a quegli elementi strutturali della mentalità collettiva che non è semplice analizzare e che è molto facile, invece, banalizzare.

Partiamo allora dal primo dei tre elementi posti in correlazione: il bosco, tralasciando la pur importante dialettica lessicale tra *sylva*, *bosco* e *foresta* ¶ ¶. Non è un caso che nella tradizione letteraria medievale, che si trova di necessità alla base di questo come di altri tentativi interpretativi volti a cogliere gli elementi simbolici degli spazi naturali, il bosco non venga mai descritto davvero e che sia mostrato invece attraverso pochi e rapidi tratti distintivi, tesi a connotarne il ruolo all'interno della *fabula*. Ciò accade perché, come ha acutamente osservato qualcuno, fino ai limiti cronologici del basso medioevo la *sylva* ha rappresentato lo spazio geografico predominante, talmente diffuso, pervasivo e costante da renderne inutile la descrizione, riservata invece al paesaggio antropizzato, alle città, ai palazzi, ai castelli: una spiegazione storica, afferente ancora una volta ai dati percettivi dell'universo mentale collettivo, che si incrocia con i canoni della letteratura del tempo, specie di quella cavalleresca, che qui soprattutto interessa analizzare ¶ ¶. La descrizione dell'incolto nelle sue diverse forme (palude, selva intricata, prateria) avrebbe provocato d'altra parte una torsione della narrazione su sé stessa e un suo rallentamento, sviando dal *focus* fondamentale del modulo letterario, quello dell'azione dell'eroe o dell'eroina. I brevi cenni disseminati dal narratore sulla qualità del paesaggio boschivo, pertanto, appaiono del tutto strumentali alla costruzione di tracce metaforiche volte a orientare il lettore/ascoltatore all'azione principale, suggerendone per di più l'esito, o a dar forma a un rispecchiamento dell'eroe stesso. Facciamo qualche esempio. Perceval è figlio di una dama vedova, moglie e madre di cavalieri caduti nel corso di scontri d'onore, che ha scelto di crescere l'ultimo nato, suo unico affetto superstite, nel fitto della foresta per celarlo alla milizia e ai suoi pericoli. Questi ha assunto così i tratti di un bonario eppure letale "fanciullo selvatico" ("valet sauvage"), e il bosco che lo ha nutrito, scenario delle sue irriflessive gesta e dei suoi giochi, porta il nome, significativo, di "Gaste Forêt solitaire" ¶ ¶ (unica descrizione di esso), a dar senso all'aspetto, appunto, e alla condizione del protagonista, oltre che all'estrema scelta esistenziale materna ¶ ¶. Nel *Cavaliere del leone*, invece, da cui siamo partiti, il cugino di Ivano, Calogrenant, la cui avventura dà l'avvio all'intera sequenza narrativa, si imbatte per primo nella foresta che costituirà la cornice fondamentale dell'azione, sua e poi di Ivano: "Avevo preso un cammino a destra nel mezzo di una fitta foresta. Era un cammino infido, pieno di rovi e di spine; con difficoltà, con inquietudine, proseguì lungo quel sentiero [...] fino a che uscì dalla foresta, che era quella di Brocéliande" ¶ ¶; altra rappresentazione rispecchiante e riso-

eloquenti: *broce* 'cespugli' e *lande* 'terra', a significare tanto l'inquietudine del protagonista ("painne") che l'effettiva natura del bosco ("De ronces et d'espines plainne") e ad annunciare i nefasti casi che dipoi si manifesteranno. Sono esempi che potrebbero essere moltiplicati all'infinito. Insomma, il bosco segue da presso il o i protagonisti, costituendone, il più delle volte, non già lo sfondo quanto l'*habitus* o fungendo da invisibile motore dell'azione. La *sylva* si presenta come persistente metafora ancipite: il "fuori" rispetto a tutto ciò che riunisce e regola la vita civile, come un mare che ne lambisce le sponde, e il "dentro" attorno al quale percezione e sensibilità umane producono visioni ed emozioni, in accordo a una condivisa cultura in grado di mescolare, fin nel quotidiano, reale e soprannaturale ¶ ¶. Prevalente e onnipresente, la *sylva* costituisce inoltre una sublime architettura, le cui forme, cariche di una spiritualità naturalistica che affonda le sue radici, è proprio il caso di dirlo, nei sostrati culturali barbarici e pagani, sono costantemente presenti agli occhi dell'uomo medievale, ispirandolo e ammonendolo. In tal senso essa è infatti anche un luogo di vita e di culto ancestrali ¶ ¶, predisposto ad accogliere attraversamenti e nascondimenti mistici fino ad esser riprodotto nelle architetture religiose degli spazi civilizzati, assieme all'intero repertorio di *monstra* e *mirabilia* ch'essa contiene. Lo sottolineerà d'altra parte e autorevolmente, ci sembra, senza addentrarci in ulteriori scavi, Raffaello Sanzio a distanza di qualche secolo, nella sua famosa lettera a Leone X, parlando, per l'appunto e non senza note di pungente critica, dell'architettura medievale: "per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino, rannicchiato e malfatto, per mensola a sostenere un trave: e animali strani, e figure, e fogliami goffi e fuori di ogni ragione naturale. Pure ebbe la loro architettura questa origine, che nacque dagli alberi non ancor tagliati, li quali piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti" ¶ ¶.

Volendo giungere a un'estrema sintesi metaforica, allora, la foresta assume, per la mentalità medievale, la valenza di un utero ¶ ¶: un ambiente di elaborazione e trasformazione, l'ideale luogo in cui riconoscere e liberare la propria natura, di qualunque segno essa sia, attraverso le prove alle quali quello spazio incognito e solitario sottoporrà l'individuo interessato o costretto a svelarla, non un individuo qualunque, beninteso, ma il soggetto omologato a fungere da riferimento etico per l'intera società o da "rovescio" e antitesi di questo. È in tale ruolo, infatti, che la *sylva* intercetterà e aggancerà in Occidente, a partire dall'alto medioevo, il deserto biblico, luogo di educazione del popolo e della sua rinascita (Antico Testamento), di resistenza al Maligno e di prove estreme (Nuovo Testamento), lo spazio dell'anacoresi dei primi

secoli dell'Era cristiana: estrema solitudine l'entrata nella quale, come scrive San Girolamo, costituisce un secondo battesimo ¶. Nel clima di profondo sincretismo seguito alle cosiddette invasioni barbariche e al più o meno lento innesto della cultura cristiana su quella latina e celtico-germanica i due luoghi spirituali, deserto e foresta, appunto, si fondono, trovando nella seconda, rifugio per i culti pagani e per gli eremiti, l'ideale sintesi: "in questo mondo temperato senza grandi distese aride, il deserto – cioè a dire la solitudine – assumerà un aspetto del tutto diverso, il contrario, quasi, del deserto sotto il profilo della geografia fisica: sarà la foresta" ¶. Non è un caso che, tornando alla letteratura cavalleresca, tanto Lancillotto ¶ che Ivano e Perceval ¶ incontrino un eremita. Ma è ancora una volta al *Cavaliere del leone* che bisogna guardare: un testo che si configura come una compendiosa macchina simbolica. Nei suoi pellegrinaggi boschivi da belva selvatica, Ivano si imbatte in una capanna abitata da un solitario religioso; egli non ha ancora riacquisito il lume della ragione e il suo aspetto ferino turba il sant'uomo, che tuttavia ne prova pietà; da parte sua, l'eroe trasfigurato non aggredisce l'eremita e tra i due si attiva un dialogo muto fatto di scambi: al pane rafferma offertogli dal lacero asceta, egli risponde con pezzi di selvaggina cruda. È l'inizio della rieducazione all'umanità della fiera/Ivano, il cui passaggio intermedio avverrà, come anticipato, grazie alla magia d'un unguento fatato. Siamo di fronte a una perfetta metafora del sincretismo di cui si diceva, attivato dalla foresta-deserto (cristianesimo = ascetismo/paganesimo celtico = magia), e, rispetto agli attori della sequenza, dell'incontro tra lo stadio più basso, per quanto coscientemente ricercato, della civilizzazione (= eremita) e il livello più alto della belluminità e della natura (= Ivano) ¶. Ben più chiaramente che in altri testi, infatti, il quadro mette in scena, oltre ai principali e solitari fruitori "moralì" della *sylva*, l'eroe e il religioso, la più alta funzionalità di questa, il suo esser canale privilegiato, come già detto, entro il quale ricondursi alla propria natura, un luogo iniziatico di raccoglimento e introspezione, di "formazione" e di crescita. Ma vi è di più: l'agiografia ci indica il rapporto speciale che si crea, nella solitudine delle foreste, tra eremiti e animali (ciò al netto dell'impegno di desacralizzazione del mondo animale operato dal Cristianesimo nei confronti degli antichi culti zoomorfi) e gli studiosi dell'eremitismo richiamano l'attenzione sulla sottile soglia che separa l'asceta e la sua figura dall'*homo selvaticus* ¶; nascosti dal folto tetto delle chiome arboree, insomma, il cavaliere e l'eremita, almeno per ciò che riguarda alcune consuete metamorfosi del primo, oltre che incontrarsi, si confondono.

Le osservazioni appena fatte introducono al secondo elemento del trinomio dal quale siamo partiti: il *monstrum* ¶, cui

sembra riportare la figura dell'uomo silvestre più volte richiamata ¶. Ora, senza addentrarci in spiegazioni antropologiche su quest'importante elemento della cultura occidentale e più in generale umana, che svierebbero dal nucleo del ragionamento, e dando candidamente per scontato ciò che scontato non è, diciamo innanzitutto che per l'eremita che sceglie come propria dimora ascetica i boschi, la selvatichezza costituisce una condizione soprattutto esteriore (ma siamo nell'ovvio), mentre per il cavaliere destinato ad attivare una "ripartenza" per una sopraggiunta incrinatura del suo *ethos* (è la condizione, tra gli altri, di Ivano e del suo "doppio" Orlando) o volto a imbastire la sua formazione (Perceval) si tratta di uno stato sia esteriore che interiore (ma i due soggetti implicati nel processo metamorfico indotto dalla natura, l'eremita e il cavaliere, tendono talvolta persino a fondersi, oltre che a confondersi) ¶. Ulteriore precisazione: se fino a questo momento l'espressione *homo selvaticus* è stata utilizzata per comodità espositiva in un'accezione alquanto generica (uomo connotato da tratti fisici tendenti all'animalesco e adattato alla vita silvestre), associandola e alternandola al concetto di *monstrum*, inteso nella sua variante classica di *prodigium* per il quale si può provare orrore ma anche attrazione, va ora puntualizzato che le metamorfosi del cavaliere devono essere considerate, in generale, come una tendenza ad acquisire forma propriamente animale: il cavaliere/eroe propende, nelle sue mutazioni, verso il ferino e anche quando conserva più o meno integre le sue fattezze, il suo comportamento (vita selvatica, caccia a mani nude o con armi primitive e quanto meno non cavalleresche, smembramento delle prede, incapacità di parlare) riporta in generale, al di là di alcune importanti varianti (che tuttavia non attengono alla diretta figura/metafora dell'eroe guerriero), al mondo dei carnivori e dei predatori. Del resto, addentrandoci su versanti ulteriori della letteratura, ci si imbatte in ben più evidenti metamorfosi rispetto a quelle finora descritte, in cima alle quali troviamo il *Bisclavret* di Maria di Francia, narrazione poetica afferente ai suoi *Lais* e che ebbe vasta risonanza ¶. In tal caso, infatti, l'eroe, un cavaliere distinto dai tratti caratteristici del ceto ("In Bretagna viveva un valoroso cavaliere, / ho sentito di lui meravigliose lodi. / Era bello, onesto, e nobile" ¶), risulta mutare in tutto la propria natura, trasformandosi per tre giorni a settimana, penetrato in una foresta, in un *bisclavret*, appunto, cioè in un *lupo mannaro*. Nonostante la sua mutazione, tuttavia, che lo porta a non potersi esprimere con voce umana, e pur avvertendo un'irrefrenabile impulso alla caccia e alla violenza, il *monstrum* ¶ conserva nel fondo le sue percezioni e può, sebbene condannato dalla moglie adultera a una permanente condizione belluina, recuperare infine la sua originaria e duplice identità metamorfi-

ca (di uomo e lupo), ponendosi prima ai servizi del re come fedele e letale fiera domestica e vendicandosi poi della sposa e del nuovo marito di questa ¶. Si tratta di un'evidente variante rispetto agli esempi riportati, ma altrettanto infiltrata di folklore e oralità; essa riporta alla figura degli *Úlfheðnar*, gli indomiti guerrieri norreni ricoperti da pelli di lupo, metamorfosi ricorrente della letteratura scandinava che, giocata tra mito e storia, coinvolge tra gli altri, come narra la tarda saga dei Volsunghi, il sommo Sigmund e suo figlio (e nipote, perché nato da un rapporto incestuoso con la sorella) Sinfjotli: insomma, dei grandi eroi ¶.

Ricetto per eremiti e asceti e custode di miti ancestrali, rifugio per i marginali e indispensabile spazio di lavoro per quanti ne sfruttano le risorse, la *sylva* deforma chiunque vi trascorra del tempo o scelga di porvi dimora ¶: del resto, essa è popolata da antichi spiriti, che vi camminano furtivamente e che il Cristianesimo non tarderà ad accordare alle infinite forme che la fantasia del medioevo accredita alle entità diaboliche. Tra tutti, però, il cavaliere che vi risiede o che vi si trovi implicato assume mutazioni che, nella costante dell'animalità, ne esalta, pur riportandole al suo stadio primigenio, la forza e le virtù guerriere. Lo si è avvertito all'inizio di questo saggio, accennando al DNA eroico degli attori del ciclo bretone, e lo si ribadisce ora: nell'immaginario collettivo dei secoli di mezzo, la *sylva*, attraverso svariate metafore e complessi giochi simbolici, riconnette l'eroe alla sua natura più profonda, fatta di violenza e forza bruta, indispensabile alla sua valentia, da disciplinare attraverso l'educazione marziale e cortese, per mezzo cioè di una formazione che indirizzi quel *furor* innato al bene comune e ne faccia strumento di giustizia. Adesso, che ciò derivi, nel solco tracciato da Dumézil, da antichi riti germanici di esaltazione volti a creare speciali caste di guerrieri/belva, come i *Berserkir* (letteralmente, "pelli d'orso") e i già citati *Úlfheðnar*, o da un più complesso teriomorfismo trasfuso dall'immaginario arcaico nella figura e nella rappresentazione del cavaliere, è difficile a dirsi e forse, in questa sede, data peraltro la sostanziale omologia di base dei due versanti interpretativi, anche inutile dimostrare. Ciò che ci interessa invece osservare è come il medioevo, attraverso processi afferenti a impianti socio-culturali molto risalenti, operi un'incorporazione delle forze della natura – perché è di questo che si tratta, in fondo – nel soggetto scelto a modello etico collettivo, il cavaliere, appunto, che non potrà pertanto esser tale se non comprensivo, in sé, del *monstrum*!

Va aggiunto però dell'altro.

Se è vero che l'assimilazione da parte dell'eroe delle energie animali germinate negli spazi selvatici costituisce uno dei molti tentativi, più o meno consci, operati dall'uomo nel corso della

storia per disciplinare le forze irrazionali della natura, adattando a esse le trasformazioni sociali, è altrettanto vero che quelle energie risultano non di rado, persino concettualmente, indomabili; da parte sua, l'evoluzione delle strutture sociali è accordata a ritmi tutt'altro che coerenti, ad accelerazioni, cioè, e frenate, sovrapposizioni e resistenze, talché, nel percorso che accompagna il guerriero zoomorfo al cavaliere è possibile scorgere fasi intermedie nelle pieghe delle quali alcune figure possono restare, per così dire, incastrate, dando vita a *monstra* incapaci di evolvere verso forme ulteriori. È la nascita del "mostro" propriamente detto, di una figura carica di valori negativi, catalizzatore di paure e che può costituire l'antagonista dell'eroe o un eroe esso stesso, ma smarritosi nella foresta e che permane, appunto, in fattezze non più conformi alle trasformazioni della società e alle sue nuove richieste. È quanto sembra suggerirci, ancora una volta, un'opera letteraria, precedente rispetto a quelle fin qui utilizzate e a suo modo archetipica. Parliamo del *Bēowulf*, poema in lingua sassone trasmesso in un manoscritto del X secolo, del quale si rende utile pertanto, avviandoci alle conclusioni, ripercorrere per sommi capi la trama ¶.

In Danimarca, il grande re Hrōdgār, giunto al termine di una vita eroica punteggiata da molte guerre e vittorie, fa erigere una mirabile reggia, Il Cervo, che celebri i fasti del suo popolo e accolga in lieta fratellanza d'armi i suoi gregari, quei forti guerrieri che hanno reso possibile realizzare tanta gloria. La nuova "casa dell'idromele" ospiterà i banchetti festosi dei compagni d'arme, delle loro donne e di quanti, richiamati dalla munificenza del re, vorranno condividere la fama degli *Scyldyngas* ¶. Pure, giunti all'inaugurazione della reggia, mentre i festeggiamenti risuonano attorno alle panche intarsiate d'oro, si abbatte su di essa e su quanti la popolano un funesto flagello. Richiamato dal clamore che a notte fonda si spande nei boschi vicini, un terribile orco, Grendel, abbandonati i cupi recessi che tra selve, paludi e forre ne accolgono la solitaria esistenza, irrompe nella sala e fa strage degli ospiti del re. A nulla valgono il coraggio dei guerrieri e la loro maestria: irrefrenabile e insensibile ai colpi delle armi, l'orco dilania con i suoi artigli le membra dei danesi, ne strappa le carni, ne beve il sangue, ne ingoia interi i corpi. Né la sua rabbia irriflessiva si placa con quell'unico atto. Grendel farà visita più e più volte alla reggia di Hrōdgār, moltiplicando i massacri e portando alla disperazione un popolo fino ad allora temuto e ora osservato come preda di forze oscure. La notizia delle terribili azioni dell'orco si diffonde infatti rapidamente, fino a giungere alle orecchie di Bēowulf, nipote di Hygelāc re dei Geati ¶, già carico di gloria nonostante la giovane età e noto per la sua forza

straordinaria. Bramoso di accrescere la propria fama o perire in un'impresa degna dei più grandi eroi, il guerriero, chiesto congedo allo zio e riunita una compagnia di quindici "accaniti" compagni, salpa dalla Svezia e, giunto in Danimarca, offre il suo aiuto al re danese, che, osservato con incredulità il corpo del giovane e la sua mirabile complessione, ne accoglie commosso l'offerta. Il Cervo, sbarrato dopo le ultime incursioni di Grendel, viene quindi riaperto, per ospitare la festa riservata ai Geati e richiamare in tal modo l'orco, che Bēowulf intende affrontare quella notte stessa, allorché, ritiratisi gli ospiti, resterà solo con i suoi uomini ad attendere il nemico: dichiara anzi di volerlo fronteggiare nudo, libero dalle armi che lo impaccerebbero e che sa non potrebbero ferire l'avversario. Ora lo scontro è imminente: sopraggiunta la notte, il Mostro irrompe nella reggia, agguanta e divora con rapidità due compagni di Bēowulf immersi nel sonno per poi allungare gli artigli sul corpo nudo del giovane eroe, che si finge addormentato. Sarà il suo ultimo atto. Afferratogli il polso con le mani, il geata ingaggia una lotta spietata: a nulla valgono i tentativi di Grendel di liberarsi dalla presa, non lo scaraventare il giovane contro le pareti del palazzo o sulle robuste panche delle mense, che vanno in frantumi; avvinghiato al braccio dell'avversario sempre più provato, Bēowulf strattona e torce l'arto martoriato fino a strapparli dal busto della creatura: "I tendini saltarono, scoppiarono le casse delle ossa. A Bēowulf fu concesso il trionfo in quel duello. Grendel sarebbe scappato di lì, malato di morte, per paludi e pendici, a ritrovare il covo senza gioia" ↓ ✱.

Il brano riassunto non esaurisce il poema, che si sviluppa poi ulteriormente, ma contiene tutti gli elementi necessari alla nostra analisi. Partiamo dalle assenze. È significativo che Grendel non venga mai descritto: il suo aspetto si inferisce da dati indiretti e dagli effetti delle sue azioni; da parte loro, l'ambiente boscoso e i remoti acquitrini dal quale egli sorge contribuiscono a puntellarne le qualità così debolmente abbozzate, disegnando l'immagine sfumata di un essere semi-ferino dotato di grandi dimensioni e di enorme forza. Ciò detto, è sull'oscillazione degli appellativi che lo connotano e che fa da riflesso a tale astrattezza descrittiva che va puntata l'attenzione. Grendel è definito, a più riprese: "Orco feroce", "Demone", "Mostro", "Flagello Pubblico", "il Solitario", "il Viandante dell'Ombra", "il Nemico", "l'Incubo" ↓ ✱; si tratta di denominazioni che spaziano dall'ambito della teratologia medievale (Orco, Incubo) a quello delle consuete qualificazioni attribuite al diavolo (Nemico, Demone), con una più marcata inclinazione a evidenziare quest'ultimo aspetto, esplicitato in un passo contenente una tipica perifrasi applicata a Satana ("l'Avversario del genere umano" ↓ ♪). In due casi, tuttavia, l'autore si allonta-

na da tali campi semantici, utilizzati di continuo: al verso 142, allorché Grendel è detto "Maggiordomo" ♪ ♫ e al verso 722, dove è chiamato "il guerriero escluso dai piaceri" ♪ ✱. Sono entrambe definizioni rivelatrici del profondo significato di questa figura a suo modo incognita (ma solo per noi contemporanei, evidentemente) ed è qui perciò che bisogna soffermarsi. Esse costituiscono anzi la chiave di volta per l'interpretazione del sostrato storico-antropologico dell'intera narrazione, dal momento che inseriscono Grendel in un chiaro contesto umano e sociale. L'appellativo "maggiordomo" è usato infatti in occasione della prima apparizione dell'orco, allorché, piombato nel palazzo del "Cervo" ♪ ✱, egli massacrà i gregari di Hrōdgār, mentre gli altri commensali si disperdono atterriti abbandonando la reggia, ossia il centro del potere, di cui l'assaltatore resta a quel punto, grazie al suo spietato atto di forza, responsabile e "guardiano" (maggiordomo, appunto) ♪ ↓. L'espressione "guerriero escluso dai piaceri" apre invece, da parte sua, simmetricamente, la scena dell'ultima visita di Grendel al magnifico palazzo, per lui fatale, e costituisce un indicatore ancor più significativo, perché svela la perspicua condizione del mostro, ribadita peraltro, più avanti, nei versi che ne descrivono la morte, un epilogo che ne sottolinea la natura pagana, si noti bene, e dannata: "Dannato a morte, nascosto, finalmente, lontano dai piaceri, rese la vita, l'anima pagana" ♪ ♪. È evidente, pertanto, almeno per chi scrive, il significato dell'intero episodio e soprattutto della chiave allegorica sulla quale è costruito. Letale *berserker* scivolato in uno stato di perpetua *trance* guerriera e costretto a vagare tra le selve ("vagabondo della marca" è anche chiamato ♪ ♪), Grendel è attirato dal festoso fragore del consesso regale, rappresentazione di quanti vivono in un regolato assetto sociale perfezionato dall'acquisizione della fede cristiana ♪ ♪. Metafora agghiacciante di un mondo pagano da rinnegare, egli, non più funzionale a gruppi e tribù come in passato, è rimasto escluso da quei piaceri, impigliato, come si diceva, nelle pieghe del tempo, e si vendica. Ad affrontarlo si erge infatti un eroe che ha conformato, invece, il suo *furor* alle trasformazioni di una società in evoluzione. È uno scontro tra civiltà ed è scontato, perché il "nuovo" ha assimilato e superato il "vecchio". Cristiano, vassallo di un re e futuro re egli stesso, Bēowulf incorpora infatti in sé tutte le qualità del suo antenato Grendel, ma disciplinate: agisce, ormai solo all'occorrenza, come "belva domestica" (lo sarà anche il *bisclavret*, come si è visto)! Della belva, d'altra parte, egli porta i segni fin nel nome ♪ ✱ e sceglie di affrontare l'avversario nudo, come un animale feroce (nudi come saranno Ivano e Orlando ridotti alla forma ferina). Bēowulf controlla la sua estasi guerriera e sa di poterla attivare per combattere con l'orco, gher-

mendolo al pari di un orso o di un lupo. È una sequenza, quella che prelude alla morte di Grendel, d'altronde, nella quale i ruoli dei due avversari si mescolano e si invertono: nello scontro gli antagonisti sono definiti infatti entrambi "maggior domi" $\Lambda \parallel$, mentre, divenuto d'un tratto uomo a fronte del suo implacabile nemico, il mostro appare sgomento per la presa degli "artigli" di Bēowulf che stringono le sue "dita" $\Lambda \perp$!

Cosa aggiungere? Il cavaliere cortese riceverà tale eredità. Certo vi saranno molti passaggi intermedi, tra i quali val la pena almeno citare quello segnato dal *Waltharius*, un'opera in esametri risalente essa pure al X secolo che rielabora materiali folklorico-leggendari di radice nibelungica e nella quale la mutazione in fiera del protagonista, attivata anche nella dimensione onirica, è variata in forma metaforica su molte specie animali, il tutto nel quadro di un'ambientazione silvestre assolutamente pervasiva e per la prima volta adattata non solo a sfondo di feroci azioni marziali, ma anche, come prefigurazione del cortese *locus amoenus*, disegnata a cornice della tenera storia d'amore che lega Walther e Hiltgunt $\perp \parallel$.

Concludiamo.

A partire dal IV-V secolo dell'era cristiana, la foresta costituì in Occidente l'ideale spazio, tanto simbolico che reale, entro il quale realizzare un solido punto di fusione tra i molti fermenti culturali trasportati dalle diverse civiltà che in quella straordinaria congiuntura si trovarono a dialogare e a scontrarsi: vi confluirono e germinarono istanze eterogenee, riti e tradizioni pagane provenienti da un universo vario e ricchissimo e il cristianesimo operò come il reagente fondamentale attraverso il quale attivare inediti sincretismi. Luogo di espressione delle più fervide e misteriose forze della natura e sede di ancestrali pratiche iniziatiche, la *sylva* divenne il crogiuolo entro il quale agglutinare spiritualità e istintività, umano e ferino, all'insegna di una sperimentazione che potesse soddisfare le richieste di un mondo in cerca di nuovi riferimenti e di una comune identità. Vi si forgiò pertanto, tra gli altri, lo stampo dell'eroe, tanto quello della fede quanto quello della guerra: perfettamente distinguibili, ma anche predisposti ad assimilarsi, nonché a smarrirsi, assumendo forme abnormi e prodigiose, quando non in linea con le spinte di una società che, intanto, perfezionava le proprie strutture istituzionali e definiva le coordinate del suo universo mentale. Il sorgere della cavalleria, tra XI e XII secolo, fece il resto, assimilando tutti quegli enzimi e inserendoli in un quadro coerente. Si trattò, d'altro canto, di un'effettiva rivoluzione, dell'affermazione di una cultura "ascendente" capace di unire in un unico impasto ethos guerriero ed etica cristiana. L'affermazione della cavalleria ebbe un impat-

to enorme: portò a battesimo le lingue romanze, dettò i codici dell'amore e fondò l'idea di nobiltà in Occidente, raddrizzando il meridiano sghembo dell'eroismo e fornendogli un modello tuttora integro $\perp \parallel$. E così, mentre il cavaliere diventava il primo e più alto riferimento etico della società occidentale, l'*ingens sylva* da cui esso era sorto e alla quale continuamente tornava per rigenerarsi, cementò e fissò la sua centralità e la propria imprescindibilità nella cultura europea: un cammino comune che, tra rallentamenti e accelerazioni, è giunto fino alla contemporaneità. Come non notare, infatti, tralasciando i molti medievalismi dell'Età moderna, l'impronta dell'archetipo nell'iniziazione di Luke Skywalker (= Artù) operata dal maestro Yoda (= Merlino) nell'intricata foresta del pianeta Dagobah, in uno degli episodi cruciali della saga di *Star Wars*: formazione tesa a far affiorare nel neofita i segni della sua "Forza" ancestrale attraverso un percorso spirituale e marziale dal quale Luke emergerà in forma di Jedi (un guerriero i cui tratti sono ricalcati peraltro su un ulteriore esperimento socio-istituzionale medievale, quello degli ordini monastico-cavallereschi). Allo stesso modo, il "Cavaliere Oscuro" Batman, eroe zoomorfo, si muove nella giungla di cemento di un'umbratile Gotham City costellata da edifici gotici. Si potrebbe continuare a lungo, analizzando l'universo Disney o i "cavalieri solitari" del mondo *Western*, anch'essi dotati del medesimo ethos e delle stesse finalità degli eroi di matrice medievale, erranti, al pari di Perceval o Lancillotto, nelle foreste/praterie poste a sfondo delle loro imprese, ma sarebbe inutile $\perp \times$. Insostituibile e variato in mille forme, dalle più ascetiche alle mostruose, il cavaliere medievale trascinerà sempre con sé la foresta, incessante e ossessivo sogno, e visione, della mentalità occidentale, proponendola, tra le altre cose, come costante spazio di palingenesi.

✠ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001; ed. or. *Y Li chevaliers au lyon*, 1178-1181.

✧ Almeno per Cardini; cfr.: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1981; così anche B. Andreolli, *L'orso nella cultura nobiliare dall'Historia Augusta a Chrétien de Troyes*, in B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel medioevo*, CLUEB, Bologna 1995, p. 37.

⌋ Sull'indeterminatezza dello stato sociale del cavaliere prima del matrimonio e sulla sua lunga fase di giovinezza ("parte dell'esistenza compresa fra la vestizione e la paternità"), cfr. G. Duby, *Au XII^e siècle: les «jeunes» dans la Société aristocratique*, in "Annales E.S.C.", 9, 1964, pp. 835-896. Omologhi argomenti, trattati in modo magistrale ancorché in forma indiretta, in Id., *Guglielmo il Mareciallo. L'avventura del cavaliere*, Laterza, Roma-Bari 1993, in particolare pp. 149 sgg.; ed. or. *Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984.

⌋ In realtà, si è deciso di seguire qui molto da presso il denso lavoro del grande storico francese, nella speranza di aggiungervi qualche spunto (J. Le Goff, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 101-143).

⌋ Per le fonti dell'Orlando furioso è ancora utilissimo: P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Sansoni, Milano 1876. Vd. anche: D. Delcorno Branca, *La conclusione dell'Orlando furioso: qualche osservazione*, in A. Canova, P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Interlinea, Novara 2007, pp. 127-137; superato tuttavia da D. Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando*, il «Furioso» e la tradizione romanza, Sismel, Firenze 2022.

⌋ Sulle fonti dell'Ivano, vd. G.L. Hamilton, *Storm-making Springs, Rings of Invisibility and Protection. Studies on the Sources of the Yvain of Chrétien de Troyes*, in "The Romanic Review", 2, 1911, pp. 355-375; 5, 1914, pp. 213-237; Th.M. Chotzen, *Le lion d'Owein (Yvain) et ses prototypes celtiques*, in "Neophilologus", 18, 1933, pp. 51-58 e pp. 131-136; A.H. Diverres, *Iarlls y Ffynawn and Le Chevalier au lion: Adaptation or Common Source?*, in "Studia Celtica", 16-17, 1981-1982, pp. 144-162.

✠ Nella *Vita Merlini* in esametri, citata in P. Rajna, *op. cit.*, p. 394; per Lancillotto: ivi, p. 396.

⌋ T. Di Carpegna Falconieri, *Medioevo quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in I. Lori Sanfilippo (a cura di), *Medioevo quante storie*, ISIME, Roma 2014, pp. 109-137.

⌋ J. Le Goff, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, cit., pp. 119 sgg.

✠ Assai ben concettualizzata in: P. Golinelli, *Tra realtà e metafora. Il bosco nell'immaginario letterario medievale*, in B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *op. cit.*, pp. 89-93.

✠✠ Ivi, pp. 81-82.

✠✧ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, cit., p. 42.

✠⌋ Chrétien de Troyes, *Perceval o il racconto del Graal*, a cura di G. Agrati, M.L. Magini, Guanda, Milano 1979; ed. or. *Perceval le viel*, 1182-1190.

✠⌋ Id., *Il cavaliere del leone*, cit., p. 63.

✠⌋ Giuste le fondamentali, ancorché molto risalenti, osservazioni di Huizinga: J. Huizinga, *L'autunno del medio evo. Studio sulle forme di vita e di pensiero del quattordicesimo e quindicesimo secolo in Francia e nei Paesi Bassi*, Sansoni, Firenze 1961, in specie: cap. XVI, *Il «realismo» ed i limiti del pensiero figurato nella mistica*, pp. 299-318; ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levensen gedachtvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, 1919.

✠⌋ Sulle foreste 'ancestrali': G. Bachelard, *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

✠✠ Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X. Di nuovo posta in luce dal cavaliere Pietro Ercole Visconti, Roma 1840, p. 24.

✠✠ Per le interpretazioni psicologico-antropologiche della foresta come metafora archetipica dell'intimità femminile, vd. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972, p. 297; ed. or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960.

✠⌋ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, cit., p. 31.

✠✠ Ivi, p. 33.

✠✠ A. Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 277-278.

✠✧ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, cit., p. 42.

✠⌋ Id., *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, cit., p. 116.

✠⌋ Cfr. L. Gougaud, *Ermîtes et reclus, étude sur d'anciennes formes de vie religieuse*, Abbaye de Saint-Martin de Ligugé 1928; M. Centini, *L'uomo selvatico. Dalla "creatura silvestre" dei miti alpini allo Yeti nepalese*, Mondadori, Milano 1992, pp. 26-32.

✠⌋ Per tracciare i confini generali del "meraviglioso" medievale, nel quale rientra ovviamente la categoria del mostruoso, vd. J. Le Goff, *Il meraviglioso nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, cit., pp. 3-23. Più nello specifico, si rimanda all'eccellente introduzione di Franco Porsia alla sua edizione di uno dei più importanti "documenti" sulle *mirabilia*: *Liber monstrorum*, a cura di F. Porsia, Dedalo, Bari 1976, pp. 9-123. Per il meraviglioso nelle letterature romanze, invece, è imprescindibile: A.

Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 2016.

✠⌋ Sul tema dell'*homo selvaticus* la letteratura è vasta; ci limitiamo in questa sede a segnalare come testi di orientamento: R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages A Study in Art, Sentiment and Deminology*, Harward University Press, New York 1970; M. Centini, *L'uomo selvatico*, cit.

✠✠ Come nel cavaliere/cervo (e anche, sebbene in misura diversa, del cavaliere/cigno) presente nel *Tjolet*, afferente ai *Lais anonymes*, in cui si osserva una fusione della tradizione celtica (il cervo come tramite con il mondo magico) e di quella agiografica di matrice folklorica (il cervo come metafora del Cristo stesso): tradizioni che si agglutinano peraltro nella *matière de Bretagne*; per questi importanti aspetti, si dispone ormai di una ricerca di riferimento: A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, EUM, Macerata 2018, pp. 108-119.

✠⌋ *Lais de Marie de France*, a cura di K. Warnke, Le Livre de Poche, Paris 1990, pp. 116-133 (cito qui l'ottima edizione francese nell'impossibilità di reperire un'edizione italiana aggiornata); ed. or. *Die Lais der Marie de France*, Niemeyer, Halle an der Saale 1925.

✠⌋ "En Bretagne maneit uns ber, / mervail le l'ai oi loër, / Beals chevaliers e bon esteit / e noblement se conteneit". Ivi, p. 116.

⌋✠ Non è un caso, del resto, che il lupo figuri, con i suoi straordinari poteri, nei più importanti bestiari medievali (*Liber monstrorum*, cit., tav. VIII); sul rapporto tra il lupo e la cultura medievale: G. Oralli, *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Einaudi, Torino 1997; R. Rao, *Il tempo dei lupi. Storia e luoghi di un animale favoloso*, UTET, Torino 2018.

⌋✠ Sulla licanthropia come metafora del guerriero nella letteratura medievale e non solo ("Nelle narrazioni medievali di licanthropia [...] il protagonista è quasi invariabilmente un cavaliere"), si consigliano le pagine della Sciancalepore dedicate all'intero ventaglio di varianti del modello: A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l'animale*, cit., pp. 83-104. Per una contestualizzazione generale del tema nell'ambito della storia delle religioni, è ineludibile, ovviamente: G. Dumézil, *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990, in particolare *Guerrieri e forme animali*, pp. 189 sgg.; ed. or. *Heur et malheur du guerrier, aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, PUF, Paris 1969. Utilissimo, poi, e non solo per la vasta bibliografia citata: C. Donà, *Approssimazioni al lupo mannaro medievale*, in "Studi Celtici", 4, 2006, pp. 105-153; nonché Id., *La malinconia del mannaro*, in "Quaderni di studi indo-mediterranei", 3, 2010, pp. 41-64. Per i mannari "storici" e il mascheramento animale: C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989.

⌋✧ Cfr. M. Meli (a cura di), *La saga dei Völsunghi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993,

pp. 68 sgg. Sugli Úlfheðnar e, in più vasta prospettiva storico-antropologica, sui rituali di iniziazione ed esaltazione mistico-guerriera: J. Przymusiński, *Les confrères de loups-garous dans les sociétés indoeuropéennes*, in "Revue de l'Histoire des Religions", 121, 1940, pp. 128-145; M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974; Id., *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974; F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, cit., pp. 71-110. Per le fonti di ambito norreno, in generale: M. Scovazzi (a cura di), *Antiche saghe islandesi*, Einaudi, Torino 1973; L. Koch (a cura di), *Gli scaldi. Poesia cortese d'Epoca Vichinga*, Einaudi, Torino 1984; M. Meli (a cura di), *Antiche saghe nordiche*, Mondadori, Milano 1997; S. Sturluson, *Edda*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 2003; ed. or. *Snorra Edda*, 1222-1225.

⌋⌋ Sugli abitanti e i lavoratori delle foreste nel medioevo, al di là del testo qui tenuto come riferimento – B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel medioevo*, cit. –, è sempre utile leggere le pagine che vi dedicò Marc Bloch nella sua storia rurale: M. Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese*, Einaudi, Torino 1973, pp. 8 sgg.; ed. or. *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Les Belles Lettres, Oslo-Paris 1931.

⌋⌋ *Beowulf*, a cura di L. Koch, Einaudi, Torino 1987.

⌋⌋ Propriamente: "i Danesi con l'Asta" (ivi, p. 3).

⌋⌋ Götaland, Svezia meridionale (ivi, p. 22, n. 2); val la pena qui notare, perché assai significativo per la nostra analisi, che il *Liber monstrorum* dedica un capitolo proprio al "gigante" Hygelac ("De Hyglaco Gotorum rege"): *Liber monstrorum*, cit., p. 138.

⌋✠ *Beowulf*, cit., p. 71.

⌋⌋ Ivi, rispettivamente alle pp. 13, 15, 17, 19, 41, 61, 63, 65.

⌋⌋ Ivi, p. 17.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋⌋ Ivi, p. 63.

⌋✧ Val solo la pena osservare come la reggia, annegata tra i boschi, assuma essa stessa, in chiave totemica, il nome di un animale dai forti connotati mistici e psicopompi. Cfr. *supra*, nota 26; nello specifico, per il tema: C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 80-126. Sull'architettura della reggia del "Cervo" vd. L. Koch, *Introduzione*, in *Beowulf*, cit., pp. XXIV-XXV.

⌋⌋ Per il lemma "Maior Domus", cfr. Du Cange *et al.*, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, t. IV, Paris 1733, pp. 339-346.

⌋⌋ *Beowulf*, cit., p. 74.

⌋⌋ Ivi, p. 13.

Un cristianesimo algido e infiltrato di folklore e paganesimo, in realtà, quello che copre della sua lieve vernice il *Beowulf*, che presenta così una realtà culturale ancora in bilico; non è un caso che molti danesi, dopo le tremende incursioni di Grendel, si rifugino nei riti ancestrali, affidandosi alle divinità antiche: “A volte organizzavano / sacrifici idolatri nei templi degli dei: / pregavano a gran voce che l’Assassino di anime (= Odino) / gli venisse in soccorso contro il Flagello pubblico (= Grendel)” (*Beowulf*, cit., p. 19). Su questi temi, si propone una lettura valida e compendiosa, ancorché molto risalente: F.A. Blackburn, *The Christian coloring in the Beowulf*, in “Publications of the Modern Language Association of America”, 12, 1897, pp. 205-225.

Letteralmente, “lupo delle api”, una circonlocuzione che designa l’“orso” (A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l’animale*, cit., p. 171); vd. anche L. Koch, *Introduzione*, in *Beowulf*, cit., p. XVI; nonché L. Neidorf, C. Zhu, *The Germanic Onomasticon and the Etymology of Beowulf’s Name*, in “Neophilologus”, 106, 2022, pp. 109-126. Il richiamo al *berserker*, pertanto, ovvero al guerriero/orso della mitologia norrena, attraverso l’antropomorfia, oltre che per le azioni di Beowulf compiute nel suo stato di *trance* guerriera, è evidente; sul tema del *berserker* vd.: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, cit., pp. 78 sgg.; S. Gasparri, *La cultura tradizionale dei Longobardi. Struttura tribale e resistenze pagane*, Fondazione CISAM, Spoleto 1983, pp. 17-22; soprattutto L. Oitana, *I berserker tra realtà e leggenda*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2006. Sull’orso come totem guerriero, vd. B. Andreolli, *L’orso nella cultura nobiliare dall’Historia Augusta a Chrétien de Troyes*, cit.

Beowulf, cit., p. 67.

“L’incubo [...] sentiva il controllo delle sue dita dentro gli artigli nemici” (ivi, p. 65). L’assimilazione tra eroe e antagonista (tralasciando il prosieguo della storia di Grendel e dello scontro tra l’eroe geata e la madre dell’orco) ritorna nell’ultima parte del poema, allorché Beowulf, ormai anziano re, decide di prender su di sé, ancora una volta, un’impresa mortale, contro un drago che devastava il paese; e si tratta di ritorno perentorio, a partire dal raggelante richiamo di sfida che Beowulf lancia all’ingresso dell’antro infuocato, ricetta del mostro (“Allora dai polmoni infuriato com’era / il re dei Weder-Géatas fece uscire un richiamo. / Gridò quel forte cuore: la sua voce echeggiò / grandiosa, battagliaiera, sotto la roccia canuta”; ivi, p. 219), nel fissarsi, poi, prima della lotta, tra i due antagonisti (“Nacque un terrore reciproco, nell’uno come nell’altro”; *ibid.*) e infine nella sequenza che prelude allo scontro finale, in cui gli antagonisti troveranno la morte: “Non passò molto, / e i due mostri tornarono a misurarsi” (ivi, p. 221). Un’interessante e recente apertura storico-antropologica su questi argomenti, in: M.E. Harkin, *Of Anthropophagy and Anthropology: Monsters and Man in Beowulf and Northwest Coast Myth and Ritual*, in “Ethnologia Actualis”, 21, 2021, pp. 11-23.

E. D’Angelo (a cura di), *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*, Luni Editrice, Milano 1998. Assimilato a molti animali feroci,

nonché a *monstra* mitologici, nel corso dei suoi sanguinosi e scatenati duelli (cane feroce, serpente, uccello, cinghiale, fauno...; cfr. E. D’Angelo, *Introduzione*, in ivi, p. 15), Waltharius, viene visto come un orso rabbioso nel sogno premonitore che il prode guerriero franco Haghen racconta al re Gunther per dissuaderlo dallo scontro finale con l’eroe: “Come mi ha ammonito l’altra notte un sogno, / non ci verrà dietro la fortuna, se lo affronteremo. / Ti ho visto lottare con un orso, / che dopo una lunga lotta, a morsi, a te / strappò via una gamba e il polpaccio, fino alla coscia; / subito dopo ha attaccato me che venivo in tuo aiuto / e mi ha strappato un occhio coi denti” (ivi, p. 105). Per un’analisi della “materia” del *Waltharius*, vd. l’ottima introduzione all’edizione del *Nibelungenlied* della Mancinelli: *I Nibelunghi*, a cura di L. Mancinelli, Einaudi, Torino 1995, pp. I-LXIII.

Sulla cavalleria, oltre ai testi fin qui citati, nell’impossibilità – e inutilità – di sintetizzare un tema così vasto e dibattuto, rimandiamo a tre studi basilari: M. Keen, *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986; ed. or. *Chivalry*, Yale University Press, New Haven 1984; J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999; ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette, Paris 1998; R.W. Kaeuper, *Medieval Chivalry*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Per una panoramica su questi temi, compresi quelli architettonici, e sul *medievalismo*, vd.: R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L’invenzione del medioevo nella cultura dell’Ottocento*, Liguori, Napoli 1993; M. Sanfilippo, *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l’America ha reinventato l’età di mezzo*, Castelveccchi, Roma 2003; I. Lori Sanfilippo (a cura di), *op. cit.*; *C’era una volta il Medioevo. Sognato. Immaginato. Rappresentato*, Edizioni Fotolibri, Gubbio 2020; M. Montesano, *Medioevo e medievalismo tra Europa e America. L’attualità di un dibattito antico*, in “Materialismo Storico”, 1-2, 2016, pp. 280-296.