

## IL POEMA CAVALLERESCO

### § 1. ORIGINI: I ROMANZI CAVALLERESCHI - I «CANTARI»

La materia romanzesca, che informa un gran numero di composizioni italiane — in versi e in prosa — dall'ultimo Duecento al secolo XV, viene dalla Francia e si riferisce a tre cicli:

a) **carolingio**, riguardante le gesta di Carlo Magno e dei suoi paladini: raggiunge superbe altezze poetiche con la *Chanson de Roland*;

b) **bretone**, o *del re Artù*, pone come in libertà i cavalieri, che nella *Chanson de geste* carolingia non avevano altro ideale che la patria e la fede; si assiste così a prodigiose avventure, con prevalenza dell'elemento amoroso: si leggano, al riguardo, i poemi di *Chretien de Troyes* o il *Tristan* di Thomas;

c) **classico**, che dà un volto tutto medievale e romanzesco alle antiche leggende greche e romane, desunte da Virgilio, Lucano, Stazio e da due compilazioni del IV e del VI secolo: l'*Ephemeris belli trojani* di Ditti Cretese e l'*Historia de excidio Trojae* di Darete Frigio: a queste ultime, infatti, si ispirava Benoit de Saint-Maure nel comporre il suo *Roman de Troie*, un poema di oltre 30.000 versi.

Le derivazioni italiane, quanto al contenuto, mantengono con sufficiente fedeltà le caratteristiche dei 3 cicli, salvo avvicinare notevolmente il primo al secondo, preparando così il terreno alla vera e propria fusione tra la materia carolingia e quella bretone, quale sarà attuata da Boiardo e da Ariosto.

Alla *materia classica* si ispira l'*Istorietta troiana*, nella quale compaiono locuzioni che diverranno ben presto comuni nella nostra lingua (per es.: *essere più tuo che mio*); altri caratteri stilistici, come bruschi passaggi dal discorso diretto all'indiretto o l'abbondanza di congiunzioni rientrano nell'elementarità consueta alle scritture delle origini. Inoltre, vi è una forte tendenza all'aggettivazione.

La leggenda troiana tiene il posto d'onore fra le compilazioni medievali di materia classica come, per esempio: l'*Historia destructionis Troiae* del giudice messinese Guido delle Colonne; la *Fiorita* di Armannino Giudice (1325), che attinge altresì all'*Eneide*, alla *Farsaglia* e a qualche rifacimento del *Roman de la Rose*; o, ancora, il *Fiore d'Italia* di Guido da Pisa (prima metà del '300), in 7 libri, — più scaltrito e scorrevole della *Fiorita* — di cui ci sono giunti soltanto il 1° e il 2° libro (quest'ultimo, dal titolo *Fatti d'Enea*, viene considerato come un libro a sé stante e riduce a un tono aneddótico la materia virgiliana).

Per quanto riguarda invece l'ispirazione al *ciclo bretone*, una particolare attenzione merita il *Tristano riccardiano* (così chiamato per distinguerlo dal *Tristano corsiniano* e dal *Tristano veneto*), il cui compilatore anonimo, nel tradurre o manipolare la materia bretone, assume nei riguardi della vicenda un atteggiamento quasi compiaciuto, più da "spettatore" che da autore.

Un contenuto meno arcaico possiede invece la *Tavola rotonda*, che, a partire dal capitolo XII, segue essenzialmente la trama e i particolari del *Tristano riccardiano*, dalla nascita dell'eroe al triste annuncio della sua morte. Segue la vendetta e la dissoluzione della "Tavola rotonda", fino alla morte di re Artù, di Ginevra e Lancillotto. Importante è notare come, accanto alle armi e agli amori, nella *Tavola rotonda* si affermino i valori

della conversazione, dell'arguzia, delle beffe, che tanta parte avranno nella prosa posteriore.

Infine, per quanto riguarda il *ciclo carolingio* in Italia, possiamo citare *I reali di Francia* di Andrea di Barberino (1370–1431); mentre un posto a sé occupa il *Guerrin meschino* (stampato per la prima volta nel 1473), sempre di Andrea di Barberino, il quale attinge alle leggende di Alessandro Magno e del Prete Gianni, a Virgilio e a Dante, ma soprattutto a un romanzo – il *Rambaldo* – che a qualcuno è sembrato addirittura la prima redazione del Guerrino; così Andrea ci trasporta dalla Mecca all'India, dall'antro della Sibilla a Roma, dal Purgatorio all'Albania. Comunque, l'autore risulta del tutto estraneo ai valori ideali e religiosi dell'antico *ciclo carolingio* e incapace di approfondimento psicologico: egli è infatti interessato solo dagli elementi avventurosi, dai colpi di scena e dalle trovate sorprendenti.

Diffondendosi dalla Francia in tutta l'Europa, i due principali filoni dell'antica poesia cavalleresca medievale (*ciclo carolingio* e *ciclo bretone*) si innestano nelle tradizioni locali e danno vita a diverse forme d'arte, spesso assai lontane dagli intenti feudali dei modelli.

In particolare, nei «cantari» in ottava rima, numerosissimi nel '300 e rivolti a un uditorio popolare (che li ascolta con grande interesse nelle recite dei «canterini»), si attua già quella fusione dei due *cicli* che Boiardo riprenderà e porterà a perfezione nell'*Orlando Innamorato*: i paladini di Carlo, in origine motivati solo da virtù patriottiche e dallo spirito di crociata per la fede, vi diventano cavalieri disposti all'amore e all'avventura.

## § 2. IL POEMA CAVALLERESCO NEL QUATTROCENTO

### 2.1 - LUIGI PULCI

Nato a Firenze nel 1432, fa parte della corte medicea, a partire dal 1461. Vivo ancora Cosimo de' Medici, Pulci rappresenta un tipo di poesia di spirito popolare e borghese gradita a una signoria che viene dal denaro, anche se tende a nobilitarsi in prospettiva principesca. Come afferma Ferroni egli è “*sempre pronto a mettere in luce i lati deformi e grotteschi della realtà*” e “*si mantiene ai confini della miscredenza, dell'ambiguità ideologica, addirittura dell'eresia*”; e non a caso Pulci, dopo aver rotto con Lorenzo de' Medici (sempre più vicino alle posizioni neoplatoniche di Marsilio Ficino) ed essersi trasferito nell'Italia settentrionale, muore (a Padova, nel 1484) in fama di eretico ed è sepolto in terra sconosciuta.

Pulci dà la massima prova del suo ingegno in un poema eroico-cavalleresco ricco di elementi comici e satirici: il *Morgante*. Il testo completo del poema si compone di 28 cantari, risultanti dall'insieme di due parti separate, con caratteri dissimili. La prima parte (23 cantari) viene scritta nel corso degli anni sessanta e la sua prima edizione (non pervenutaci) risale probabilmente al 1478 (mentre ci rimangono due edizioni del 1482); nel 1483, invece, esce una nuova edizione, con il titolo di *Morgante Maggiore*, con l'aggiunta di altri 5 cantari.

Per sua esplicita ammissione, il poeta si avvale, nella composizione del primo *Morgante*, di un cantare anonimo: l'*Orlando*; e per la parte conclusiva, di altri due cantari quattrocenteschi: la *Spagna* e la *Rotta di Roncisvalle*. Seguendo gli schemi narrativi propri dei cantari, il *Morgante* elabora quindi uno schema basato sulla ripetizione di formule fisse, che servono a chiamare in causa gli ascoltatori; così accade anche alla narrazione, che spesso risulta confusa e incongruente. Ne consegue l'impossibilità, per il lettore, di cogliere un percorso unico, in quanto gli episodi scaturiscono l'uno dall'altro in modo casuale.

Il racconto ha inizio nella corte di Carlo Magno a Parigi: qui il malvagio Gano di Maganza calunnia Orlando, il quale sdegnato si allontana e giunge in una badia minacciata da tre giganti; Orlando ne uccide due e risparmia il terzo, Morgante, che, convertitosi al cristianesimo, diventa suo scudiero, seguendolo fedelmente armato di un batocchio di campana. Nel frattempo, Rinaldo, cugino di Orlando, si avvia alla sua ricerca in compagnia di Dodone e Ulivieri: seguono episodi avventurosi e fantastici. Infine, i tre ritrovano Orlando.

Gano trama contro Carlo, il quale si trova in difficoltà; in suo aiuto, dimentichi delle offese subite, accorrono Orlando e Rinaldo. Poco dopo, però, sorgono nuove incomprendimenti. Orlando se ne riparte. Seguono nuove avventure e si ha l'entrata in gioco di diverse donne, tra cui Antea – bella e valorosa figlia del Soldano – che sfida Rinaldo (innamorato di lei) e lo stesso Orlando.

Nel XVIII cantare, Morgante incontra per strada Margutte, un mezzo gigante pieno di vizi. I due celebrano la loro amicizia con una cena pantagruelica, seguita dal saccheggio e dall'incendio della locanda che li ospita. Margutte, in seguito, muore dal gran ridere provocatogli da uno scherzo di Morgante, che gli ha nascosto gli stivali, calzati da una scimmietta. Anche Morgante morirà in modo strano, per il morso di un granchiolino, dopo aver più volte aiutato Orlando e gli altri paladini.

Nonostante gli interventi magici del buon mago Malagigi a favore dei paladini, questi subiscono il tradimento di Gano: Orlando muore a Roncisvalle. Carlo, udito il suono del corno, giunge troppo tardi: si vendica, però, mandando Gano al supplizio. Rinaldo parte per nuove solitarie avventure, mentre Morgante attende in Paradiso il suo signore.

Per quanto riguarda i personaggi, Pulci non ha alcuna intenzione di cercare giustificazioni psicologiche per i loro comportamenti: egli aspira a mettere in risalto atti fuori misura. Tutto diventa, in un certo senso, pretesto per consentirgli di produrre – attraverso le parole – effetti strani e bizzarri. Lapidariamente, potremmo dire (sempre con Ferroni) che *“la sproporzione domina tutto il poema”*; e non a caso il gigante Morgante è il personaggio più caratteristico dell'opera. Inoltre, l'originalità del *Morgante* consiste nel modo tutto insolito con cui sono presentati gli “eroi” tradizionali: ossia dominati da passioni tutt'altro che ideali e anzi, per lo più, istintive e irrazionali, sconfinanti nella bassa materialità e nella pura violenza. Il “riso” del Pulci, comunque lo si intenda (come “popolaresco” o come “sottile” o “intellettuale”) mette in discussione e rovescia i valori costituiti: anche quelli che l'umanesimo spiritualistico di Marsilio Ficino andava riproponendo a Firenze.

La lingua del Pulci, infine, è quasi in continua “ebollizione”, legata com'è in partenza, come base, alla più autentica tradizione popolare toscana; una lingua ricca di espressioni immediate, di termini strani e inconsueti (si tratta, in definitiva, del linguaggio dei

*cantari* e della tradizione comica e realistica toscana). Di essa Pulci si serve, piegandola a un'insistente sperimentazione e deformazione, per creare una poesia in cui tutto può essere visto al rovescio, in cui il mondo appare governato dalla sproporzione, dall'eccesso, dall'irrazionalità.

## **2.2 - MATTEO MARIA BOIARDO**

### **2.2.1 - INTRODUZIONE - LA FORMAZIONE CULTURALE E GLI "AMORUM LIBRI"**

Nella borghese Firenze Luigi Pulci "assume la materia cavalleresca con intenti spregiudicatamente parodici" (Barberi Squarotti). Invece nell'aristocratica Ferrara della signoria estense il conte Matteo Maria Boiardo si fa interprete dei gusti di una corte nella quale la famiglia ducale coltiva la passione per l'argomento cavalleresco; come testimonia la biblioteca in cui essa ha raccolto un vasto patrimonio di romanzi di argomento bretone e carolingio. Si può quindi affermare che il poema cavalleresco trovi la sua patria d'elezione in Ferrara.

Boiardo (nato nel 1441 a Scandiano, nell'odierna provincia di Reggio Emilia), dal 1476 vive alla corte ferrarese di Ercole I; e ricopre, negli anni successivi, la carica di governatore di Modena e Reggio; e a Reggio morirà nel 1494. La sua formazione è umanistica; testimonianza ne sono le opere in latino composte tra il 1463 e il 1476 (i *Carmina de laudibus Estensium*, i *Pastoralia* e gli *Epigrammata*); nonché la traduzione di classici greci e latini (Nepote, Senofonte, Erodoto, Luciano). In particolare, le traduzioni segnano il passaggio a una letteratura in volgare in buona misura riconducibile alla politica culturale di Ercole I, mirante "a rafforzare la dignità del volgare rispetto alle prestigiose tradizioni della letteratura francese". Al riguardo occorre ricordare come a Ferrara la lingua scritta letteraria abbia connotazioni emiliane e padane, anche se tende ad assumere il toscano come modello convalidato dai grandi Trecentisti. Il Petrarca e il Petrarchismo, per esempio, costituiscono in parte il modello al quale Boiardo guarda per il suo "Canzoniere" (gli *Amorum Libri*), pubblicato nel 1476 e costituito da 3 libri, ciascuno comprendente cinquanta sonetti e dieci componimenti polimetri, ispirati all'amore per la giovane Antonia Caprara (passione accesa tra il 1469 e il 1471).

### **2.2.2 - L'ORLANDO INNAMORATO**

Nello stesso 1476, il Boiardo iniziò la composizione dell'*Orlando Innamorato*, che si protrasse fino alla morte. Il poema si arrestò, incompiuto, al canto IX del libro III. I primi due libri, rispettivamente di 29 e di 31 canti, furono pubblicati nel 1483. Il frammento del terzo apparve postumo.

→ **POETICA.** Già il titolo (che inizialmente era *L'innamoramento di Orlando*) allude alla "novità" del poema, vale a dire alla fusione dei due cicli (carolingio e bretone) che i cantari avevano da tempo avviata, trasformando i paladini in cavalieri. Tuttavia, Boiardo antepone la corte di re Artù a quella di Carlo Magno (che "tenne ad Amor chiuse le porte"); così, propugna gli ideali "di una rinnovata cortesia, intesa a recuperare i miti cavallereschi in un'etica signorile, mondana ed elegante [...] occupata più all' "ocio amoroso"

*che nella guerra e aristocraticamente aliena dal realismo popolar-borghese della cultura toscana*” (A. Marchese). In definitiva, la sovrapposizione di passato e presente trova, con parole di Barberi Squarotti, il suo *“luogo di saldatura (encomiastica) nella figura di Rugiero, presunto fondatore della stirpe degli Este”*.

→ **BOIARDO “TARDOGOTICO”**. La scoperta dei costumi cavallereschi, non solo a Ferrara, ma anche in altre corti principesche dell’Italia Settentrionale e a Firenze, è stata definita *“tardogotica”*; e costituirebbe – secondo Weise<sup>1</sup> – un momento che si incunea tra l’affermazione dell’orientamento realistico e la transizione al Classicismo del primo Cinquecento. E di questo momento *“tardogotico”* il Boiardo costituirebbe l’espressione più rappresentativa. Infatti, sempre secondo Weise, *“come nella pittura e nella scultura di stampo goticeggiante, così nel poema del Boiardo una rinnovata tendenza ad allontanarsi dalla rappresentazione vera e caratteristica del mondo circostante si innesta sulle conquiste del realismo [o naturalismo umanistico] quattrocentesco [di cui parleremo ancora]. Il risultato è quel duplice carattere tipico della visione poetica del Boiardo, quell’oscillare tra realtà e sogno cavalleresco, quel «coesistere dei due elementi» che la critica giustamente rileva e in cui consiste il fascino del poema”*.

→ **I TRE PROTAGONISTI DEL POEMA**. Prima protagonista del poema è Angelica, definita da Angelo Marchese la *“grande invenzione del Boiardo”*; è la donna bellissima e irresistibile attorno alla quale ruota l’azione del poema e da cui si origina tutto un susseguirsi di fughe e di inseguimenti che ne definiscono, via via, la personalità e il carattere: fascinosa, volubile e capricciosa, è però anche *“vittima tenera e fragile della forza passionale che incarna”*.

Per lei il paladino Orlando – il secondo protagonista – diventa cavaliere innamorato; e l’*Epos* si trasforma in *Romance*; la storia cede il posto all’avventura, al meraviglioso e al magico.

Infine la Fortuna, che decide il destino dei personaggi; sempre con parole di Marchese, essa è *“il simbolo trasparente del primato dell’irrazionale e del naturale sulla lucida volontà dell’individuo e metafora anche della perenne irrequietezza dell’umanità”*.

In generale, comunque, tutti i personaggi sono privi di un vero e proprio approfondimento psicologico; anche se non è giusto affermare che essi si muovano come delle *“marionette”*, come ha scritto Zottoli.

→ **LA LINGUA**. Sotto il profilo linguistico, infine, l’*Orlando Innamorato* risulta un po’ sciatto e risente di quel plurilinguismo tipico della tradizione cavalleresca (opere francesi; opere franco-venete; cantari popolareschi; romanzi in prosa; ecc.). Insomma, Boiardo non riesce a fondere bene i diversi registri, popolari e colti; e ricade spesso nelle formule dei cantari (epiteti, iperboli, metafore, *“zeppe”* per far tornare la rima, ecc.). Tuttavia, occorre dire che la robusta fantasia creativa dell’autore e il piacere del racconto fanno superare i limiti linguistici e la trascuratezza espressiva del poema.

---

<sup>1</sup> *Tardogotico*, in AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino, 1973, III, p.444 e segg.