



IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

ISTITVTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA





PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.

2018

ISBN 978-88-12-00089-0



Stampa

ABRAMO PRINTING & LOGISTICS S.p.A.
Catanzaro

Printed in Italy





ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

**LUIGI ABETE, PAOLO AIELLI, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO,
MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH, GIOVANNI DE GENNARO,
DANIELE DI LORETO, MATTEO FABIANI, LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI,
MASSIMO LAPUCCI, MONICA MAGGIONI, MARIO NUZZO, GUIDO GIACOMO PONTE,
GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI, FRANCESCO VENOSTA**

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

**GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI,
TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO**

CONSIGLIO SCIENTIFICO

**ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI, GEMMA CALAMANDREI, SILVIA
CANDIANI, LUCIANO CANFORA, ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI,
SAMANTHA CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI, AMALIA ERCOLI
FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA, EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO
MAZZOCCA, MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI, ALESSANDRO
MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI, CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO,
GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI, GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO
CURZIO, FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS, GIANNI TONIOLO,
VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI**

COLLEGIO SINDACALE

**GIANFRANCO GRAZIADEI, Presidente; GIULIO ANDREANI,
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA
FABIO GAETANO GALEFFI, Delegato della Corte dei Conti**







IL CONTRIBUTO ITALIANO ALLA STORIA DEL PENSIERO

LETTERATURA

DIRETTORE SCIENTIFICO

GIULIO FERRONI

DIREZIONE EDITORIALE

REDAZIONE ENCICLOPEDICA

RESPONSABILE

Monica Trecca

COORDINATORE DELLE ATTIVITÀ REDAZIONALI

Francesca R. Scicchitano

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Mirella Aiello, Angela Damiani

PRODUZIONE E ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE

ART DIRECTOR

Gerardo Casale

ICONOGRAFIA

Tavole fuori testo: Marina Paradisi; Fabrizia Dal Falco, Anna Olivieri

PIANIFICAZIONE E PRODUZIONE

Gerardo Casale; Antonella Baldini, Graziella Campus

Magazzino: Fabrizio Izzo

Segreteria: Carla Proietti Checchi

Ha contribuito con un servizio editoriale adHoc srl (per la lavorazione e la revisione dei testi: Lulli Bertini, Cecilia Causin, Marina Chiarioni, Sara Esposito, Manuela Maggi, Maria Isabella Marchetti)







IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

Letteratura



ALESSANDRO GIAMMEI

L'immaginario cavalleresco

Attraversate le molte forme dell'epica romanza e, in Italia, quelle delle canzoni franco-venete, dei cantari, delle ottave del Boccaccio minore, l'immaginario cavalleresco ha costituito un fondamentale tratto di continuità tra la cultura del Medioevo europeo e la prima modernità. I suoi valori ideali ed estetici hanno stimolato la fantasia dei romantici, raggiungendo l'immaginazione contemporanea soprattutto attraverso i modelli di grande risonanza concepiti nel Quattrocento italiano e portati al culmine presso la corte rinascimentale di Ferrara, vera capitale internazionale della letteratura di cavalleria. A fare di tale sistema di personaggi, temi e motivi un crocevia essenziale nella storia della cultura occidentale – persino al di fuori del campo strettamente letterario – è stata anche la sua influenza sui codici di comportamento individuali e collettivi, sul rapporto tra realtà e finzione, e sugli strumenti retorici e mediatici della serialità, della meraviglia, delle strategie editoriali.

Paladini di ferro e di carta

A circa un secolo dalla stampa del primo libro di tutti i tempi, Anton Francesco Doni pubblicava a Venezia *La libreria* (1550), considerata la prima, seppur capricciosissima, storia letteraria dei libri e non degli autori – un primato riconosciuto persino da Ugo Foscolo, che pure non teneva lo spericolato poligrafo in grande stima. Scorrendo i titoli dei «Romanzi» lungo la linea alfabetica della stravagante rassegna sembra di fare il verso al «bello e grande scrutinio» organizzato dal Curato e dal Barbieri nella biblioteca di Don Chisciotte: i nomi di Amadigi, Tirante, Splandiano, Oliviero e, ovviamente, di Orlando (sia innamorato sia furioso) si rincorrono; a Florismarte risponde Falconetto, a Platir fa eco Passamonte, al nostro Ruggiero allevato in Africa da un ansioso stregone si contrappone il Palmerino figlio d'imperatore che fu cresciuto da un contadino greco. Gli stessi nomi leggendari avevano iniziato a comparire nei registri anagrafici italiani

secoli prima, designando i progenitori di quei signori e popolani che, in piazza o a corte, ascoltando o leggendo, avrebbero costituito il vario e avido pubblico dei nostri poeti e cantori impegnati, dal 13° sec. in poi, a intessere in nuove storie l'ingarbugliata matassa delle *chansons de geste* e delle leggende arturiane. Studiando la frequenza di quei nomi, come oggi si farebbe con quelli ispirati ai personaggi dei film e delle canzoni di successo, i filologi romanzi hanno ricostruito la rapida fortuna italiana di grandi opere del ciclo carolingio come la *Chanson de Roland*, mostrando quanto la cavalleria medievale e la sua eredità culturale e letteraria abbiano influito sull'immaginario di ogni classe sociale, dalle origini della letteratura volgare fino a ben oltre la scomparsa dei cavalieri veri e propri.

I racconti dei romanzi cavallereschi non furono per l'Italia un mero passatempo. Riuscirono a diventar parte della nostra vita, a congiungersi inseparabilmente con elementi locali, talora fecondandoli, tal'altra rimanendone essi stessi fecondati (P. Rajna, *L'origine delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi*, 1875, p. 178).

È proprio il contraddittorio rapporto tra la specifica realtà storica della cavalleria e la vasta immaginazione cavalleresca che le è sopravvissuta sin oltre la fine della modernità – assieme alla complessità dei commerci tra le diverse eppure inestricabili tradizioni nazionali che ne hanno veicolato i valori – a lanciare la più entusiasmante sfida agli storici della letteratura. L'Italia, in fondo terra di fanti, è rimasta ai margini dello sviluppo della vera cavalleria feudale, che rispondeva inizialmente a esigenze politico-sociali e militari sorte soprattutto là dove, infatti, le storie dei romanzi di cavalleria sono nate: in Inghilterra e Normandia. Eppure è proprio in italiano che le materie di Bretagna e di Francia hanno intrecciato i loro temi e le loro mitologie per la prima volta nelle ottave dei poemi, costruendo le fondamenta della moderna narrativa occidentale. Ed è la cultura umanistica dell'Italia rinascimentale, specie nello spazio sociale e ideale della

corte, ad aver sublimato i codici cavallereschi delle armi, della condotta eroica, del compagnonaggio e dell'amore per tradurli in una compiuta «forma del vivere», descritta nei libri ma proiettata immediatamente sulla vita del ceto più influente d'Europa. L'immaginario cavalleresco insomma, specie per l'Italia che lo ha prima quasi subito e poi rilanciato tra Quattrocento ed età barocca, non è solo un repertorio delle forme e dei caratteri distintivi di un genere letterario, né semplicemente l'idealizzazione di un contingente fenomeno storico.

A lungo si è dibattuto su quanto sia legittimo, per noi lettori 'postumi', considerare questo complesso immaginario come eco etica ed estetica (magari, nell'emblematico caso italiano, del tutto importata dal Nord) di una reale età d'oro, in cui il mestiere della guerra coincideva davvero con ideali morali, nobili vocazioni individualistiche e spirito d'avventura – un problema chiaramente posto nell'*Estetica* di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, che discute l'avvicendamento tra realtà storica e coscienza letteraria nel corso della dissoluzione della cavalleria. Fare del *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione un esito alto e concreto dell'immaginario favoloso di originarie gesta dei paladini (farne insomma la testimonianza di una rinascenza italiana della cavalleria) sembra un'operazione ormai legittima, che non è stata però mai pacifica. D'altro canto è difficile individuare un termine cronologico per lo scollamento tra verità storica e realismo romanzesco, che si fa assolutamente evidente dal 18° sec. in poi, quando il titolo di cavaliere è ovunque definitivamente prosciugato di ogni suo originale senso militare (nonché ormai alienato dai suoi simboli materiali e persino dalla cavalcatura da cui prendeva il nome). Ancora in pieno Trecento, per esempio, nella novella di messer Dolcibene, Franco Sacchetti già lamentava il degrado e la scomparsa della vera cavalleria («la quale nelle stalle e ne' porcili veggio condotta»), mostrando al contempo di conoscerne con perizia rituali oggi storicamente documentati. E fin dalle sue prime attestazioni intorno all'anno Mille, la letteratura cavalleresca in senso lato è sempre stata nutrita da quello che Ruggero M. Ruggieri, adattando una formula di Benedetto Croce al proprio originale concetto di «umanesimo cavalleresco», ha chiamato «affetto per il passato» (1962, 1977², p. 20): la medesima nostalgia per la «gran bontà dei cavalieri antiqui» che vedremo nascere ben prima dell'ironico lamento ariostesco.

In ogni caso, se anche l'Agilulfo del *Cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino fosse sempre stato nient'altro che un'armatura vuota, l'impatto che l'immaginario cavalleresco ha avuto sulla letteratura italiana e sul suo improvvisamente vastissimo pubblico è formidabile. I titoli elencati da Doni nel suo catalogo non mostrano solo quanto l'Italia abbia contribuito al grande successo europeo dei romanzi, ma anche quanto variegato fosse l'orizzonte di attesa dei lettori coevi. C'è infatti da considerare un'altra vitalissima contraddizione nella storia della letteratura cavalleresca:

essa ha prodotto il «primo genere commerciale, legato a una logica di mercato» (Casadei 1993, 2001², p. 13) e allo stesso tempo, con le sofisticate polemiche cinquecentesche sul genere stesso, ha suscitato la nascita di una moderna critica e teoria della letteratura. Fortuna popolare e levatura letteraria, ambizioni (e necessità) tanto di successo economico quanto di prestigio culturale si intrecciano dunque nella diffusione delle canzoni, dei poemi e dei romanzi di cavalleria, e così nella rassegna di Doni troviamo colonne portanti del canone occidentale, riedite decine di volte, accanto a frettolose continuazioni e riscritture andate presto a ruba ma dimenticate poi dalla Storia, che magari sopravvivono oggi in rarissimi esemplari consumati dall'uso o di cui abbiamo notizia proprio dai cataloghi del tempo. Persino il Curato mancego del resto, aizzato dalla serva armata d'acqua santa e dalla risolutissima nipote di Don Chisciotte, non può dare alle fiamme proprio tutto, e più di un capolavoro si salva nel corso dello spassoso e inquietante scrutinio.

Eroi barbari in francese dal Meridione alle Venezie

Non è solo attraverso il filtro dell'onomastica che i filologi, a partire dai seminali studi di Pio Rajna, hanno setacciato il Medioevo italiano alla ricerca dei cavalieri letterari che sin dall'11° sec. parlavano la lingua d'oïl. Una scoperta centrale nell'indagine sull'arrivo in Italia delle storie di Roncisvalle rientra, per esempio, nel campo dell'epigrafia: a Nepi infatti, nell'antichissima cattedrale, c'è una carta lapidaria databile al 1131 che menziona il tradimento di Gano di Maganza, destinato a diventare non solo l'ossessivo architetto d'inganni del *Morgante* di Luigi Pulci, ma anche un popolare antagonista nell'opera dei pupi siciliani. Esistono poi un pugno di dibattutissime testimonianze iconografiche, di statue e pitture tra Lazio e Veneto, che dimostrerebbero la popolarità di Rolando e Olivieri tra il 1120 e il 1180. Nel primo Ottocento, poco prima che un terremoto ne distruggesse il disegno, lo storico francese Aubin-Louis Millin e l'archeologo tedesco Heinrich Wilhelm Schulz hanno descritto e riprodotto uno straordinario pavimento musivo del tardo 12° sec. presso la cattedrale di Brindisi, collegandone le immagini e le iscrizioni al ciclo di Carlo Magno e aprendo la strada a inchieste che hanno dimostrato l'esistenza di una precoce tradizione squisitamente italiana della *Chanson de Roland*. C'è insomma una suggestiva rotta italiana nella diaspora europea dei cavalieri cantati in antico francese.

Il concetto moderno di romanzo ha d'altronde le sue origini in racconti prodotti, appunto, in lingua romanza invece che in latino. Il termine dunque già da sé esprime un fondamentale tratto della letteratura di cavalleria: la sua vocazione vernacolare, che la rende subito popolare attraverso la diffusione orale

ALESSANDRO GIAMMEI

in pubblico. Resta emblematico uno dei primi e più vistosi usi della parola in italiano: quello di Dante, che la mette in bocca a Guido Guinizzelli nel *Purgatorio* proprio per presentare un poeta francese che «versi d'amore e prose di romanzi / soverchiò tutti» (XXVI, vv. 118-19), Arnaut Daniel. Il «miglior fabbro del parlar materno» (v. 117) scriveva tuttavia lirica in provenzale, mentre i primi romanzi nascono in normanno, e in questa lingua raggiungono i lettori italiani.

Le *chansons de geste* hanno presto colonizzato l'immaginario della corte imperiale siciliana; le opere di Chrétien de Troyes, di Robert Wace (entrambi operanti nel 12° sec.) e dei continuatori e imitatori spesso anonimi della vicenda di Roncisvalle e delle magiche saghe di Camelot si sono diffuse in tutti i centri culturali della penisola, producendo anche le prime storie autoctone sempre in lingua d'oïl. Nasce così un prologo calabrese – ma ancora scritto in francese – alla *Chanson de Roland*: la *Chanson d'Aspremont*, in cui la caduta di Risa (l'odierna Reggio) diventa il teatro della maturazione del giovanissimo Rolandino nell'eroe Orlando e della nascita di Ruggiero, futuro personaggio chiave dell'epica estense.

Sempre incentrata sui fatti antecedenti alla disfatta di Roncisvalle è la celebre *Entrée en Espagne*, uno dei primi testi scritti in un ibrido tra la lingua francese ed elementi vernacolari dell'Italia nord-orientale. Gli oltre ventimila versi dell'*Entrée* ci sono giunti attraverso uno dei manoscritti che, tra i molti codici francesi conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia (Marc. franc. Z 21, 257), testimoniano l'esistenza di un vero e proprio filone franco-veneto delle *chansons de geste*, nato probabilmente dalla tradizione orale e poi cristallizzato in forma scritta a partire dal 14° secolo. Un'originale continuazione dell'*Entrée*, dal titolo *Prise de Pampelune*, prosegue nella stessa lingua ibrida il racconto dei successi di Carlo in Spagna lungo il cammino di Santiago. Altri testi, tra cui quelli dedicati alle gesta dell'inglese Buovo d'Antona e di Uggeri il Danese, mostrano la varietà di trame disponibili ai poeti e ai copisti trecenteschi. Sarebbe forzato fare di simili precoci prove (siamo ancora nella prima metà del secolo) i primi esempi di poemi cavallereschi italiani: gli scrittori veneti si conformano infatti evidentemente alla tradizione romanza esistente, e addirittura Niccolò da Verona – considerato autore almeno della *Pampelune* – dichiara in un suo volgarizzamento della *Farsalia* di ambire a esprimersi in «buen François», secondo i modelli d'Oltralpe al tempo egemoni.

Se però le interferenze linguistiche non bastano a italianizzare le versioni venete dei cicli carolingi, si può ben individuare già a quest'altezza l'inizio di un significativo contributo italiano all'evoluzione europea dell'immaginario cavalleresco. Nell'*Entrée* infatti il personaggio di Orlando dismette con evidenza i rigori del conte paladino per diventare provvisoriamente un vero e proprio cavaliere errante, più simile agli avventurieri del ciclo bretone che ai condottieri

di quello normanno. Divergendo dal proprio destino epico l'eroe lascia l'armata imperiale e viaggia dalla penisola iberica al Medio Oriente, combattendo giganti e soccorrendo donzelle secondo il disordinato susseguirsi di imprese che costituisce il nerbo serpentino dei romanzi arturiani. Un misterioso eremita gli prefigura però il disastro di Roncisvalle, e il richiamo del dovere lo riporta al cospetto di Carlo, con cui riprende a combattere rifiutando magnanimamente il trono di Spagna destinatogli dall'inizio del poema. Un simile intreccio tra le strutture e i temi dei due principali cicli cavallereschi europei (e in ultima analisi tra le due fondamentali forze motrici del desiderio e del dovere) è alla base dei grandi romanzi italiani successivi, che rivoluzioneranno il genere proprio perfezionando l'equilibrio tra amore e guerra, fortuna e destino, centrali teatri di battaglia e centrifughe rotte di diversione. Inoltre, l'anonimo autore padovano dell'*Entrée* invoca esplicitamente una realtà utopica in cui europei e pagani possano condividere gli stessi valori cristiani attraverso il modello comune della cavalleria: ideale aristocratico che sostanzierà il rimpianto, più o meno ironico, del Medioevo nei poemi di Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto e poi nell'immaginario romantico. Altrettanto interessante e nuovo è il destino dei manoscritti prodotti in questo speciale contesto: la *Pampelune* è infatti esplicitamente concepita per la corte ferrarese dei tre fratelli d'Este Obizzo III, Rinaldo e Niccolò I, e a quest'ultimo (signore liberale poco coinvolto nella pratica politica della Marca papale) è dedicata. Inutile ricordare che è sotto la protezione della stessa famiglia, nella cui biblioteca hanno circolato immediatamente e moltissimo i romanzi di cavalleria, che i capolavori italiani dei secoli successivi vedranno la luce.

Carlo Magno principe di Firenze tra giullari e umanisti

Perché i cavalieri comincino a parlare italiano bisogna attendere la seconda metà del Trecento, quando in Toscana appaiono in forma scritta i testi della tradizione canterina. I primi studi moderni – come quelli di Vittore Branca, che li confrontavano anche con le produzioni in ottave di Giovanni Boccaccio – hanno insistito sulla cifra popolare, sulla semplicità e sull'ingenuità di questi cantari approdati sulla pagina, imparagonabili alla complessa letterarietà della maggiore tradizione francese che li ha informati. In seguito tuttavia, analizzandone le forme in base alle possibili narrazioni performative e spettacolari che hanno preceduto la scrittura, filologi e critici stilistici come Alberto Limentani e Maria Cristina Cabani hanno precisato l'autonomia del genere, fortemente influenzato dall'originaria struttura orale, ma non per questo estraneo alla letteratura, nella cui tradizione medievale (tra *Commedia* dantesca, *chansons de geste* e lirica

italiana e provenzale) si iscrive appieno per stilemi, idee e codice retorico-lessicale. Un elemento distintivo di questi componimenti, nati in piazza San Martino a Firenze dall'estro dei cantambanchi e poi fermati su carta da autori spesso anonimi, è il loro svolgersi in sezioni discrete, quasi a puntate o in riprese modulari da romanzo d'appendice. L'uso strategico di questo ritmo narrativo, ovviamente in origine dovuto ai tempi della recitazione e alla necessità di mantenere accesa la curiosità, sarà raffinato nei più lunghi cantari del Quattrocento e poi ereditato dai poemi cavallereschi maggiori, che ne faranno un distintivo strumento puramente letterario di suspense. In ottave sarà riformata l'*Entrée*, che a metà del Trecento diventa *La Spagna in rima*, e si italianizzeranno in prosa o in rima non solo l'*Aspromonte* e l'*Orlando* (a opera di Andrea da Barberino, su cui si tornerà a breve), ma anche la fortunata leggenda di *Tristano* e ovviamente il *Lancillotto*, che Paolo e Francesca leggevano ancora in francese nell'*Inferno* di Dante.

Per comprendere la grande e trasversale fortuna della letteratura cavalleresca nella Firenze del tardo Trecento e di tutto il Quattrocento sono stati utilissimi i cataloghi di libri e storie messi in versi dai canterini stessi, che rimandavano nelle loro ottave ai coevi cicli che circolavano nella città producendo un unico atlante, piuttosto coerente, di trame e avventure. Una collezione di romanzi in prosa particolarmente ricca, le *Storie di Rinaldo*, sembra costruire con i miti e i personaggi dell'immaginario cavalleresco dell'epoca un universo parallelo in cui le storie si generano le une dalle altre, con addizioni successive ben consapevoli dei precedenti. Presto l'attenzione ai gusti del pubblico e le strategie di serialità adottate in piazza si evolvono, trasferendosi nel commercio dei manoscritti e, dal secondo Quattrocento, nella pratica editoriale vera e propria (su questo «mercato delle meraviglie» si veda M. Villorosi, *La fabbrica dei cavalieri*, 2005, pp. 130-74). Un'interessante contraddizione, che in fondo orienta tuttora la produzione anche culturalmente ambiziosa dell'intrattenimento, vede i lettori fiorentini affezionati a un ceppo ormai antico e ripetitivo di narrazioni, ma, allo stesso tempo, desiderosi di novità puramente libresche: nuovi titoli, restauri linguistici e stilistici, continuazioni di argomenti che hanno avuto successo, rifacimenti più o meno originali degli stessi poemi.

Una figura di raccordo tra la piazza e lo scrittoio è quella di Mangiabotti, conosciuto come Andrea da Barberino (1370 ca.-dopo il 1431): autentico cantastorie che firmò una quantità impressionante di rifacimenti cavallereschi fondando, se non il genere (già vivo, dall'anonimo *Fioravante* edito da Rajna nel 1872, fino alla celebre *Tavola Ritonda* miniata che ha affascinato i filologi dell'Ottocento), almeno il modello dominante del romanzo in prosa toscano. I viaggi di *Guerrin Meschino*, nella sua fortunatissima opera epinima (1473), prefigurano le avventure realisticamente

favolose (in questo e nell'altro mondo) dei paladini di Boiardo e Ariosto, riecheggiando il pellegrinaggio di Dante per sposare l'italianissima cosmologia della *Commedia* all'audacia geografica del ciclo arturiano.

Il rilievo dei romanzi cavallereschi nella Firenze del 15° sec. ha anche un significativo ruolo nella politica internazionale del tempo. Il fiordaliso, cugino francese dell'emblematico giglio fiorentino che ormai universalmente rappresenta la città anche sulle maglie dei calciatori, campeggia sui vessilli medicei in giostre e tornei proprio a partire dal 1465 per concessione di Luigi XI di Francia – di cui Lorenzo sarà ciambellano cinque anni dopo (*Paladini di carta*, 2006, p. 21). Alla stessa altezza cronologica l'umanista Ugolino Verino, allievo di Cristoforo Landino, ha già cominciato a scrivere la sua *Carlias*, un poema in latino dedicato a Carlo Magno, e negli anni successivi Lucrezia Tornabuoni solleciterà Pulci a fare del suo poema cavalleresco anche una lode del regno di Carlo (un compito formalmente mantenuto, poi, nel XXVIII cantare del *Morgante*, ma comicamente disatteso nel ritratto del sovrano, in sostanza un vecchio svanito). L'amicizia con la potenza d'Oltralpe incoraggia insomma il culto dell'imperatore medievale anche attraverso la letteratura, alta e bassa, che ne narra le gesta.

Capolavori argentei di fama europea

Sebbene il successo dei cantari di origine popolare e dei romanzi in prosa non sia destinato a tramontare anche oltre il Quattrocento, una definitiva novità emerge a Firenze nella seconda metà del secolo. L'immaginario dei romanzi è di certo ormai assorbito nella mitologia familiare delle dinastie dominanti, e la corte medicea si specchia nello stesso eroismo cavalleresco che abbiamo visto entusiasmare la classe intermedia e popolare. Lo straordinario trittico della *Battaglia di San Romano* (1438 ca.) di Paolo Uccello, con la sua idealizzazione dello scontro con Siena del 1432, sembra innalzare alla più eccelsa grammatica visuale del tempo i valori etici ed estetici della cavalleria cantata e messa in prosa da giullari e romanzieri, e il nascente umanesimo cortigiano si appresta a compiere il medesimo passo in letteratura. Ecco dunque prendere piede, tra gli anni Sessanta e i Settanta, i progetti romanzeschi dei fratelli Pulci, Luca e Luigi, che per anni lavoreranno ai primi poemi cavallereschi d'autore in volgare: il *Ciriffo Calvaneo*, di Luca, ma scritto in parte a quattro mani, e, soprattutto, il già citato *Morgante* di Luigi, sgangherata summa dei filoni italiani fin qui percorsi.

Con Luigi Pulci (1432-1484) ha inizio dunque la rielaborazione dell'immaginario cavalleresco a opera di umanisti di primo piano, dalla cultura letteraria ampia e diversificata. Il pubblico, anche grazie alla stampa ormai avida di romanzi, rimane trasversale, ma gli autori che influenzano maggiormente il genere diventano i grandi poeti legati alle corti più avanzate d'Europa.

ALESSANDRO GIAMMEI

Pulci segnò, con la sua personalità letteraria burlesca ed ebbra di dismisure, la prima fase del dominio politico e culturale di Lorenzo il Magnifico. Oscillante tra note sia gravi sia acute e apparentemente disordinato – anche a causa della lunga composizione, che lo vede uscire in due edizioni di ventitré e ventotto cantari (1478-1483) dopo almeno quindici anni di scrittura – il suo poema diventa una peculiare fonte di motivi e idee per la letteratura del Rinascimento europeo. I moderni commenti a uno dei più visionari poemi di William Shakespeare, *Venus and Adonis* (1593), collegano l'elogio del cavallo di Venere – tema ripreso anche nell'*Henry V* (1599) per rappresentare la cortigianeria del Delfino di Francia – alle impressionanti descrizioni encomiastiche di Baiardo e Rabicano nel *Morgante*, che portano sino all'estremo della parodia le storie carolingie sulle due leggendarie cavalcature. Si è parlato poi di un'influenza di Pulci sulla nascita, in Spagna, del romanzo picaresco, visto che i personaggi prestati dai cicli francesi diventano, in ottave linguisticamente dirompenti, avventurieri anche di bassa lega, confinati nella ripetitiva struttura a episodi tipica del cantare. Di certo Miguel de Cervantes non ignorava il poema, e il suo Hidalgo dichiara infatti di ammirarne il protagonista, unico «affabile e assai ben creato» tra i giganti di sua conoscenza (e forse la coppia di Don Chisciotte e Sancho è parente di quella formata per invenzione di Pulci tra Orlando e lo scudiero Morgante). Ma l'esito più vistoso della storia dell'infantile gigante convertito – e dello scaltro gigante-nano che a sua volta prende come scudiero, Margutte, destinato a morire letteralmente dalle risate nell'episodio centrale e più fortunato del poema – si ha in Francia, dove François Rabelais comporrà la serie di romanzi sulla vita di Gargantua e Pantagruel (1532-1564), portando al livello di un assoluto capolavoro moderno le dismisure liberatorie, le parodie della cultura medievale e umanistica, e gli espressionismi stilistici che per Pulci erano ancora piuttosto una palestra d'inventiva sperimentale.

L'altro capolavoro di quest'ultima fase argentea dei poemi cavallereschi – prossimi a raggiungere, con l'ottava d'oro di Ariosto e con il sofferto tentativo rivoluzionario di Torquato Tasso, il loro culmine assoluto – è ovviamente quello di Boiardo (1441-1494), che la Storia tende a ricordare soprattutto in quanto radice della maggiore opera ariostesca. In realtà, i primi due libri del suo *Innamoramento de Orlando*, ristampati molte volte a partire dal 1483, e il primo tronco incompiuto del terzo (che uscì postumo nel 1495) ebbero molte continuazioni già nella breve parentesi cronologica anteriore al primo *Furioso*, stabilendo da soli il primato padano nella rielaborazione italiana dell'immaginario cavalleresco, e collocando a Ferrara l'epicentro della moderna produzione del genere. La canonizzazione del poema di Ariosto, ricostruita dall'italianista statunitense Daniel Javitch, ha gettato la sua ombra lunghissima sui precedenti, orientando la prospettiva

dei lettori successivi anche a causa della patina linguistica locale prebembiana dei versi boiardeschi – che subiranno una serie di puliture toscanizzanti nel Cinquecento. Lo stesso titolo apocrifo e toscano *Orlando innamorato*, con cui per secoli è stato conosciuto il poema, è evidentemente un calco di quello ariostesco, e persino le illustrazioni del *Furioso*, per risparmiare sui costosi legni, hanno colonizzato edizioni cinque e seicentesche di Boiardo. Ma le invenzioni dell'erudito conte di Scandiano (prima tra tutte l'innamoramento presentato nel titolo) segnano il vero primo punto di non ritorno per le narrazioni dei cavalieri, ormai oggetto di una letteratura assai cosciente di sé e della propria funzione sia presso il pubblico indistinto del consumo editoriale sia presso i diretti destinatari cortigiani. Boiardo indaga a fondo la psicologia dei suoi personaggi: non più 'tipi' rimescolati su un teatro di situazioni spesso intercambiabili, ma individui drammatici che spesso portano con sé elementi distintivi sia dalle immaginate terre esotiche d'origine sia dalle storie precedenti accreditate dalla tradizione romanzesca. Il ciclo di Artù e le vicende di Tristano riecheggiano negli intrecci di amore e magia, con avventure inaspettate nel corso di inseguimenti intercontinentali, filtri e incantesimi, anelli stregati e fate invaghite dei cavalieri. La ripresa degli elementi carolingi è al contempo garantita dai protagonisti paladini, i cui doveri ruotano intorno a un autorevole Carlo assediato da giovani re pagani: l'allarme delle invasioni richiama i cavalieri dalle loro inchieste, facendo emergere personaggi poi fortunatissimi come Astolfo e Bradamante. Sui due annodati fili di origine nordeuropea si esercita la fine cultura classica dell'autore, volgarizzatore di Erodoto, che innerva le ottave di epica ed elegia latine. Se in fondo, come abbiamo visto, la fusione dei due cicli era già cominciata in Italia, a Boiardo spetta il merito di averne gestito con più decisa finezza narrativa l'equilibrio, modernizzando i rigori della materia di Francia con un'indagine intellettuale dell'inarrestabilità e della fenomenologia della fortuna e del desiderio amoroso, che trova un suo curioso specchio nei perduti *Tarocchi* di sua invenzione: un gioco di carte intessuto di versi sulle passioni che sembra prefigurare le fantasie combinatorie cavalleresche di Calvino.

«Uomini da sarti» e cavalieri interstellari

I poemi d'autore del Quattrocento non hanno il clamoroso e lungo impatto internazionale dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*, ma la loro fama europea (già confermata da Cervantes) è indubbia. L'*Innamoramento* di Boiardo sarà rimproverato di troppa serietà da lord Byron, entusiasta lettore di epica italiana e autore di ottave direttamente ispirate al modello del *Morgante*, che in parte traduce. Anche gli apolidi fratelli De Chirico, i Dioscuri della Metafisica, avranno nel Novecento una predilezione per

Pulci, tra i cui versi Andrea – meglio conosciuto con lo pseudonimo Alberto Savinio – individua una perfetta definizione dei manichini dipinti da Giorgio: «uomini da sarti». Una copia toscanzata di Boiardo era tra i libri di John Milton, che richiama la Biserta dell'*Inamoramento* nel primo canto del *Paradise lost* (1667), e si potrebbe continuare a spigolare nella maggiore letteratura moderna per mostrare quante memorie dei due capolavori argentei emergano fino ai neo-cavallereschi Jorge Luis Borges e Calvino. Vorrei però concludere, fuori dalle genealogie intertestuali, tendendo l'orecchio all'intrattenimento più popolare dell'Occidente globale contemporaneo, per notare che l'immaginario cavalleresco (ben vivo anche nella finzione postmoderna) sembra ancora percorrere le vie intraprese in Italia tra la fine del Medioevo e la prima modernità.

Se il fantasy di John Ronald Reuel Tolkien e degli imitatori si riferisce intenzionalmente al ciclo carolingio – mentre quello arturiano rinasce nelle storie di maghi dei più diffusi romanzi recenti per giovani adulti –, è forse nell'ipertrofico universo finzionale dei supereroi e della fantascienza che si può indovinare, oggi, un esito curioso ed enormemente influente delle vicende dei «cavalieri antiqui». I grandi editori di fumetti del secondo dopoguerra stanno in questi anni intessendo in un unico universo interconnesso le trame dei loro paladini mascherati, i cui film e albi sono ora interdipendenti e coerenti: un'operazione che abbiamo visto nascere con i paladini veri e propri nell'Italia del rilancio quattrocentesco, alto e basso, dei romanzi. E quel che accade – a livello di continuazioni e rifacimenti, giunte apocriefe e riformulazioni d'autore – con la più fortunata saga fantascientifica degli ultimi trent'anni, *Star wars*, sembra davvero simile a quanto accadeva alle storie di Orlando al culmine del successo dei romanzi di cavalleria. D'altronde gli eroi interstellari dell'epopea sono esplicitamente chiamati cavalieri (come anche il più recente Batman) e, in film in cui la suspense è garantita da un montaggio delle trame che è quasi un *entrelacement*, essi si trovano di fronte agli stessi bivi concepiti dagli italiani per rinnovare la materia di Francia tra l'epos della guerra e il romanzesco delle avventure. Sebbene si tratti solo di «uomini da sarti» al confronto con i personaggi di un Boiardo, questi cavalieri da botteghino – oscuri o *jedi* che siano – confermano la straordinaria spendibilità popolare dell'immaginario medievale che l'Italia ha riplasmato nei dintorni del suo Umanesimo.

Opere

L'Entrée d'Espagne (primo trentennio del 14° sec.), a cura di M. Infurna, Roma 2011.

N. DA VERONA, *Opere* (metà del 14° sec.), a cura di F. Ninni, Venezia 1992.

Cantari del Trecento, a cura di A. Balduino, Milano 1970.

Cantari d'Aspramonte inediti (seconda metà del 14° sec.), a cura di A. Fassò, Bologna 1981.

La Spagna in rima del manoscritto comense (seconda metà del 14° sec.), a cura di G.B. Rosiello, Alessandria 2001.

A. DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino (editio princeps 1473)*, a cura di M. Cursietti, Roma-Padova 2005.

U. VERINO, *Carlias (1480-1493)*, hrsg. N. Thurn, München 1995.

LUCA PULCI, *Ciriffo Calvaneo* (seconda metà del 15° sec.), a cura di S.L. Audin, Firenze 1834.

LUIGI PULCI, *Morgante* (ed. minore 1478, ed. maggiore 1493), a cura di F. Ageno, Milano-Napoli 1955.

M.M. BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* (1483, 1ª ed. completa 1495), a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli 1999.

Bibliografia

P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze 1876, 1975³.
R.M. RUGGIERI, *L'umanesimo cavalleresco italiano*, Roma 1962, Napoli 1977².

E. KÖHLER, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen 1970 (trad. it. *L'avventura cavalleresca*, Bologna 1985).

P. ORVIETO, *Pulci medievale*, Roma 1978.

M. BEER, *Romanzi di cavalleria*, Roma 1987.

M.C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988.

A. CASADEI, *Il percorso del Furioso*, Bologna 1993, 2001².

J.A. CAVALLO, *Boiardo's Orlando innamorato: an ethics of desire*, Rutherford-London 1993.

G. ALLAIRE, *Andrea da Barberino and the language of chivalry*, Gainesville 1997.

M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca*, Roma 2000.

L. BOLZONI, "O maledetto, o abominoso ordigno": la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia, Annali 18, Guerra e Pace*, a cura di W. Barberis, Torino 2002, pp. 201-47.

S. JOSSA, *La fondazione di un genere*, Roma 2002.

Paladini di carta, Atti del Convegno di studi, Firenze 2003, a cura di M. Villoresi, Roma 2006.

J.A. CAVALLO, *The world beyond Europe in the romance epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto 2013.

G. PALUMBO, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma 2013.

Webgrafia

Chanson d'Aspremont, <http://www.chansondaspremont.eu>.

La Spagna, a cura di C. Grandi, nell'edizione di M. Catalano, Bologna 1939-1940, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/spagna/spagna.pdf>.

RIALFri (*Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Francos italiana*), <http://rialfri.eu>.

Storie di Rinaldo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo LXI 40, cc. 120), <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000734419&keywords=plut.61.40>.

Tutte le pagine web si intendono visitate per l'ultima volta il 23 agosto 2016.

