

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

# L'eroe giovane

III, 1

2022

a cura di Guglielmo Barucci e Fulvio Ferrari

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

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

COMITATO SCIENTIFICO: Maria Cristina Cabani (Università degli Studi di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: *Siegfried*, in *Siegfried and Twilight of the Gods*, illustrated by Arthur Rackham, London, William Heinemann, 1911

«AOQU» III, 1 (2022)

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

ISBN 9788855267533

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2022/I



Copyright © 2022

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

Grafica di copertina: Shiroi Studio  
Via Morigi 11, 20123 Milano  
[www.shiroistudio.com](http://www.shiroistudio.com)

Stampa: Ledizioni  
Via Boselli 10, 20136 Milano  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica



## Indice

- Guglielmo Barucci e Fulvio Ferrari, Premessa pp. 7-9
- Carla Castelli, *Combattenti, antagonisti, compagni di viaggio. Osservazioni sui gruppi anonimi di giovani nell'epos omerico* pp. 11-29
- Martina Venuti, «*Prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas*». *Enea eroe in formazione (e modello educativo) nelle "Virgiliana continentia" di Fulgenzio* pp. 31-56
- Andrea Ghidoni, "Au tans le roi Artu": i "linguaggi" eroici della "Suite vulgate" del "Merlin" pp. 57-108
- Davide Bertagnolli, "Ferguut": i tormenti di un giovane eroe nella letteratura arturiana dei Paesi Bassi pp. 109-127
- Cesare Mascitelli, *Gli amori giovanili di Carlo Magno dalla Francia all'Italia: varianti e riscritture di un'educazione sentimentale* pp. 129-168
- Tancredi Artico, *Lo scudo di Artemidora. Genere e formazione nell'"Amor di Marfisa" di Danese Cataneo* pp. 169-191
- Angelo Chiarelli, *Bellezza, ardimento e coraggio. La figura del giovane eroe nella "Teseide" e nel "Peregrinaggio di Rinaldo" di Danese Cataneo* pp. 193-216

Federico Contini, *Diana e Chirone. Schede sul motivo dell'eroe orfano nel poema tra Cinque e Seicento* pp. 217-238

*VARIAE*

Gaudenzia Genoni, *Un grafo per il "Furioso". Prime annotazioni di una ricerca sperimentale* pp. 241-290

## PREMESSA

Lo scorso numero monografico di «AOQU» è stato dedicato alla morte come momento definitorio dell'eroe, dei suoi valori, della sua etica, delle sue scelte, del suo destino. Questo nuovo numero costituisce con il precedente una sorta di dittico, poiché si concentra invece sull'estremo opposto della parabola esistenziale e narrativa dell'eroe, ossia la sua gioventù come momento di premessa, di formazione, di prima identificazione del sé. La giovinezza è ad esempio il momento in cui l'eroe, nel conflitto di valori che caratterizza ogni società, è chiamato ad abbracciare il sistema etico che poi regolerà la sua esistenza; ma anche il momento in cui un eroe giovane si confronta con figure mature che ne costituiscono il modello o l'antimodello, così introducendo nell'epica una polarizzazione generazionale ricca di implicazioni per quanto riguarda le trasformazioni sociali e valoriali in atto e che hanno un impatto sul codice del genere. Infine (e con questo si rinsalda il legame con il numero precedente) la giovinezza è il momento in cui la morte precoce come destino dell'eroe che sfugge alla vecchiaia e al decadimento ha la sua massima e tragica evidenza. L'eroe in formazione costituisce però al contempo un paradigma di riflessione sull'evoluzione e la crescita dell'individuo e può dunque rappresentare un modello di riferimento da proporre ai giovani lettori: in alcuni casi si tratta di una rilettura critica applicata a posteriori a testi di grande fortuna, ma in altri la funzione didattico-pedagogica può essere la ragione stessa della creazione del personaggio (o di una sua declinazione). D'altronde – e basta pensare alla fortuna dei *prequel* – ogni lettore è naturalmente spinto a interrogarsi sulle premesse (azioni, incontri, pensieri, scelte) che hanno portato l'eroe a essere ciò per cui è universalmente noto e ad acquisire quei tratti e quelle caratteristiche che lo rendono, appunto, eroico. Insomma, un'indagine sul “giovane eroe” è anche un'escursione nei percorsi del modello epico-eroico di lunga durata, nei paradigmi, nelle costanti, nelle variabili della società e nel suo interrogarsi sul concetto di ‘eroe’.

Quest'escursione si apre, inevitabilmente, con il modello omerico, nel quale Carla Castelli affronta la polarizzazione (sociale, caratteriale, anagrafica) tra gruppi anonimi di giovani impetuosi eroi ed eroi maturi carichi di malinconica saggezza, con particolare focalizzazione però sull'*Odisea*, in cui la stessa gioventù itacese si scompone lungo una faglia sociale e valoriale che contrappone i pretendenti a Telemaco e ai suoi compagni. Sempre nel mondo classico, all'archetipo omerico si affianca il modello latino di Enea, studiato da Martina Venuti dalla prospettiva della *Virgiliana continentia* di Fulgenzio, in cui l'eroe troiano vale, *sub figuralitate historiae*, come paradigma di crescita e proprio per questo funge da modello per giovani lettori che in lui possano riconoscere le proprie tappe di formazione.

In quella che può essere riconosciuta come una sezione medievale del nostro numero, alla costruzione delle *enfances* di un personaggio sedimentato nell'immaginario come eroe adulto, quando non già anziano, sono poi dedicati un saggio di Andrea Ghidoni e uno di Cesare Mascitelli: il primo concentrato sulle integrazioni "giovanili" al ciclo del *Lancelot-Graal* da parte dell'autore della *Suite Vulgate* del *Merlin*, con la ricostruzione del periodo della fondazione corale del regno arturiano ma anche del codice valoriale e della ritualità che lo caratterizzano; il secondo dedicato invece al giovane Carlo Magno e ai suoi amori, ripercorrendo l'evoluzione del loro racconto tra Francia e Italia, tra il *Mainet* e Andrea da Barberino, con particolare attenzione all'interazione con i differenti contesti sociali, culturali, letterari. La transizione di un giovane eroe tra lingue e letterature, con tutti gli adattamenti che sono l'inevitabile esito di tale traslazione, si ha anche nel saggio di Davide Bertagnolli, che affronta una riscrittura nederlandese del romanzo arturiano *Fergus* osservandone sia il diverso ruolo delle figure femminili sia l'accentuazione delle difficoltà e dei pericoli patiti dal giovane protagonista come parte integrante del suo percorso di crescita eroica.

Gli ultimi tre saggi sono rivolti invece al poema epico-cavalleresco tra Cinque e Seicento. Tancredi Artico si è concentrato sull'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, analizzandone le giovani eroine impegnate in un percorso che le condurrà a essere modelli di vergine e di sposa sullo sfondo della questione femminile contemporanea. Sempre a Danese Cataneo, ma per due opere metricamente eterodosse giunteci manoscritte e frammentarie, si è dedicato Angelo Chiarelli, che ne ha indagato la trattazione della *poiesis* di Teseo, nel contesto di un poema di formazione militare, e di Ruggiero III, giovanissimo erede della generazione dei grandi eroi di Ariosto. Chiude infine il numero monografico un saggio di Federico Contini che affronta una fattispecie particolare di eroe giovane, l'orfano allontanato dal proprio contesto di origine, attraverso una promettente serie di schede che spaziano dalla Clorinda tassiana all'Hernando di Girolamo Graziani.



Segnaliamo, infine, che nella sezione *Variae* conclusiva trova spazio un articolo di Gaudenzia Genoni dedicato a un progetto di *Digital Humanities*, ricco di prospettive e potenzialità, sui sistemi dei personaggi del *Furioso*.

Guglielmo Barucci e Fulvio Ferrari



COMBATTENTI, ANTAGONISTI,  
COMPAGNI DI VIAGGIO.  
OSSERVAZIONI SUI GRUPPI ANONIMI DI GIOVANI  
NELL'EPOS OMERICO

Carla Castelli  
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il contributo raccoglie esempi e considerazioni sulla funzione letteraria dei gruppi anonimi di giovani nell'*epos* omerico. Rispetto all'*Iliade*, nell'*Odissea* tali gruppi, in particolare i Pretendenti, hanno una voce collettiva meglio definita proprio in quanto giovani, come risulta dall'uso formulaico, e il loro fondamentale ruolo narrativo è strettamente connesso all'età.

PAROLE CHIAVE: *Iliade*, *Odissea*, Omero, gioventù, “τις-Reden”, Pretendenti

ABSTRACT: The paper discusses examples of anonymous groups of young men in the Homeric *epos* and considers their literary function. Compared with the *Iliad*, such groups, especially the Suitors, in the *Odyssey* have a better-defined collective voice precisely as young men, as it is shown by the formulaic usage, and their key role is closely connected with their age.

KEY-WORDS: *Iliad*, *Odyssey*, Homer, youth, “τις-speeches”, Suitors

\*\*\*



Fra i termini che nel linguaggio dell'*epos* arcaico significano 'giovinezza', νεότης è di uso sporadico, a fronte del più frequente ἦβη.<sup>1</sup> Tra le due occorrenze omeriche, che cadono entrambe nell'*Iliade*, merita soffermarsi soprattutto sulle parole che Odisseo rivolge ad Agamennone (XIV 82-87):<sup>2</sup>

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·  
 «Ἀτρεΐδη, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;  
 οὐλόμεν', αἶθ' ὠφελLES ἀεικελίου στρατοῦ ἄλλου  
 σημαίνειν, μηδ' ἄμμιν ἀνασσέμεν, οἴσιν ἄρα Ζεύς  
 ἐκ νεότητος ἔδωκε καὶ ἐς γῆρας τολυπεύειν  
 ἀργαλέους πολέμους, ὄφρα φθιόμεσθα ἕκαστος».

85

Ma guardandolo bieco disse Odisseo molto ingegno  
 «Atride, quale parola sfuggì dalla siepe dei denti?  
 Scellerato, un esercito senza onore dovevi  
 guidare, non comandare a noi, cui Zeus appunto donò  
 che di giovinezza a vecchiaia dipanassimo il filo  
 d'aspre guerre, finché a uno a uno moriamo».<sup>3</sup>

Così Odisseo risponde ad Agamennone che, poco prima (74-81), paventando la sconfitta, aveva proposto all'assemblea dei Greci di mettere in mare le navi e fuggire: βέλτερον δε φεύγων προφύγη κακὸν ἢ ἐάλωῃ (81), «fa meglio chi evita il danno fuggendo, che chi venga preso». La guerra non può tuttavia essere sospesa: essa è un destino dato da Zeus, a cui l'eroe non può sottrarsi, per quanto possa rivelarsi arduo, doloroso e carico di rischi,<sup>4</sup> come Odisseo stesso dimostra anche in situazioni concrete (XI 403-413).

<sup>1</sup> Il vocabolo compare otto volte nell'*Iliade* e dieci nell'*Odissea*, cfr. *LfggE*, s.v.

<sup>2</sup> Vd. anche *Il.* XXIII 445 (riferita non a uomini bensì a cavalli). Nell'*epos* arcaico cfr. ancora solo HES. *fr.* 1.13 (dove è integrato).

<sup>3</sup> Per il testo dell'*Iliade* si fa riferimento a HOM. *Il.* [West] e per l'*Odissea* a ID. *Od.* [West]. Per le traduzioni dei poemi si sono utilizzate rispettivamente quella di Rosa Calzecchi Onesti (Torino, Einaudi, 1963<sup>2</sup>) e quella di Vincenzo Di Benedetto (Milano, BUR, 2010).

<sup>4</sup> KRIETER-SPIRO 2018: 46, con bibliografia precedente; sull'importanza del passo per la definizione tematica del poema, vd. ad es. HELLMANN 2000: 11.

La durata nel tempo di queste prove belliche, che abbracciano l'intero arco della vita (XIV 86: ἐκ νεότητος [...] καὶ ἐς γῆρας),<sup>5</sup> risulta efficacemente enfatizzata dall'immagine insita nel verbo *τολυπεύω*, che indica l'atto di avvolgere la lana cardata in un gomitolo (*τολύπη*), prima della filatura.<sup>6</sup>

Nell'orizzonte della norma eroica, che qui Odisseo enuncia in modo netto ed esplicito, si iscrive dunque il guerriero sin dalla giovinezza,<sup>7</sup> irrevocabilmente destinato a misurare su di essa i suoi atti finché il filo della vita, come quello della guerra, sarà stato completamente avvolto.<sup>8</sup>

La battaglia è lo spazio prevalente (ancorché non esclusivo)<sup>9</sup> in cui i giovani iliadici agiscono, radunati in anonimi gruppi numerosi, tanto che 'giovane' è di fatto sinonimo di

<sup>5</sup> L'espressione polare, che qui indica l'insieme della vita umana, altrove (vd. *infra* nel testo) serve a definire semplicemente tutte le componenti delle popolazioni contrapposte.

<sup>6</sup> L'uso letterale è documentato in ARISTOPH. *Lys.* 587, ma nei poemi omerici il significato del termine è sempre traslato. Nell'*Iliade* si legge solo nel passo commentato e in XXIV 7, in cui Achille evoca il complesso delle imprese compiute con Patroclo; in quattro occorrenze odissiache è associato alla guerra nel nesso formulare *πόλεμον τολυπευσε/-α* (I 238; IV 490; XIV 368; XXIV 95; cfr. tuttavia *Od.* XIX 137, dove Penelope lo associa a *δόλους*, 'inganni', richiamando in modo non casuale la tessitura della tela). Gli scolii glossavano «condurre a termine» (*τολυπεύειν*: ἐκτελεῖν Σ T 86 ERBSE). Sul termine e sull'immagine cfr. MÜLLER 1974: 206-207; *LfrgE*, s.v.; JANKO 1992: 160. La traduttrice conserva il traslato mutando di direzione l'atto evocato, certo per coerenza con l'uso italiano; cfr. e.g. analogamente Franco Ferrari (Milano, Mondadori, 2018); «affrontare» in Giovanni Cerri (Milano, BUR, 2008).

<sup>7</sup> Lo spazio della gioventù nei poemi omerici è stato ampiamente indagato negli studi, sia in senso storico-sociale che in senso linguistico, lessicale e compositivo: in queste osservazioni mi limiterò a toccare alcuni aspetti utili al mio discorso, ristretto a caratteristiche e funzionalità narrative dei giovani intesi come gruppo, restringendo la menzione dei numerosissimi riferimenti bibliografici a quelli di più stretta utilità e rinunciando alla dossografia sul tema. Per la ricca area semantica relativa alla gioventù, per le sue possibili articolazioni e i problemi connessi – temi fondamentali, che tuttavia non c'è spazio per approfondire in questa sede – sottintendo sempre il riferimento al *LfrgE*. È altresì opportuno precisare che non saranno trattate se non occasionalmente singole figure di giovani, a cui l'*ethos* omerico, nella sua maggiore attenzione alle singole individualità, offre spazio.

<sup>8</sup> JANKO 1992: 160 osserva come «(I)n this context it evokes the thread that symbolizes one's fate», rimandando a *Il.* XX 127-128, per cui cfr. EDWARDS 1991: 306.

<sup>9</sup> La battaglia è solo una delle possibili sfere di attività dei gruppi di giovani iliadici, cfr. ULF 1990: 59-69. Sono ad esempio parte attiva nei sacrifici, un ruolo consuetudinario come risulta dalla loro presenza nel *comparatum* di una similitudine (XX 405): sono attivi nel rito per propiziare Apollo (I 463, 470) per cui intonano il

‘guerriero’. Alla guerra essi accorrono in massa: in ciascuna delle cinquanta navi «centoventi giovani dei Beoti erano saliti». <sup>10</sup> Dell’esercito essi costituiscono la grande massa anonima: «[...] intorno agli Aiaci, di giovani divini / dense file movevano verso la trista battaglia, / buie, irte di scudi e di lance»; <sup>11</sup> «cento giovani / s’ordinavano intorno a ciascuno, con lunghe aste in mano». <sup>12</sup> Nella battaglia se ne esalta il numero e il valore: *κούροι* [...] / *οἱ πλείστοι καὶ ἄριστοι ἔσαν* (XII 196-197). Per quanto inconsueta, dunque, non è priva di coerenza l’apostrofe *κούροι νέοι*, con entrambi i termini che più frequentemente designano i giovani, <sup>13</sup> che Posidone rivolge a un gruppo di combattenti greci, nessuno dei quali è un eroe di primo piano (XIII 91-93). Vedendo che i Troiani si avvicinano pericolosamente alle navi, il dio li invita a non abbandonare la lotta (XIII 95-98):

αἰδώς, Ἀργεῖοι, κούροι νέοι· ὕμιν ἐγώ γε 95  
 μαρναμένοισι πέποιθα σωσέμεναι νέας ἀμάς.  
 εἰ δ’ ὑμεῖς πολέμοιο μεθήσετε λευγαλέοιο,  
 νῦν δὴ εἶδεται ἡμᾶρ ὑπὸ Τρώεσσι δαμῆναι.

Vergogna, guerrieri giovani Argivi! Io certo in voi altri  
 – se combattete – ho fiducia, potrete salvare le navi:  
 ma se abbandonate la guerra affannosa,  
 è bell’e apparso il giorno che siamo vinti dai Teucri.

Eppure, masse di ragazzi anonimi – il grosso dell’esercito – cadono sotto le armi di eroi più maturi, che ne fanno strage. Ettore «massacrava file di giovani» che costituivano lo schieramento avversario; <sup>14</sup> ancora, progettando il destino di Patroclo, Zeus ne prevede la

peana (I 473). Compagno inoltre nel banchetto come coppieri (IX 175), nella caccia (XVII 726), nella danza (XVIII 494).

<sup>10</sup> II 509-510: ἐν δὲ ἐκάστη / κούροι Βοιωτῶν ἑκατὸν καὶ εἴκοσι βαῖνον.

<sup>11</sup> IV 280-282: τοῖαι ἄμ’ Αἰάντεσσι διοτρεφῶν αἰζήων / δήϊον ἐς πόλεμον πυκινὰ κίνυντο φάλαγγες / κυνάειαι, σάκεσίν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖται.

<sup>12</sup> IX 85-86: ἑκατὸν δὲ ἐκάστω / κούροι ἅμα στείχον δολίχ’ ἔγχεα χερσὶν ἔχοντες.

<sup>13</sup> La doppia menzione è stata oggetto di discussioni riassunte in JANKO 1992 *ad loc.*, ma vd. già HOM. II. [Leaf] *ad loc.*

<sup>14</sup> XI 503: νέων δ’ ἀλάπαζε φάλαγγας.

morte «dopo che molti giovani avrà domato, / molti altri, e il mio figlio tra quelli, Sarpedone divino»;<sup>15</sup> Achille, stanche le mani di massacrare, «scelse nel fiume dodici giovani / vivi, inferie pel morto Patroclo Meneziade: / li tirò fuori, istupiditi come cerbiatti»<sup>16</sup> e li fece portare alle navi. Ciò è proprio dell'*hic et nunc* della vicenda iliadica ma è anche esperienza che risale alle generazioni precedenti: il padre di Diomede, Tideo, uccise cinquanta giovani cadmei che gli avevano teso un agguato, tranne uno (IV 393) come ricorda Agamennone al figlio, rimproverandolo di non essere altrettanto coraggioso. Le risorse fisiche della giovinezza non bastano dunque ad aver ragione dell'esperienza nel vivo della battaglia.<sup>17</sup> La giovinezza trabocca infatti di energia: non a caso, i gruppi di giovani vengono spesso definiti come *αἰζηοί*, «in full bodily strength, vigorous», spesso in abbinamento all'epiteto *θαλερός*, che pure sottolinea il pieno vigore.<sup>18</sup>

Com'è noto agli studiosi, nel poema i giovani si definiscono nel ruolo sociale, nelle risorse fisiche e nel carattere grazie a un meccanismo contrastivo che li oppone agli uomini maturi o anziani e ne determina la gerarchia sociale e le responsabilità.<sup>19</sup> Può essere utile esemplificare il punto. Un comparativo di cui non è documentato il grado positivo, *ὀπλότερος*, 'più giovane', marca ad esempio lo squilibrio fisico e i differenti ruoli che ne

<sup>15</sup> XV 66-67: *πολέας δλέσαντ' αἰζηούς / τοὺς ἄλλους, μετὰ δ' υἱὸν ἔμὸν Σαρπηθόνα δῖον*; si presuppone qui il testo di HOM. *Il.* [Allen] e non quello di ID. *Il.* [West], altrove adottato.

<sup>16</sup> XXI 27-29: *ζωὸς ἐκ ποταμοῖο δνῶδεκα λέξατο κούρους, / πονήν Πατρόκλιο Μενoitιάδαο θανάτος· / τοὺς ἐξήγε θύραζε τεθηπότας ἤντε νεβροῦς.*

<sup>17</sup> ULF 1990: 61. Ciò avviene anche al di fuori della battaglia, nella competizione atletica. Il primato nella corsa è tipico dei giovani combattenti come Polite (II 792) o Euforbo (XVI 808), eppure Antiloco, anche se «coi piedi vinceva tutti i giovani» (XXIII 756, cfr. XV 569-570), viene battuto nella corsa dal più anziano Odisseo e da Aiace di Oileo, appena più anziano, e così commenta: *εἰδόσιν ὕμμι' ἐρέω πᾶσιν φίλοι, ὡς ἔτι καὶ νῦν / ἀθάνατοι τιμῶσι παλαιότερους ἀνθρώπους. / Αἴας μὲν γὰρ ἐμεῖ' ὀλίγον προγενέστερός ἐστιν, / οὗτος δὲ προτέρης γενεῆς προτέρων τ' ἀνθρώπων / ὁμογέροντα δὲ μὴν φασ' ἔμμεναι· ἀργαλέον δὲ / ποσσὶν ἐριδῆσασθαι Ἀχαιοῖς, εἰ μὴ Ἀχιλλεῖ* («Io vi'ho da dire – ma lo sapete tutti, miei cari – che ancora / gli immortali fanno onore ai più anziani. / Aiace è di poco maggiore di me, ma quell'altro / è della generazione vecchia, degli uomini vecchi: / un vecchio in gamba lo dicono appunto; è difficile / competere in corsa con lui, per gli Achei, tranne Achille»: XXIII 787-792). Il primato nella corsa (XX 410) finisce per risultare fatale in battaglia per Polidoro, il più giovane dei figli di Priamo, che *δὴ τότε νηπιέησι ποδῶν ἀρετὴν ἀναφαίνων / θύνε διὰ προμάχων, εἶος φίλον ὤλεσε θυμόν* («per fanciullaggine, volendo mostrare la forza dei piedi, / correva in mezzo ai campioni, finché perdetto la vita»: 411-412).

<sup>18</sup> La definizione è del *LSJ*; vd. anche *Lfgre*, *s.v.* Per l'abbinamento con l'aggettivo, sempre in fine di verso, vd. III 26; X 259; XI 414; XIV 4; XVII 282.

<sup>19</sup> Vd. *e.g.* ULF 1990: 74-75; MOREAU 1992: 97; DICKSON 1995: part. 11-20 *et al.*

conseguono (IV 321-325):<sup>20</sup> al vecchio Nestore, lo dice lui stesso, spetterà comandare (κελεύσω) con il consiglio e con le parole (βουλή και μύθοισι), mentre ai più giovani (324: νεώτεροι; 325: ὀπλότεροι) spetterà l'uso della lancia (αιχμὰς δ' αιχμάσσουσι), visto che possono confidare sulla forza fisica (πεποιθασίν τε βίηφιν). Ai giovani fa infatti difetto la lungimiranza e il carattere: con questa motivazione, Menelao propone di siglare alla presenza dell'anziano Priamo il patto giurato che potrebbe portare alla fine del conflitto (III 108-110):<sup>21</sup>

αἰεὶ δ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἠερέθονται·  
οἷς δ' ὁ γέρων μετέησιν ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω  
λεύσσει, ὅπως ὄχ' ἄριστα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται.

Sempre ondeggiano i cuori degli uomini giovani: (lett. 'più giovani', n.d.a.)  
ma quando il vecchio è con loro, il prima e il dopo insieme  
avverte, come per gli uni e per gli altri sia meglio.

Nonostante, come si è detto, che l'esperienza abbia in battaglia spesso la meglio e che il comando sia nelle mani dei combattenti più maturi, talora questi ultimi vengono colti da inquietudine davanti all'energia giovanile, percepita come minacciosa. Si determina così una dinamica narrativa capace di animare le scene di battaglia iliadiche, in sé piuttosto ripetitive. La fragilità dell'anziano Nestore turba ad esempio Diomede, che lo invita a salire sul suo carro (VIII 102-104):

ὦ γέρον, ἦ μάλα δὴ σε νέοι τεύρουσι μαχηταί,  
σὴ δὲ βίη λέλνται, χαλεπὸν δέ σε γῆρας ὀπάζει,  
ἠπεδανὸς δὲ νύ τοι θεράπων, βραδέες δέ τοι ἵπποι.

<sup>20</sup> Vd. anche *Il.* II 707 (ὀπλότερος γενεῆ).

<sup>21</sup> Vd. anche le parole di Antiloco a Menelao (*Il.* XXIII 589-590): οἷσθ' οἶαι νέου ἀνδρὸς ὑπερβασίαι τελέθουσι· / κραιπνότερος μὲν γάρ τε νόος, λεπτὴ δὲ τε μῆτις, «tu sai quali sono gli eccessi di un giovane: / rapido è il suo pensiero, ma il senno è sottile», e, di contro, XXIII 604: νῦν αὖτε νόον νίκησε νεοίη, «oggi la gioventù ha vinto il senno». Vd. anche I 259; XIX 216-219 etc.



Ah, vecchio, t'incalzano i giovani guerrieri,  
e la tua forza è stanca, trista vecchiaia t'opprime,  
e il tuo scudiero è debole, sono lenti i cavalli.

Nestore stesso, pur ancora valido,<sup>22</sup> rimpiange più volte la propria giovinezza (IV 318-321; VII 132-158) e in particolare il vigore fisico (XI 670-672; XXIII 627-630 e 643-645). L'immediata reattività dei giovani è ben esemplificata dal nesso ἤβης ἄνθος, il 'fiore della giovinezza', presente in un solo passo dell'*Iliade*,<sup>23</sup> quando Idomeneo si fa intimidire dall'aggressiva gioventù di Enea (XIII 481-486):

δεῦτε φίλοι, καί μ' οἶω ἀμύνετε· δεῖδια δ' αἰνῶς  
Αἰνεΐαν ἐπιόντα πόδας ταχύν, ὅς μοι ἔπεισιν,  
ὅς μάλα καρτερός ἐστί μάχη ἔνι φῶτας ἐναίρειν·  
καί δ' ἔχει ἤβης ἄνθος, ὃ τε κράτος ἐστί μέγιστον.  
εἰ γὰρ ὀμηλικίη γε γενοίμεθα τῶδ' ἐπὶ θυμῶ 485  
αἰψά κεν ἦε φέροιτο μέγα κράτος, ἦε φεροίμην.

Qui, cari, a difendere me che son solo: ho molta paura

<sup>22</sup> Gli dice infatti Diomede: *σχέτλιός ἐσσι, γεραιέ· σὺ μὲν πόνου οὐ ποτε λήγεις. / οὐ νυ καὶ ἄλλοι ἔασι νεώτεροι υἴες Ἀχαιῶν, / οἳ κεν ἔπειτα ἕκαστον ἐγείρειαν βασιλῆων / πάντη ἐποιοχόμενοι; σὺ δ' ἀμήχανός ἐσσι, γεραιέ* («Sei terribile, o vecchio: tu non riposi mai dalla fatica. / Non ci sono anche altri, giovani figli d'Achei, / che possano andare a destare ciascuno dei re, / dappertutto scorrendo? Ma tu sei instancabile, o vecchio»: X 164-167).

<sup>23</sup> Esso compare in realtà anche in un'interpolazione probabilmente seriore. L'interpretazione erudita documenta infatti l'esistenza dell'immagine anche nell'ultimo di tre versi aggiunti poco sopra a integrare lo scontro di Idomeneo con Alcatoo. Questi è definito *ἀνὴρ ὄριστος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ*, «nella vasta Troia il guerriero più valoroso tra tutti»: 433), vd. Σ N 433 ERBSE (Didymi?), EUSTH. *Il.* III 497.26. Nell'aggiunta si precisa che la superiorità dell'eroe è durata finché è stato giovane, *κούριον ἄνθος*, 'fiore giovanile' (433c), un'espressione tarda, che ritornerà nelle *Argonautiche Orfiche* 1339; cfr. anche *κουρήϊον ἄνθος HCer.*108, tuttavia in riferimento all'aspetto e non al vigore fisico. Nell'*epos* arcaico, il nesso ἤβης ἄνθος, compare nell'accezione di *Il.* XIII 484 solo nell'inno omerico *A Ermes* 375. Il dio dice che Apollo lo minaccia con prepotenza di gettarlo nel Tartaro «solo perché lui è nel pieno fiore dell'ambiziosa giovinezza (*οὐνεχ' ὁ μὲν τέρεν ἄνθος ἔχει φίλοκυδέος ἤβης*) / e io invece sono nato ieri (questo lo sa bene anche lui). / Ho forse l'aspetto di un robusto (*κραταιῶ*: 377) ladro di buoi?» (trad. di Giuseppe Zanetto: *Inni omerici*, Milano, BUR, 1988). Sugli usi della radice in Omero, vd. AITCHISON 1963.

d'Enea, che avanza, rapido il piede, e m'assale;  
 è molto violento in battaglia a uccidere uomini,  
 e della giovinezza ha il fiore, forza grandissima.  
 Se fossimo pari d'età, con questo cuore,  
 vedremmo presto s'egli avrebbe gran trionfo o io lo avrei.

L'esegesi omerica antica spiega il nesso come τὸ ἀκρότατον τῆς ἀκμῆς, «il vertice del pieno vigore» (Σ D N 484 VAN THIEL), chiarimento necessario poiché, a differenza di quanto avverrà successivamente, quando soprattutto connoterà la bellezza giovanile sia maschile che femminile,<sup>24</sup> l'immagine si impernia soprattutto sull'idea di crescita giunta al culmine del vigore, di cui il fiore, come per una pianta, è vivida rappresentazione.<sup>25</sup>

Nel pieno della battaglia, Idomeneo chiama a raccolta i compagni perché teme l'assalto del più giovane Enea. Un attimo prima, la maturità sembra per la verità garantirgli la necessaria freddezza e gli evita di indulgere a un timore eccessivo: ἀλλ' οὐκ Ἰδομενεῖα φόβος λάβε τηλύγετον ὡς (XIII 470: «ma il panico non prese Idomeneo come fosse un bambino»). Al momento che di poco precede il duello, tuttavia, la temibile forza della gioventù ha ragione del calcolato timore dell'uomo adulto. Può essere significativo notare che Idomeneo chiama a raccolta alcuni personaggi (Acalafò, Afareo, Deipiro, Merione e Antiloco: 478-479), che condividono la giovinezza del troiano assalitore e subito si fanno accanto a lui, in atteggiamento di difesa (487-488). Nell'episodio da cui ho preso le mosse, la gioventù di Enea fa prevedere a Idomeneo un'immediata canalizzazione dello θυμός (485-486), di cui egli non si sente più capace. Essa presuppone una piena efficienza fisica, la cui mancanza genera ansia, come traspare nell'enfatica ripetizione ἐπιόντα [...] ἔπεισιν (482), a incorniciare l'epiteto formulare che connota Enea, πόδας ταχύν, «scattante nei piedi», generico ma al tempo stesso funzionale alla repentinità (αἶψα: 486) dell'attacco paventato da Idomeneo, che anticipa antifrasticamente quanto sarà detto a XIII 512-515:

<sup>24</sup> Per limitarsi all'*epos* arcaico, vd. HES. *Th.* 988; *HCer.* 108.

<sup>25</sup> Cfr., in questo senso, la nota similitudine che paragona la morte del giovane Gorgizone, la cui testa appesantita dall'elmo si abbandona come quella del papavero (*Il.* VIII 306-308).

proprio la velocità dei piedi è ormai venuta meno al campione greco (οὐκ ἔτι ῥίμφα: 515),<sup>26</sup> limitandolo nel combattimento e nella fuga.

La presenza massiccia dei giovani combattenti e il meccanismo contrastivo gioventù-vecchiaia tipici dell'*Iliade*, ben presenti, come si è detto, agli studiosi e qui sinteticamente esemplificati, vogliono fungere da premessa per alcune osservazioni sul ruolo narrativo dei gruppi giovanili nell'*Odissea*, in cui essi – pur senza affrancarsi dall'orizzonte generale sopra delineato – godono di un maggior grado di individuazione, autonomia e propositività.

Nell'*Odissea* alcune attività secondarie del gruppo dei giovani si mantengono inalterate rispetto all'*Iliade*;<sup>27</sup> viene meno, invece, lo scontro in campo aperto come spazio elettivo, in coerenza con l'argomento del poema, e si fa meno evidente il tema della maggiore efficienza fisica, funzionale alla battaglia.<sup>28</sup> Non diversamente rispetto all'*Iliade*, αἰεὶ γὰρ τε νεώτεροι ἀφραδέουσιν (*Od.* VII 294: «i giovani sono sempre sconsigliati»)<sup>29</sup> e possono esercitare male la propria responsabilità, risultando per i loro servi padroni temibili (XIV 61). La gioventù è tuttavia uno stato a cui magicamente è bello tornare: i compagni di Odisseo, liberati dall'incantamento di Circe, ritornano più giovani di prima, oltre che più belli e più alti (X 395).

In questo contesto, due gruppi di anonimi giovani odissiaci acquisiscono definite identità e appartenenze, identificabili sia per funzioni che per valori: si tratta dei compagni di Telemaco e dei Pretendenti. La loro presenza è tuttavia disuguale.

<sup>26</sup> La formula è riferita ad Achille nella maggioranza delle occorrenze, cfr. XIII 348; XVII 709; XVIII 354, 358.

<sup>27</sup> E.g. coppieri: I 148; III 339; XXI 271; partecipanti a sacrifici: III 460; cacciatori: XVII 294; danzatori: VIII 262, 379; impegnati in gare atletiche, VIII 110, 202; cfr. XVII 174; XXI 179, 184; XXIV 89. Inoltre, ci sono κοῦροι d'oro a reggere le fiaccole che illuminano il palazzo di Alcinoos (VII 100).

<sup>28</sup> A titolo d'esempio, vi è un'unica occorrenza odissiaci di ὀπλότερος (XXI 370-373), per cui vedi *supra* nel testo. Essa cade nelle parole con cui Telemaco incita l'esitante Eumeo a portare l'arco a Odisseo evocando minacciosamente la maggiore forza della gioventù: μή σε καὶ ὀπλότερος περ ἔων ἀγρόνδε δίωμαι / βάλλων χερμαδίοισι· βίηφι δὲ φέρτερός εἰμι. («Bada che io, benché più giovane di te, non ti ricacci / a sassate fino ai tuoi campi: quanto a forza sono a te superiore»). Di contro, la vecchiaia di Odisseo mendicante è capace di minaccia fisica: μή σε γέρων περ ἔων στήθος καὶ χεῖλαι φύρσω / αἵματος (XVIII 21-22: «che io, pur vecchio, non ti sporchi le labbra e il petto / di sangue»): ma l'età avanzata è solo apparente (66-70).

<sup>29</sup> Mentre la vecchiaia odissiaci è saggia, vd. II 16; VII 155-157.

Assai pervasiva nel poema è la gioventù tracotante dei Pretendenti, identificati come *νέοι* o *κούροι* per ben ventitrè volte e radunati in una nutrita folla, *ἄμιλος*.<sup>30</sup> Si tratta di un insieme articolato: tra di essi ci sono gli *ἄριστοι κούρων εἰν Ἰθάκῃ* («i giovani migliori di Itaca»: XXIII 121-122; cfr. XXII 30), ma anche i cinquantadue pretendenti di Dulichio, *κούροι κεκριμένοι* («giovani scelti»: XVI 248).<sup>31</sup> Con i giovani iliadici, il gruppo nel suo insieme condivide l'inclinazione per l'attività atletica (XVII 174; XXI 179, 184; XXIV 89), e ne conserva l'aggressività nel desiderio di tendere un agguato navale a Telemaco per ucciderlo prima del ritorno a Itaca (XIII 425). Accogliendo nell'Ade le anime dei Pretendenti uccisi, Agamennone li apostrofa come *ὁμήλικες* (XXIV 107: «coetanei»), anche se poco oltre, Amfimedonte fa intendere che alcuni tra loro erano maggiori d'età, *προγενέστεροι* (XXIV 160).<sup>32</sup> Nella gioventù, in ogni caso, si condensa l'identità collettiva dei Pretendenti, reiterata nella ripetitività formulare. Il celebre invito di Penelope a rimandare le nuove nozze fino all'impossibile conclusione della tela (II 96 = XIX 141 = XXIV 131), inizia proprio apostrofandoli come *κούροι*:

*κούροι, ἐμοὶ μνηστῆρες, ἐπεὶ θάνε δῖος Ὀδυσσεύς,  
μίμνετ' ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φᾶρος  
ἐκτελέσω, μή μοι μεταμῶνια νήματ' ἄληται*

Giovani, miei pretendenti, giacché il divino Ulisse è morto,  
aspettate, sebbene impazienti di giungere alle nozze,  
fino a che io finisca il tessuto, perché i fili non vadano persi.

L'età e la tracotanza caratterizzano i Pretendenti come un insieme, emergendo dal quale spesso uno di essi, pur restando anonimo, si fa portavoce, introdotto dalla formula *ὧδε δέ*

<sup>30</sup> SCHEID-TISSINIER 1992; cfr. SCHEID-TISSINIER 1993 (con bibliografia precedente); su *ἄμιλος* (I 225; IV 791; XV 328; XVI 29; XVII 67, 564, 590; XXII 263, 282; XXIII 303) e sul verbo corradicale cfr. già BADER 1976.

<sup>31</sup> Anche i servitori dei Pretendenti sono giovani, ben vestiti e curati, a differenza di Odisseo travestito da mendicante (XV 331), e sono aggressivamente minacciosi (XVII 479), pronti a obbedire ai loro padroni (XX 361). Sono i *νέοι* a chiamare Iro il mendicante Arneo (XVIII 6).

<sup>32</sup> Nelle parole di Telemaco (I 395) sono «giovani e vecchi» i principi achei che possono aspirare a sostituire Odisseo, ma la caratterizzazione giovanile è nettamente prevalente.

τις εἶπεσκε νέων ὑπερηγορόντων («e così qualcuno dei giovani prepotenti diceva»: II 324 = IV 769 = XVII 482 = XX 375 = XXI 361),<sup>33</sup> in due casi ripreso da ἄλλος δ' αὐτ' εἶπεσκε νέων ὑπερηγορόντων (II 331; XXI 401).<sup>34</sup>

Attraverso questo meccanismo espressivo, il gruppo indistinto dei Pretendenti affianca la sua voce a quella delle individualità che tra essi emergono (primo fra tutti Antinoo) o che vengono solo occasionalmente nominate.<sup>35</sup> Il fatto che si tratti della voce collettiva dell'ἄμιλος in cui i Pretendenti si affollano è dimostrato dalla cornice che ne precede e segue l'intervento. Prima che essa intervenga, il gruppo agisce collettivamente, in modo rumoroso, offensivo e aggressivo verso Telemaco (III 322-323; XX 373-374) e Odisseo (XXI 360); inoltre, la ripresa posta al termine del discorso diretto è quasi sempre al plurale.<sup>36</sup>

Le cosiddette “τις-Reden” o “collective speeches” sono ben presenti anche nell'*Iliade*, sempre introdotte dal nesso formulare ὧδε δέ τις εἶπεσκε(ν); tuttavia la seconda parte del verso con cui il discorso anonimo viene introdotto non porta mai in primo piano l'età di chi interviene,<sup>37</sup> a differenza di quanto avviene nell'*Odissea*. Ciò non significa che nell'*Iliade* la fascia d'età non abbia in generale diritto di parola. Anzi, nell'*Iliade* i giovani, insieme agli anziani, sono parte riconosciuta dei due popoli che si fronteggiano in guerra: sono infatti membri dei rispettivi eserciti in assemblea. Qui entrambe le componenti possono esprimersi liberamente: νῦν δ' εἴη ὅς τῆσδέ γ' ἀμείνονα μῆτιν ἐνίσποι / ἢ νέος ἦε

<sup>33</sup> Senza l'introduzione formulare, i Pretendenti intervengono collettivamente anche a XVIII 111.

<sup>34</sup> L'ultimo si aggiunge all'anonimo locutore del v. 396 e non è introdotto dalla formula odissiaca (vd. nota 33), ma appartiene chiaramente alla stessa categoria. SCHNEIDER 1996: 40-41.

<sup>35</sup> E.g. XXII 241-243; vd. BECK 2005: 92.

<sup>36</sup> II 337; XX 384; XVII 488; XXI 366, 404. Si veda in particolare IV 772: la ripresa dopo il discorso diretto inizia al singolare e si chiude al plurale: ὧς ἄρα τις εἶπεσκε, τὰ δ' οὐκ ἴσαν, ὧς ἐτέτυκτο («qualcuno così diceva, e non sapevano come stavano le cose»).

<sup>37</sup> La dizione più frequente del secondo emistichio è ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον («guardando un altro vicino»: *Il.* II 271; IV 81; XXII 372; *Od.* VIII 328; X 37; XIII 167; XVIII 72, 400; XXI 396). Altre formulazioni: Ἀχαιῶν τε Τρώων τε («degli Argivi e dei Teucroi»: *Il.* III 297, 319; IV 85); ἰδὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν («rivolto al vasto cielo»: *Il.* VII 178, 201); Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων («dei Danai chitoni di bronzo»: *Il.* XVII 414); δόμων ἔκτοσθεν ἀκούων (*Od.* XXIII 148). La fattispecie delle “τις-Reden” è ben documentata in bibliografia, a partire da FINGERLE 1939 (ma cfr. già HENTZE 1905); vd. anche FUGARIU 1962; WILSON 1979; SCHNEIDER 1996; JONG 1987. Sui discorsi omerici in generale cfr. e.g. CANTILENA 2002; BECK 2005; JONG 2022 con bibliografia precedente. Sui discorsi dei Pretendenti nell'*Odissea* vd. soprattutto SCHNEIDER 1996: 71-84.

παλαιός («Dunque vi sia qualcuno che dica consiglio migliore di questo, / o un giovane o un vecchio»), dice Agamennone (*Il.* XIV 107-108; cfr. IX 36, 258), ma anche i Troiani οἱ δ' ἀγορὰς ἀγόρευον ἐπὶ Πριάμοιο θύρῃσι / πάντες ὁμηγερέες ἡμὲν νέοι ἤδ' ἔ γέροντες. (*Il.* II 788-789: «erano adunati in assemblea, davanti alle porte di Priamo / tutti insieme, giovani e anziani»).<sup>38</sup> Nell'assemblea, i giovani possono gareggiare a parole tra loro (*Il.* XV 284).

Se tuttavia si considerano unicamente le voci anonime che intervengono nel corso dei due poemi, solo nell'*Odissea* vengono portate in primo piano e drammatizzate<sup>39</sup> le opinioni e prospettive di un gruppo connotato per età: i membri degli eserciti iliadici non intervengono in quanto giovani, ma solo in virtù della loro appartenenza ai due popoli in armi. Insomma, la formula iliadica – che pure sopravvive anche nel dar voce ai Pretendenti –<sup>40</sup> è stata adattata in modo funzionale alla trama dell'*Odissea*, accogliendo e portando in primo piano quella che, con Milman Parry, si può definire una «essential idea»<sup>41</sup> diversa e più consona al contesto: quella della gioventù.

A nome di tutti, dunque, il giovane anonimo reagisce aggressivamente agli eventi che gli si presentano: commenta le possibili intenzioni ostili del viaggio di Telemaco (II 324-330) e gli prospetta la morte (II 331-336); lo dileggia per i suoi discutibili ospiti (XX 375-383); insulta pesantemente Eumeo, che sta portando l'arco a Odisseo (XXI 361-365); osserva in modo malevolo il fatto che Odisseo travisato da mendicante maneggi con perizia l'arco e dubita che riuscirà a tenderlo (XXI 396-400 e 401-403).

In due soli casi il poeta costruisce un abbozzo di drammatizzazione, contrapponendo il gruppo nel suo complesso a uno dei suoi più spiccati rappresentanti, Antinoo. Nel primo caso, si tratta di una contrapposizione apparente. Antinoo ammonisce aspramente il gruppo dei pretendenti, ma è animato dal loro stesso intento malvagio: solo, egli teme che il loro vociare renda evidente l'intenzione di attentare alla vita di Telemaco (IV 769). Nel secondo caso, invece, la voce del giovane anonimo, manifestando lo sdegno dell'intero gruppo, si contrappone in maniera sostanziale ad Antinoo, che ha colpito e insultato Odisseo in aspetto di mendicante, in una sorta di presagio di sventura (IV 481-488):

<sup>38</sup> Vd. *e.g.* anche *Od.* I 395 (i possibili pretendenti di Penelope), VIII 58 (i Feaci alla reggia di Alcino).

<sup>39</sup> In generale, sulla teatralizzazione omerica attraverso i discorsi diretti vd. ad es. CANTILENA 2002: 34-36.

<sup>40</sup> *Od.* XVIII 72; XXI 396.

<sup>41</sup> PARRY 1987: 272.

ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ὑπερφιάλως νεμέσησαν·  
 ὦδε δέ τις εἶπεσκε νέων ὑπερηγορόντων·  
 «Ἀντίνο', οὐ μὲν κάλ' ἔβαλες δύστηνον ἀλήτην.  
 οὐλόμεν', εἰ δὴ πού τις ἐπουράνιος θεός ἐστι.  
 καί τε θεοὶ ξείνοισιν εἰοκότες ἀλλοδαποῖσι, 485  
 παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστροφῶσι πόληας,  
 ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορώντες»·  
 ὡς ἄρ' ἔφαν μνηστήρες, ὁ δ' οὐκ ἐμπάζετο μύθων.

Così disse, e quelli oltre modo si sdegnarono, tutti,  
 e qualcuno dei giovani superbi disse così:  
 «Antinoo, non è bello che tu abbia colpito un povero errabondo.  
 Sciagurato, tu, se costui fosse un dio celeste.  
 Anche gli dèi, somiglianti a stranieri venuti da fuori,  
 e assumendo gli aspetti più vari, si aggirano per le città  
 per sorvegliare la prepotenza e la probità degli uomini».  
 Così dicevano i pretendenti ma lui non si curava dei loro discorsi.

Dopo il discorso diretto, la narrazione riprende in modo antifrastico (488), sottolineando che i Pretendenti e Antinoo prendono in questo caso strade differenti. Più spesso, tuttavia, il meccanismo interviene a valorizzare la diversa direzione delle azioni e dei pensieri degli eroi positivi: Odisseo, senza curarsi delle voci ostili, tende senza sforzo l'arco (XXI 404); Telemaco ignora gli insulti rivolti ai suoi ospiti (XX 384; cfr. XX 275).

La gioventù odissica non è dunque un insieme omogeneo. Da un lato appunto c'è Telemaco, spesso connotato dall'epiteto *πεπνυμένος*, 'saggio, assennato':<sup>42</sup> come si è visto poc'anzi, non è certo questa, in generale, la caratteristica della gioventù. Merita ricordare che la saggezza di Telemaco è connessa alla parola. Penelope conserva nell'animo il discorso assennato (*μῦθον πεπνυμένον*: I 361) del figlio, che difende il canto di Femio e subito dopo (367), il giovane sa rivolgersi con avvedutezza direttamente ai Pretendenti «arroganti e

<sup>42</sup>Ampia è la bibliografia sul profilo giovanile di Telemaco in generale e in particolare sull'uso dell'epiteto, che ricorre per quarantasei volte nell'*Odisea*: e.g. AUSTIN 1969; JONES 1988; MOREAU 1992; BECK 1998; GARVEY 2010; HEATH 2001b. Altri giovani odissiaci riflessivi e saggi in *Od.* IV 204-205 (Pisistrato); VI 292-294 (Nausicaa).

prepotenti» (368). Come osserva giustamente Heath, il passaggio segna l'inizio della maturazione di Telemaco ed è segnato dall'epiteto consueto ma inserito in una formula rara: «The poet immediately marks Telemachus' new efforts by introducing his words to the suitors with a significant alteration of the customary formula. Rather than his familiar "response" (ἀντίον ἠΰδα), Telemachus does not wait to reply to others but instead opens the conversation himself: πεπνυμένος ἤρχετο μύθων (367). This rare formula introduces a new side of Telemachus, as he calls for a public assembly, the first in twenty years, so he can speak a word to the suitor». <sup>43</sup>

A fronte della parola giovanile ma saggia di Telemaco, la voce del gruppo dei Pretendenti è detta essere propria di νέων ὑπερηγορέοντων: i singoli e anonimi discorsi diretti non sono altro che esplicitazioni della tracotanza, sintetizzata nell'epiteto. <sup>44</sup>

Nei discorsi dell'uno e degli altri, insomma, emergono due modelli giovanili diversi, che contribuiscono a dare evidenza e identità al figlio di Odisseo, prima che intraprenda il suo viaggio di crescita, e a sancirne la supremazia finale a fianco del padre.

Quando si allontana da Itaca per recarsi a Sparta e a Pilo, Telemaco non è da solo: lo accompagna verso Pilo un gruppo di νέοι ο κοῦροι scelti, <sup>45</sup> suoi coetanei, insieme a una sola figura più avanti nell'età, Mentore, che così presenta il gruppo (III 360-364):

[...] ἐγὼ δ' ἐπὶ νῆα μέλαιναν  
εἶμ', ἵνα θαρσύνω θ' ἐτάρους εἶπω τε ἕκαστα.  
οἶος γὰρ μετὰ τοῖσι γεραίτερος εὐχομαι εἶναι  
οἱ δ' ἄλλοι φιλότῃτι νεώτεροι ἄνδρες ἔπονται,  
πάντες ὀμηλική μεγαθύμου Τηλεμάχιο.

[...] Io invece vado alla nera nave,  
per assicurare i compagni e dire loro ogni cosa.

<sup>43</sup> HEATH 2001a: 139.

<sup>44</sup> Del resto presente anche nelle parole di una molteplicità di personaggi diversi nel corso della narrazione: nella preghiera di Telemaco (*Od.* II 266: μνηστήρες [...] κακῶς ὑπερηγορέοντες) e in quella di Penelope (IV 766) ad Atena, nella parole di Eumeo a Penelope sull'accortezza di Odisseo travestito da mendicante (XVII 581) e in quelle di Euriclea che annuncia a Penelope il ritorno e la vendetta di Odisseo (XXIII 31).

<sup>45</sup> IV 643, 652; cfr. III 460. La navigazione non è un'attività inconsueta per i gruppi giovanili: anche la ciurma dei Feaci è fatta di κοῦροι (VII 328; VIII 35 e 40).



Solo io dichiaro di essere adulto avanti con gli anni:  
gli altri, più giovani, per amicizia ci seguono,  
e sono tutti coetanei del coraggioso Telemaco.

Omogeneo per età, il gruppo ha un rango sociale elevato: Noemone, uno dei Pretendenti, li definisce *κούροι δ', οἱ κατὰ δῆμον ἀριστεύουσι μεθ' ἡμέας* (IV 652: «giovani, che tra questa gente sono di più alto rango dopo di noi»). I Pretendenti infatti sono *ἄριστοι*, «i migliori»<sup>46</sup> e *κεκριμένοι*, «scelti»,<sup>47</sup> anzi addirittura *ἔρμα πόλῃος*, «il sostegno della città» (XXIII 121) nelle parole di Odisseo, che li ha uccisi: eppure, la mancanza di rispetto per la casa e la famiglia del sovrano finisce per perderli, privi come sono della capacità di comprendere il precipitare degli eventi persino dopo l'inizio della strage (*νήπιτοι*: XXII 32).

I giovani compagni di Telemaco (*ἐτάρους*, 361) non hanno un ruolo nella vendetta, limitandosi ad accompagnarlo tacitamente nel viaggio verso l'età adulta e verso la consapevolezza del suo ruolo.<sup>48</sup> Tuttavia, il legame di amicizia (*φιλότιτι*, 363) con il coetaneo figlio del re – un vincolo che i Pretendenti non dimostrano di conoscere – li candida a sostituire nella società itacese, per quanto breve sia l'accenno, il gruppo di *νέοι* irrispettosi uccisi dal sovrano che si riappropria del potere.<sup>49</sup>

Si prospetta dunque un legame più positivo e rispettoso con la famiglia regnante: una gioventù coesa e solidale potrà anzi favorirne il futuro, contribuendo a inverare la profezia di Teoclimeno a Telemaco: *ὑμετέρου δ' οὐκ ἔστι γένευσ βασιλεύτερον ἄλλο / ἐν δήμῳ Ἰθάκης, ἀλλ' ὑμεῖς καρτεροὶ αἰεὶ* (XV 533-534: «Nessuna famiglia ha prerogativa regale più della vostra / nel popolo di Itaca, e voi sarete sempre sovrani»).

<sup>46</sup> II 51; XVI 252; XXIII 122; XXIV 108, 457.

<sup>47</sup> XVI 248; XXIV 107.

<sup>48</sup> «Comme dans les rituels d'initiation il est accompagné de jeunes gens de son âge (*homèlikè*), qui sont appelés *kouroi*, "jeunes garçons" [...]. L'équipage de Télémaque ressemble par là aux Argonautes, héros initiatiques par excellence», MOREAU 1992: 97. Sui gruppi giovanili in Apollonio Rodio cfr. e.g. LAURY-NURIA 2017.

<sup>49</sup> SCHEID-TISSINIER 1992: 116.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ERBSE = *Scholια Graeca in Homeri Iliadem: Scholia vetera*, recensuit Hartmut Erbse, 7 voll., Berolini, De Gruyter, 1969-1988.
- EUSTH. *Il.* = *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes, ad fidem codicis Laurentiani editi*, curavit Marchinus van der Valk, 4 voll., Lugduni Batavorum, Brill, 1971.
- HES. *fr.* = *Fragmenta Hesiodica*, ediderunt Reinhold Merkelbach et Martin L. West, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1967.
- HOM. *Il.* [Allen] = *Homeri Ilias*, edidit Thomas W. Allen, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1931.
- HOM. *Il.* [Leaf] = *Homer, The Iliad*, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices, by Walter Leaf, 2 voll., London, Macmillan, 1900-1902.
- HOM. *Il.* [West] = *Homeri Ilias*, recensuit, testimonia conguessit Martin L. West, 2 voll., Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1998-2000 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- HOM. *Od.* [West] = *Homeri Odyssea*, recensuit, testimonia conguessit Martin L. West, Berolini-Bostonii, De Gruyter, 2017 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- VAN THIEL = *Scholια D in "Iliadem"*, proecdosis aucta et correctior secundum codices manu scriptos edidit Helmut van Thiel, Köln, Univ.-und Stadtbibliothek, 2014 (Elektronische Schriftenreihe der Universitäts- und Stadtbibliothek, 7), <<http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/5586>>.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AUSTIN 1969 = Norman Austin, *Telemachos polymechanos*, in «California Studies in Classical Antiquity», II (1969), 45-63.
- BADER 1976 = Françoise Bader, *L'art de la fugue dans l'«Odyssee»*, in «Revue des Études Grecques», LXXXIX (1976), 18-39.
- BECK 1998 = Deborah Beck, *Speech Introductions and the Character Development of Telemachus*, in «The Classical Journal», XCIV (1998), 121-141.
- BECK 2005 = Deborah Beck, *Homeric conversation*, Washington D.C., Cambridge Mass, Center For Hellenic Studies - Harvard University Press, 2005.
- CANTILENA 2002 = Mario Cantilena, *Sul discorso diretto in Omero*, in *Omero tremila anni dopo*, a cura di Franco Montanari - Paola Ascheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, 21-40.
- FINGERLE 1939 = Anton Fingerle, *Typik der homerischen Reden*, Diss., Munich, s.e. 1939.
- FUGARIU 1962 = Florea Fugariu, *Le personnage anonyme dans l'épopée homérique (Personajul anonim în epopeea homerică)*, in «Studii clasice», IV (1962), 71-78.
- GARVEY 2010 = Thomas A. Garvey, *The flower of youth: coming of age in Homer*, Diss., University of Virginia, 2010.
- HEATH 2001 = John Heath, *Telemachus ΠΕΙΝΥΜΕΝΟΣ: Growing into an Epithet*, in «Mnemosyne», LIV (2001), 129-157.
- HELLMANN 2000 = Oliver Hellmann, *Die Schlachtszenen der Ilias. Das Bild des Dichters vom Kampf in der Heroenzeit*, Stuttgart, Steiner, 2000 (Hermes, Heft 83).
- HENTZE 1905 = Carl Hentze, *Die Chorreden in den homerischen Epen*, in «Philologus», LXIV (1905), 254-268.
- JANKO 1992 = Richard Janko, *The "Iliad": a Commentary: Books 13-16*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (*The Iliad: a commentary*, ed. by Geoffrey S. Kirk, 4).
- JONES 1988 = Peter V. Jones, *The Kleos of Telemachus: "Odyssey" 1.95*, in «The American Journal of Philology», CIX (1988), 496-506.

- JONG 1987 = Irene J.F. de Jong, *The voice of anonymity: τις-speeches in the "Ilias"*, in «Eranos», LXXXVII (1987), 69-84.
- JONG 2022 = Irene J.F. de Jong, *Homer*, in *Speech in ancient Greek literature*, edited by Mathieu de Bakker - Irene J. F. de Jong, Leiden - Boston, Brill, 2022 (Studies in ancient Greek narrative, 5), 33-55.
- KRIETER-SPIRO 2018 = Martha Krieter-Spiro, *Homer's "Iliad" Book XIV*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018 (*Homer's Iliad. The Basel Commentary*, ed. by Anton Bierl - Joachim Latacz).
- LAURY-NURIA 2017 = André Laury-Nuria, *Nέος et νεότης dans les "Argonautiques" d'Apollonios de Rhodes: de la jeunesse unie au nouveau regard sur le monde*, in «Aitia: Regards sur la Culture Hellénistique au XXI Siècle», 7 (2017), <DOI: 10.4000/aitia.1685>.
- METTE 1982 = Hans Joachim Mette, *Von der Jugend*, in «Hermes», CX (1982), 257-268.
- MOREAU 1992 = Alain Moreau, "Odysée" XXI 101-139: *l'examen de passage de Télémaque*, in *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier*, 11-14 avril 1991, I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. par. A. Moreau, Montpellier, Publications de la Recherche de l'Université Paul-Valéry (Séminaire d'Étude des Mentalités Antiques), 1992, 93-104.
- PARRY 1987 = *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry, New York - Oxford, Oxford University Press, 1987.
- SCHADEWALDT 1970 = Wilhelm Schadewaldt, *Lebenszeit und Greisenalter im fruehen Griechentum in Hellas und Hesperien*, 2 voll., edd. Klaus Bartels - Reinhard Thurow - Ernst Zinn, Zurich - Stuttgart, Artemis, 1970, vol. 2: 109-127.
- SCHEID-TISSINIER 1992 = Evelyne Scheid-Tissinier, *Les Prétendants de l'Odysée, une génération perdue*, in *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier*, 11-14 avril 1991, I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. par. A. Moreau, Montpellier, Publications de la Recherche de l'Université Paul-Valéry (Séminaire d'Étude des Mentalités Antiques), 1992, 104-118.
- SCHEID-TISSINIER 1993 = Evelyne Scheid-Tissinier, *Télémaque et les prétendants. Les véoi d'Ithaque*, «L'Antiquité Classique», 62 (1993), 1-22.

SCHNEIDER 1996 = Horst Schneider, *Der anonyme Publikumscommentar in "Ilias" und "Odyssee"*, Münster, Lit, 1996 (Philosophie, Bd. 25).

ULF 1990 = Christoph Ulf, *Die homerische Gesellschaft. Materialien zur analytischen Beschreibung und historischen Lokalisierung*, München, Beck, 1990 (Vestigia, 43).

WILSON 1979 = John R. Wilson, *KAI KE TIS ΩΔ' EPEEI. An Homeric Device in Greek Literature*, in «Illinois classical studies», IV (1979), 1-15.

#### LESSICI

*LSJ* = Henry George Liddell - Robert Scott - Henry Stuart Jones *et alii*, *A Greek-English lexicon (LSJ)* 9th ed., rev. and augm. throughout by Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars, Oxford, Clarendon Press, 1996.

*LfrgE* = *Lexikon des frühgriechischen Epos*, herausgegeben vom Thesaurus Linguae Graecae, begründet von Bruno Snell, 4 voll., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979-2010.



«PRIMA NATURA, SECUNDA DOCTRINA,  
TERTIA FELICITAS». ENEA EROE IN FORMAZIONE (E  
MODELLO EDUCATIVO) NELLA *VIRGILLIANA  
CONTINENTIA* DI FULGENZIO\*

Martina Venuti  
Università Ca' Foscari Venezia

RIASSUNTO: Sullo scorcio tra V e VI secolo, in Nordafrica, Fabio Fulgenzio Planciade scriveva un breve testo dedicato all'*Encide*. Entro la struttura di un dialogo drammatizzato tra l'autore e Virgilio, il poema virgiliano viene presentato come un'allegoria "integrale" che, sfruttando precipuamente l'analisi etimologica, presenta *sub figuralitate historiae* la maturazione morale dell'anima dell'Uomo attraverso la progressione *fisiologica* delle età della vita. In questo percorso, Enea è eroe in formazione, ma diventa anche modello educativo in senso concreto ed entro un più ampio e organico schema pedagogico.


PAROLE CHIAVE: Fulgenzio, Enea, *Virgiliana continentia*, Letteratura latina tardoantica, Allegoria, Etimologia

ABSTRACT: At the turn of the fifth and sixth centuries, in North Africa, Fabius Fulgentius Planciades wrote a short text dedicated to the interpretation of the *Aeneid*. Within the structure of a dialogue between the author and Virgil, the poem is read as an "integral" allegory, which presents *sub figuralitate historiae* the moral maturation of Man's soul through the physiological progression of the ages of life. In this journey, Aeneas is the hero in a *Bildungsroman*, but he also becomes an educational model in a concrete sense and within a broader and more consistent pedagogical scheme.

KEY-WORDS: Fulgentius, Aeneas, *Virgiliana continentia*, Late Latin Literature, Allegory, Etymology

\*\*\*

\* Ringrazio la Direzione di «AOQU» per aver accolto questo contributo; una particolare gratitudine va ai revisori anonimi per i loro preziosi suggerimenti.

AOQU – *L'eroe giovane*, a cura di G. Barucci e F. Ferrari, III, 1 (2022) - <https://riviste.unimi.it/aoqu>  
ISBN 9788855267533 - DOI 10.54103/2724-3346/18435 

In uno di quei momenti di transizione epocale quale fu la Tardoantichità latina, e in particolare in quel contesto così ricco di proposte culturali che caratterizzò il Nord Africa tra IV e VI secolo, Fabio Fulgenzio Planciade – il cosiddetto “Mitografo” –<sup>1</sup> scrisse un esile trattato, che proponeva una lettura inedita dell’*Encide*, destinata ad avere grande fortuna anche grazie alla forma, particolare e potente, in cui veniva presentata: un breve prosimetro sotto forma di dialogo drammatizzato tra l’autore e Virgilio.<sup>2</sup> La *Virgiliana continentia* – questo il titolo che si ricava dalla tradizione manoscritta e che compare all’inizio del prologo –<sup>3</sup> è, in ordine cronologico, almeno la seconda opera di Fulgenzio; doveva infatti seguire i tre libri delle *Mythologiae*, come egli stesso dichiara nell’invocazione alle Muse che costituisce uno degli iniziali inserti poetici del *libellus* virgiliano.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Per una bibliografia annotata relativa a Fulgenzio, autore nordafricano attivo tra la fine del V e il primo quarto del VI secolo al quale sono stati dedicati ormai numerosi studi, il riferimento è il sito web HAYS 1999-2021, aggiornato al 17 luglio 2021, e ad esso si rimanda. Come è noto, Fulgenzio è stato al centro di una *vexata quaestio* relativa alla possibile identificazione con l’omonimo vescovo di Ruspe, attivo in Nord Africa tra il 468 e il 533; tale identificazione appare ormai rigettata dalla critica. L’epiteto “Mitografo” è dunque usato convenzionalmente per distinguerlo dal Fulgenzio “vescovo”. Anche il *corpus* di opere profane attribuite a Fulgenzio è stato oggetto di discussione e di successive ridefinizioni: esso comprende, oltre alle *Mythologiae* (WOLFF - DAIN 2013, con traduzione francese e note; VENUTI 2018, testo critico, traduzione italiana e commento del *prologus* dell’opera), altre tre opere, tutte editate da Rudolph Helm per la *teubneriana* del 1898: *Virgiliana continentia* (AGOZZINO 1972, con traduzione italiana di Zanlucchi e note; ROSA 1997, con traduzione italiana e note; WOLFF 2009, con traduzione francese e note); *Sermones antiqui* (PIZZANI 1968, con traduzione italiana e note), *De actatibus mundi et hominis* (MANCA 2003, con traduzione italiana e note). A questi testi si aggiunge il *Super Thebaiden*, commento a Stazio per lungo tempo attribuito a Fulgenzio (e incluso nell’edizione di Helm) ma ora più correttamente ascritto al XII secolo e alla paternità di un imitatore (Fr. Graziani in WOLFF 2009: 69-81). Fatto salvo il rimando generale alla bibliografia a cura di HAYS 1999-2021, pressoché completa, per una breve ed efficace sintesi introduttiva alla *Virgiliana continentia* nell’ottica qui proposta si segnalano HUBER-REBENICH 1997 e soprattutto WOLFF 2008. In aggiunta ai titoli elencati da Hays si ricorda inoltre il recente contributo di CARDIGNI 2020.

<sup>2</sup> Sul prosimetro nella tradizione classica e post-classica, PABST 1994; ZIOLKOWSKI 1997; WOLFF 2007.

<sup>3</sup> VC 83, 6-7: *Virgilianae continentiae secreta physica tetigi*. L’edizione critica di riferimento per il testo è attualmente ancora l’edizione *teubneriana* di Helm (FULG. *Opera* [Helm]), dalla quale, fatte salve la normalizzazione grafica o diversa indicazione, si intendono tratte le citazioni di tutte le opere di Fulgenzio, con relativi riferimenti di pagina e di riga. Nei principali manoscritti della tradizione, l’intestazione della *Virgiliana continentia*, d’ora in poi VC, è la seguente: *Incipit expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales* (P = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1578, s. IX; R = ivi, Reg. Lat. 1462, s. IX; H = London, British Library, Harley 2685, s. IX).

<sup>4</sup> VC 85, 5-7: *Vos Heliconiades, neque enim mihi sola vocanda est / Calliope, conferte gradum, date praemia menti. / Maius opus moveo; nec enim mihi sufficit una.*



L'allocuzione chiama in causa, nel loro complesso, le abitanti del monte Elicon, sottolineando – con un ammiccamento condito dallo *spoudogeloion* tipico dell'autore –<sup>5</sup> che Calliope da sola questa volta non sarà sufficiente all'impresa più alta che si prospetta.<sup>6</sup> Il riferimento è alla corrispettiva (e precedente) situazione narrativa del *prologus* delle *Mythologiae*, dove Fulgenzio aveva ugualmente invocato le Muse per ricavarne ispirazione.<sup>7</sup> Allora la richiesta era stata accontentata solo in parte: gli si era presentata effettivamente la sola Calliope.<sup>8</sup> E proprio sul fitto e cadenzato dialogo tra Fulgenzio e la Musa, rappresentante simbolica della letteratura *lato sensu* e in quanto tale interlocutrice ideale per uno scambio di natura didattica ed esegetica, si fondava la struttura “drammatica” di tale testo, sviluppata con evidenza nella *Virgiliana continentia*, dove il discorso si fa più specifico e dove il personaggio con cui Fulgenzio dialogherà sarà direttamente Virgilio.<sup>9</sup>

Insieme all'opera mitografica il libello di argomento virgiliano costituisce dunque un vero e proprio dittico, anche sul piano programmatico: fin dal suo *incipit*, esso annuncia il disvelamento dei *secreta physica*, i significati reconditi del poema, quelli relativi agli aspetti naturali e fisiologici. Come ha sottolineato Tullio Agozzino sviluppando uno spunto già proposto da Ernst R. Curtius, qui ci si muove entro i confini culturali definiti, forse per la prima volta con tale chiarezza, dal famoso brano di Macrobio in cui è tracciata la cor-

<sup>5</sup> La pratica dell'ammiccamento al lettore come consapevole strumento di potenziamento della comunicazione entro la categoria specifica dello *spoudogeloion* è analizzata specificamente per Fulgenzio in VENUTI 2015.

<sup>6</sup> Ulteriore riprova della priorità cronologica delle *Mythologiae* rispetto alla *Virgiliana continentia*, nonché del legame tra le due opere, è l'indicazione presente in corrispondenza dell'episodio di Cerbero in VC 98, 23-99, 1: *Tricerberi enim fabulam iam superius exposuimus in modum iurgii forensisque litigii positam*, con riferimento a *myth.* 20, 8-18 *Fabula de Tricerbero*. Si noti peraltro la corrispondenza dell'anomalia nel nome di Cerbero, in entrambi i casi “Tricerbero”: su questo, MANCA 2010: 65-76.

<sup>7</sup> *myth.* 7, 5; 7, 9-10; 7, 15-16; 8, 4-5: *Thespiades... / ferte gradum properantes de virectis collium... / Verborum canistra plenis reserate flosculis... / Ad meum vetusta carmen saecula nuper confluant*. Si adotta qui la scansione dei versi proposta da VENUTI 2018: 116 (vd. commento *ad loc.*).

<sup>8</sup> *myth.* 8, 22-23: *una... e virginali Heliconiadum curia*.

<sup>9</sup> Nel prologo delle *Mythologiae* compariranno in realtà, a fianco di Calliope, ma con scarsa partecipazione effettiva al dibattito, altre due *adiutrices*, Filosofia e Urania, alle quali si aggiunge, imprescindibile per “svelare” le menzogne dei miti antichi, Satira: *Ergo erunt nobis etiam Philosophia atque Urania adiutrices [...] nec deerit [...] Satira* (*myth.* 12, 9-13).

rispondenza tra il *deus* creatore e il poeta, tra l'*auktor* della natura e l'*auktor* di un testo, dove l'*auktor* è ovviamente Virgilio.<sup>10</sup> La cui poesia – nell'ambito dell'interpretazione neoplatonica pagana – non sarà dunque da intendersi come imitazione della natura, bensì come sua «riproduzione figurale», sua figurazione allegorica<sup>11</sup> e, secondo una prassi tipicamente tardoantica, andrà analizzata ancorando l'allegorema di interesse filosofico a considerazioni di natura filologica: «la conoscenza delle parole è conoscenza della Verità che vi si nasconde. Allegoria, mitopoiesi ed etimologia sono tutt'uno».<sup>12</sup> Il metodo seguito da Fulgenzio è appunto quello dell'analisi etimologica dei nomi dei protagonisti dell'*Eneide*. Ma questa impostazione – che riesce a tenere insieme l'importanza della singola parola (o del singolo nome) e quella del messaggio complessivo, essendo l'una al servizio dell'altro – non può non far chiamare in causa, come parte integrante del quadro culturale che qui si vuole brevemente delineare prima di passare a un'analisi specifica, l'altro grande pilastro dell'esegesi tardoantica avente un testo (*il testo*) al suo centro, vale a dire l'interpretazione scritturale cristiana, che cerca nella parola rivelata del libro sacro una Verità superiore e organica.

Ora, rispetto a queste premesse, Fulgenzio fa nella *continentia* un passo di grande originalità, contaminando l'approccio neoplatonico con il metodo cristiano, ma aggiungendo una serie di elementi precipui, che definiscono la sua più precisa identità di esegeta. Ecco allora che, tralasciando le *Bucoliche* e le *Georgiche* in quanto portatrici di temi allegorici troppo vari e, per così dire, troppo specialistici e reconditi – dunque pericolosi in quanto in grado di confondere la mente: così la musica, la cosmologia, l'astrologia (*VC* 83, 9-84, 16) – egli si rivolge all'*Eneide* e ai suoi dodici libri per mostrare come essi rappresentino, in modo compatto e coerente, l'allegoria del percorso di maturazione morale dell'anima dell'Uomo – di tutti gli uomini – attraverso la progressione *fisiologica* delle età della vita. Enea è naturalmente il protagonista di questo percorso di formazione, ma –

<sup>10</sup> *Sat.* 5, 1, 19-20: *Quippe si mundum ipsum diligenter inspicias, magnam similitudinem divini illius et huius poetici operis invenies... Ignoscite nec nimium me vocetis, qui naturae rerum Vergilium comparavi.* Sul passo di Macrobio, MACR. *Sat.* [Kaster], *ad loc.*

<sup>11</sup> AGOZZINO 1972: 8. CURTIUS 1995: 497-546. Naturalmente, l'esegesi di Virgilio come poeta portatore di significati "altri" risale a diversi secoli prima di Macrobio e si basa sul parallelo dell'esegesi allegorica dei poemi omerici, ben nota ai lettori di epoca imperiale: cfr. LAMBERTON 1986; LAMBERTON - KEANEY 1992.

<sup>12</sup> AGOZZINO 1972: 9.

sulla base di un’impostazione fortemente pragmatica che in più casi emerge come tratto distintivo del testo – diventa anche modello educativo in senso concreto ed entro un più ampio e sistematico schema pedagogico. Queste due linee di lettura sono le direttrici per comprendere appieno la *Virgiliana continentia*, come ora si cercherà di mostrare.

Dopo l’invocazione alle Muse, a venire incontro all’autore è Virgilio in persona, nella forma di un poeta-vate in preda a un’ispirazione che è insieme poetica e divina, poiché deriva dalla fonte Ascrea, ma gli fa mormorare *quiddam arcanum*.<sup>13</sup> Di fronte al grande poeta, Fulgenzio prende la parola per primo, con una battuta che segna programmaticamente – sia nella forma, sia nei contenuti – l’intento e il gioco del *libellus*:

Seponas, quaeso, caperatos optutus, Ausonum vatum clarissime, rancidamque altioris salsuram ingenii iocundioris quolibet mellis sapore dulciscas: nam non illa in tuis operibus quaerimus, in quibus aut Pitagoras modulus aut Eraclitus ignes aut Plato ideas aut Hermes astra aut Crisippus numeros aut endelecias Aristoteles inversat, nec illa quae ut Dardanus in dinameris aut Battiades in paredris aut Campester in catabolicis infernalibusque cecinerunt, sed tantum illa quaerimus levia, quae mensualibus stipendiis grammatici distrahunt puerilibus auscultatibus.

(VC 85, 17-86, 6)

La prima richiesta di Fulgenzio a Virgilio, formulata nel suo tipico e difficoltoso impasto sintattico e lessicale, è quella di abbandonare il corruccio del saggio (*seponas... caperatos optutus*) e di addolcire le asprezze dell’ingegno superiore che lo caratterizza (*rancidam altioris salsuram ingenii... dulciscas*) per discutere con lui di temi adatti alla formazione dei giovani e trattati “per mestiere” dai maestri di scuola (*illa levia quae mensualibus stipendiis grammatici distrahunt puerilibus auscultatibus*). Quest’ultima dichiarazione è preceduta nel testo da una lunga preterizione, nella quale sono elencati – in una lista “da manuale scolastico” – quelli che *non* saranno gli argomenti del discorso, vale a dire proprio quei temi troppo profondi e “mistici” che caratterizzavano *Bucoliche* e *Georgiche*,

<sup>13</sup> VC 85, 12-16: *Nam ecce ad me etiam ipse Acraci fontis bractamento saturior advenit, quales vatum imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant.*

come filosofia o magia (*non... Pitagoras, Eraclitus, Plato, Hermes, Crisippus, Aristoteles, nec... Dardanus, Battiades, Campester*).<sup>14</sup> Subito emerge quell'approccio pragmatico, propriamente didattico, di cui si diceva.<sup>15</sup>

Risponde poi Virgilio, e lo fa con un'espressività fisica che sintetizza istanze petroniane e apuleiane (due dei grandi *auctores* della lingua fulgenziana), ma usando una struttura comunicativa di Marziano Capella:<sup>16</sup> con le sopracciglia aggrottate in numerose rughe, il poeta dichiara la propria sorpresa di fronte al fatto che l'*homunculus* Fulgenzio non si sia già perso nel buio degli argomenti proposti<sup>17</sup> e annuncia al suo interlocutore la "Rivelazione": un'ampolla tratta dalla fonte del suo sapere, ma piccola, in modo che Fulgenzio possa sostenerne la conoscenza senza esserne soverchiato fino alla nausea.<sup>18</sup> Quella di Virgilio è una vera "Annunciazione", tanto che, *compositus in dicendi modum*, egli ac-

<sup>14</sup> Le liste, a ben vedere, sono due: la prima riporta una serie canonica di filosofi, che si trovano in parte nominati ad esempio già in Tertull. *anim.* 32, 4; la seconda elenca celebri maghi della tradizione: sul punto la nota più esaustiva è quella di AGOZZINO 1972: 73-74, a cui si rimanda in aggiunta a WOLFF 2009: 169.

<sup>15</sup> WOLFF 2008 ha messo in luce molto bene questo aspetto, con particolare riguardo alla figura di Virgilio: «in any case, educational traditions are clearly taken into account in *Expositio Virgilianae Continentiae*. This is shown by the general setting (e.g. *E.V.C.* 86.4-6), where the explicit interest in education and the grammatical techniques is displayed. Several passages of the *Aeneid* are even directly related to the educational world» (60).

<sup>16</sup> Apul. *met.* 9, 16: *qui insuavis et odiosi mariti tui caperratum supercilium ignaviter perhorrescit* dove il sopracciglio aggrottato è quello dell'odioso marito del quale l'amante, *formidulosus et piger*, ha paura (si cita dall'edizione APUL. *Met.* [Zimmerman]). Petron. 83: *Ecce autem, ego cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere* e 115: *Audimus murmur insolitum et sub diaeta magistri quasi cupientis exire belvae gemitum. Persecuti igitur sonum invenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti versus ingerentem*, dove a essere descritta è la figura del poeta-vate Eumolpo, che ritorna in più punti dei testi fulgenziani (si cita il testo da PETRON. *Sat.* [Müller]; vd. CIAFFI 1963: 11). Nel *De Nuptiis*, dopo l'*incipit* in versi, comincia il dialogo tra Marziano e il padre, rimproverato di dire sciocchezze e di presentarsi come una sorta di sacerdote assonnato: *Dum crebrius istos Hymenaei versiculos nescioquid inopinum intactumque moliens cano, respersum capillis albicantibus verticem incrementisque lustralibus decurriatum nugulas ineptas agarrare non perferens Martianus intervenit dicens*. A questo rimprovero il padre risponde rinfacciando al figlio la sua ignoranza e accingendosi quindi a svelargli la *fabula* di Satira: *Ne tu – inquam – desipis admodumque perspicui operis ἐγέρισμον noscens creperum sapis? [...] Si vero concepta cuius scaturriginis vena profluxerint properus scrutator inquiris, fabellam tibi [...] explicabo* (Mart. Cap. 1, 2); vd. MART. CAP. *De Nuptiis* [Cristante]: 98-103.

<sup>17</sup> VC 86, 6-8: *Tum ille contracto rugis multiplicibus supercilio: «Putabam – inquit – vel te, homuncule, creperum aliquid desipere [...]»*.

<sup>18</sup> VC 86, 16-18: *De nostro torrentis ingenii impetu brevior urnulam praelibabo, quae tibi crapulae plenitudine nausiam movere non possit*.

compagna questa premessa con il gesto rituale della cosiddetta “mano parlante”, diffuso nella prassi e nell’iconografia (specialmente tardoantica) per segnalare l’*adlocutio*, l’inizio di un’orazione e il potere di chi la pronuncia:<sup>19</sup>

Itaque compositus in dicendi modum, erectis in iotam duobus digitis tertium pollicem comprimens, ita verbis exorsus est.

In omnibus nostris opusculis physici ordinis argumenta induximus, quo per duodena librorum volumina plenior humanae vitae monstrassem statum.

(*VC* 86, 19-87,3)

In un vero e proprio *patchwork* di elementi tratti dalla tradizione dell’esegesi e dal repertorio degli studi, siamo qui a uno dei nuclei della *Virgiliana continentia*. La parabola dell’eroe *Enea* lungo i dodici volumi del poema altro non è che lo sviluppo naturale dell’Uomo verso lo *status plenior* della vita. Tuttavia, la “Rivelazione”, che in questo brano viene così esplicitamente prospettata, è ancora procrastinata per l’inserimento di un nuovo momento prettamente didattico. Si apre infatti una lunga parentesi dove viene agglomerato materiale di varia natura: intanto, il tema del dualismo anima e corpo, “classico” assai diffuso nella letteratura di scuola e qui condito da riferimenti neoplatonici e cristiani. *Virtus substantia est, sapientia vero quae substantiam regit, sicut et Sallustius ait: «nam nostra omnis vis in animo et corpore sita est»* [*Cat.* 1, 2] (*VC* 89, 14-16). La citazione sallustiana è tratta dall’*incipit* della *Congiura di Catilina*, testo diffuso e citato tra gli

<sup>19</sup> FRUGONI 2010: 67-114 offre una splendida carrellata di esempi iconografici, con varianti, della gestualità della mano in connessione all’uso della parola, anche sacra. Per quanto riguarda il caso di Fulgenzio, si segnalano come pertinenti i riferimenti testuali di *Apul. met.* 2, 21: *Ac sic aggeratis in cumulum stragulis et effultus in cubitum suberectusque in torum, «eminens» porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infirmis conclusis digitis ceteros [eminens] porrigens et infesto pollice clementer subrigens inquit Thelyphron* dove il gesto è compiuto da Telifrone prima di cominciare a raccontare la sua avventura di guardiano di cadaveri; *Quint.* 11, 3, 92: *Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus*, dove si descrive la gestualità dell’oratore come elemento funzionale all’efficacia del discorso. Tra le rappresentazioni, si ricordino almeno le miniature del Virgilio Romano (ms. Vat. Lat. 3867), celebre codice virgiliano di VI secolo, dove al f. 100v Didone è raffigurata durante il banchetto con Enea: entrambi presentano la mano destra nel gesto dell’oratore, con chiara indicazione della conversazione in corso.

autori tardoantichi e i commentatori di Virgilio.<sup>20</sup> Poco prima nel testo (*VC* 87, 16-17: *virtus enim in subiecto corpore*), Fulgenzio spiega inoltre che la *virtus*, intesa come il ‘valore’ dell’uomo, risiede nel corpo, che è però a sua volta soggetto all’anima: egli stesso ricorda una *antiqua sententia Platonis*, con riferimento alla tradizione neoplatonica, nella quale si rimanda all’idea dell’anima come “demone buono” se guidata dalla *virtus*.<sup>21</sup>

Segue un intervento, peraltro originale, entro il dibattito esegetico tradizionale e di lungo corso relativo all’*incipit* dell’*Eneide*, di cui, tra gli altri, ci informa nei dettagli Servio: «Secondo la testimonianza della *Vita Vergilii* di Elio Donato, che riprende la notizia dal *grammaticus* Niso e la trasmette a sua volta a Servio, a una qualche epoca era corsa voce che l’*Eneide* lasciata incompiuta da Virgilio non iniziasse con il celebre *Arma virumque*, ma che fosse stato il suo editore postumo a creare l’*incipit* immortale, eliminando i primi quattro versi di un proemio originariamente più lungo»<sup>22</sup>. Infine, nella lunga parentesi trova spazio una nota riguardo a questioni tecniche, che sembra riflettere nuovamente un’impostazione manualistica: Fulgenzio fa riferimento all’importanza dell’organizzazione della materia entro le regole del genere letterario, quale, nel caso specifico, quello panegiristico, qui inteso in senso lato (l’elogio della parabola di Enea) e con elementi di comunanza rispetto a quello epistolare. Così il problema riguardante l’incompiutezza dell’*incipit* dell’*Eneide* si connette alla necessità da parte di Virgilio di iniziare il poema con la lode dei meriti dell’uomo, prima ancora che con la menzione dell’uomo stesso:

Quia laudis est adsumpta materia, ante meritum viri quam ipsum virum ediximus, quo sic ad personam veniretur iam recognita meriti qualitate; solet quippe etiam in epistolis hoc

<sup>20</sup> Cfr. ad es., rispettivamente, Lact. *inst.* 2, 12, 2; Hier. *Ad Gal.* 5, 16 e Serv. *ad Aen.* 2, 452; *ad georg.* 1, 198.

<sup>21</sup> Il testo citato da Fulgenzio è in Corp. Herm. *Poim.* XII, 1 e s. (I, p. 174 Nock-Festugière: *νοῦς ἀνθρώπινος θεός· οὗτος ἐάν ἀγαθός, θεὸς ἐὶ ἐργαζόμενος*), ma richiama, significativamente, anche Apul. *De deo Socr.* 15: *Bona cupido animi bonus deus est. [...] Quorum daemon, bonus id est animus, virtute perfectus est* (si cita dall’edizione APUL. *De philol. libri* [Moreschini]). Si veda anche Aug. *civ.* 9, 11.

<sup>22</sup> MONDIN 2007: 64; cfr. Don. *vita Verg.* §§ 41-42, ed. Stok; Serv. *vita Verg.* pp. 153,1-154,7, ed. Brugnoli. Sulla *vexata quaestio* della presunta incompiutezza dell’*incipit* dell’*Eneide*, tema divenuto classico nella letteratura esegetica tardoantica, la bibliografia è davvero ampia: oltre a MONDIN 2007, si vedano di recente SCAGLIOSO 2010: 11-30; KAYACHEV 2011; DELVIGO 2012; STOK 2013; PEROTTI 2013; PEIRANO 2014.

Enea eroe in formazione (e modello educativo) nella *Virgiliana continentia* di Fulgenzio

ipsud communis observare loquacitas, quo primum ‘domino merito’, sic ponatur nominis vocitatio.

(*VC* 87, 17-22)

Questo spunto offerto dalla riflessione sul famoso *arma virumque cano qui primus ab oris* consente a Virgilio di introdurre la cornice entro cui si muoverà la sua (auto)lettura:

Nam ut tuis saturantius aliquid adhuc satisfaciamus ingeniis, trifarius in vita humana gradus est, primum habere, deinde regere quod habeas, tertium vero ornare quod regis. Ergo tres gradus istos in uno versu nostro considera positos, id est: ‘arma’, ‘virum’ et ‘primus’: ‘arma’, id est virtus, pertinet ad substantiam corporalem, ‘virum’, id est sapientia, pertinet ad substantiam sensualem, ‘primus’ vero, id est princeps, pertinet ad substantiam censualem, quo sit ordo huiusmodi: habere, regere, ornare. Ergo sub *figuralitate*[m]<sup>23</sup> historiae plenum hominis monstravimus statum, ut sit prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas. Hos ergo gradus vivaciter intueri: quo sit ut supra diximus prima virtus animi naturaliter data quae proficiat – neque enim eruditur nisi quod erudibile nascitur – , secunda doctrina quae naturam ornat cum proficit, ut est aurum; est enim natura in auro productionis et decoris, sed ad perfectionem malleo proficit excudentis. Ita et ingentium natum est provecibile; proficit quia natum fuit; accedit felicitas ut prode sit quod proficit. Ergo et infantibus quibus haec nostra materia traditur isti sunt ordines consequendi, quia omne honestum docibile nascitur, eruditur ne naturae vacet commoditas, ornatur etiam ne donum doctrinae inane sit.

(*VC* 89, 16-90, 14)

Nel primo verso dell’*Encide* sono *positi* i tre *gradus* della vita umana: il possedere qualcosa fisicamente (*habere*), il sapere indirizzare e ben governare quello che si possiede (*regere*), il rendere bello ciò che si è costruito (*ornare*). A questi tre stadi di evoluzione pertengono tre livelli di *substantia*, tre ambiti dell’essere umano che vengono interessati nel processo, vale a dire il corpo (*substantia corporalis*); le acquisizioni empiriche e l’intelletto (*sub-*

<sup>23</sup> Seppure comunemente accettata (sulla base del parallelo con *de act.* 176, 9: *sub regnum*, che pure non ha la concordia dei codici), la lezione *sub* + accusativo è incerta; una parte della tradizione, con testimoni appartenenti a entrambe le famiglie individuate da Helm, ha la forma corretta *sub figuralitate*. Scelgo qui di correggere.

*stantia sensualis*); il censo, lo *status* (*substantia censualis*).<sup>24</sup> In questa *climax* ascendente prende corpo il messaggio esegetico del *libellus* fulgenziano: *sub figuraltate historiae*,<sup>25</sup> sotto la poesia che racconta la vicenda di Enea, va ritrovato il percorso completo della vita dell'uomo (*status plenus hominis*), un percorso che parte dalle doti naturali dell'individuo (*natura*), passa attraverso l'educazione (*doctrina*) e auspicabilmente arriva alla ricchezza (*felicitas*), intesa in senso lato – come pienezza morale –, ma anche in senso proprio, come realizzazione materiale. Questa lunga premessa – questo *circuitus antilogii*, come viene definito poco dopo – serve per arrivare alla dichiarazione che accosta e sovrappone la lettura dell'*Eneide*, come opera di commento, all'impegno pedagogico che ne costituisce primo motore di ispirazione: Virgilio dice che questa strada su tre livelli (*isti ordines*) deve essere seguita dai fanciulli (*et infantibus sunt consequendi*) ai quali il poema va fatto leggere (*quibus haec nostra materia traditur*) come un preciso strumento di edificazione, e non solo come un testo da cui estrapolare *exempla* grammaticali e retorici.<sup>26</sup>

E tuttavia Virgilio non dà ancora avvio al commento annunciato, ma – quasi si trovasse in un'aula scolastica – chiede a Fulgenzio di farlo: in sostanza, lo interroga:<sup>27</sup>

Si me scholarum praeteritarum non fallit memoria, primum Iuno Eolum petit, quo naufragium Troianis inportet. Dehinc cum septem navibus evadit. Libico in litore

<sup>24</sup> L'espressione *substantia censualis* è interessante perché significativa del procedere argomentativo ed esegetico dell'autore: AGOZZINO 1972: 21, n. 28 sottolineava che «Fulgenzio “conia” – allettato dall'omofonia *sensualis, censualis* [si veda anche la relativa incertezza nella tradizione, con una parte dei manoscritti che banalizzano *censualis* in un iterato *sensualis*] – partendo da significati (testimoniati dalle glosse) come *census* = ἀξιωμα». Si vedano a questo proposito Plac., *GL IV*, p. 16, nr. 21: *Censura animi est, non corporis. Gloss. Abstr. CE 10: Censura decus vel pulchritudo*. Tuttavia, l'occorrenza fulgenziana è giustamente registrata anche dal *ThLL III* [Hoppe 1908], col. 803.34-35 come aggettivo tecnico *ad censum pertinens*, che dunque si riferisce a una dignità morale e insieme materiale.

<sup>25</sup> Al centro della dichiarazione del messaggio programmatico dell'autore, *figuraltas* è altro vocabolo pregno di significato perché *hapax* fulgenziano e perché qui adottato nel preciso e ben noto senso che verrà dato da Auerbach a '*figura*': cfr. AUERBACH 1963: 204. L'estro linguistico e concettuale fulgenziano si innalza nei momenti di maggiore impegno.

<sup>26</sup> Sulla proposta “pedagogica”, si vedano anche gli spunti offerti da VITALE BROVARONE 1980.

<sup>27</sup> *VC 90, 17-21: Omissis ergo circuitu coepti operis adgrediamur exordium. Sed ut sciam me non arcaicis expromtare fabulam auribus, primi nostri libri continentiam narra; tunc demum haec tibi, si visum fuerit, reserabimus.*



accipitur. Matrem vidit nec agnoscit. Nube cava cum Acate contegitur. Dehinc picturis animum advocat. Posthaec cena acceptus citharae sono mulcetur. Habes breviter decursam primi libri continentiam. Quid de his senseris, audire desidero.

(VC 90, 21-91,6)

Lo scolaro attinge ai suoi ricordi di studio (*Si me scolarum praeteritarum non fallit memoria*) per proporre un vero e proprio riassunto del I libro: un *argumentum* in prosa da mettere in stretta relazione alla pratica dei riassunti proposti dai commenti “tradizionali” a Virgilio e di quella degli *argumenta* metrici.<sup>28</sup> A questo testo Fulgenzio applica la sua interpretazione organica: la storia di Enea è la storia dell’Uomo, così il naufragio è allegoricamente il momento della nascita di un essere umano ed è scatenato da Giunone, dea del parto; appena Enea approda sulla spiaggia, vede la madre Venere, ma non la riconosce perché questo ancora non è nelle facoltà di un neonato. È avvolto da una nube e non può comunicare con l’esterno: gli infanti possono vedere, ma non sanno ancora parlare. E Acate gli è compagno, poiché il suo nome rappresenta – secondo un’etimologia presentata già da Servio<sup>29</sup> – la *tristitiae consuetudo*, la familiarità con la serietà e la tristezza, che è tipica di un *rex*, ma che in un certo senso è tipica anche dei bambini piccoli, per i quali tutto è estremamente “serio” e il pianto segna l’unica forma di espressione, almeno fino al quinto mese di vita,<sup>30</sup> quando alla facoltà di piangere si unisce anche quella di ridere:

<sup>28</sup> Sul tema degli *argumenta Aeneidos*, si vedano specificamente MARPICATI 1999-2000 e GIOSEFFI 2012 (*argumenta* in versi); più in generale, sulla pratica di riassumere i poemi virgiliani GIOSEFFI 2020; una sintesi recente, con bibliografia aggiornata, in BERGER – FONTAINE – SCHMIDT 2020: I, 254-258. Sulla diffusione di questo tipo di testi testimoniata anche dai papiri, SCAPPATICCIO 2012 ed EAD. 2020.

<sup>29</sup> Servio in realtà riporta prima un’etimologia di carattere “enciclopedico” (*ad Aen.* 1, 174): *‘silici scintillam excudit [...] Achates’ adlusit ad nomen, nam ‘achates’ lapidis species est: bene ergo ipsum dicit ignem excussisse. Unde etiam Achaten eius comitem dixit.* Più avanti introduce il riferimento a un’altra fonte, non individuata, che riporta la spiegazione etimologica adottata da Fulgenzio e che dunque potrebbe essere fonte comune ai due (*ad Aen.* 1, 312): *diximus quaeri cur Achates Aeneae sit comes. Varia quidem dicuntur, melius tamen hoc fingitur, ut tractum nomen sit a Graeca etymologia, ἄχος enim dicitur ‘sollicitudo’, quae regum semper est comes.* Cfr. THLL I [Diehl 1900], col. 387.75-83; MALTBY 1991, s.v. *Achates* (2). O’HARA 1996: 124 sottolinea peraltro come nell’*Eneide* non si rintracci alcuna allusione a questa seconda interpretazione.

<sup>30</sup> La tradizione dell’esegesi virgiliana, che si esprime in particolare in merito al famoso passo della fine della IV ecloga, su questo punto presenta alcune varianti relative al tempo entro il quale un bambino imparerebbe a ridere, forse dovute a una confusione nei conti (quaranta giorni o quattro mesi): Philarg. *ad buc.* 4, 60 e

Achates enim Grece quasi ἄχων ἔθος, id est ‘tristitiae consuetudo’. [...] Arma vero tristitiae non sunt nisi lacrimae, quibus se ipsa et vindicat et commendat infantia; denique vix nobis quino mense ridere permittitur, dum lacrimae in ipsa vitae ianua profluant.  
(*VC* 92, 15-93, 5)

Dopo l’*infantia* si passa alla *pueritia*, un’età *garrula*, ricca di divagazioni e distrazioni: il II e il III libro dell’*Eneide* offrono numerosi spunti.<sup>31</sup> Il IV vede l’indipendenza e la fuoriuscita dal sé attraverso l’esperienza amorosa, che però, nel caso specifico – un matrimonio segreto e fasullo – è frutto della libidine e di una *conturbatio mentis* che va ricondotta alla ragione. La giovinezza ha poi un’altra prerogativa, certamente centrale nel mondo antico: la prestanza fisica. Ecco allora che i giochi del V libro in ricordo di Anchise sono la rappresentazione allegorica del precetto di coltivare le forze del corpo.<sup>32</sup> Di nuovo compare una breve nota con la quale l’autore, una volta di più, svela se stesso e il suo orizzonte culturale e sociale: nel libro sono menzionati i giochi di pugilato, cui partecipano Entello e Darete. I due – i cui nomi vengono ricondotti al concetto di ‘comandare’ (ἐντέλλειν) e di ‘percuotere’ (δέρειν) – sono associati ai compiti precipui del maestro e ai severi metodi didattici che egli dovrebbe applicare: *quod et magistri in disciplinis faciunt* (*VC* 95, 6-8). Tra l’altro, nell’episodio virgiliano Darete alla fine soccomberà di fronte a

*Schol. Bern. ad loc.: dicuntur infantes post quadragesimum diem matribus avide adridere [...] sin vero ante quadragesimum, indicium est mortis.*

<sup>31</sup> Il Ciclope, con un occhio solo e dunque una visione parziale del mondo, è arrogante, come superba e miope è la *pueritia*, che crede di sapere e invece non ha alcuna esperienza del mondo. In questo caso l’interpretazione proposta da Fulgenzio si discosta da quella di Servio, che, sulla base di una ricca tradizione, dava una lettura positiva del Ciclope come *vir prudentissimus, et ob hoc oculum in capite habuisse dicitur, id est iuxta cerebrum, quia prudentia plus valebat* (*ad Aen.* 3, 636). Cfr. AGOZZINO 1972: 24, n. 41. Piuttosto, l’autore si avvicina qui al filone delle interpretazioni omeriche di Ps. Eraclito ed Eustazio: su questo cfr. ROSA 1997: 92, n. 63. L’accecaimento operato da Ulisse, *sapientissimus*, coincide con la perdita di tale superbia. La morte di Anchise e il seppellimento del padre è un motivo trattato “freudianamente *ante litteram*” (*adrescens enim iuvenalis aetas paterni vigoris respuit pondera: VC* 94, 12-13), sulla scorta di una tradizione antica: la sepoltura avviene a Drepano, che, ricordava Servio (*ad Aen.* 3, 707), deriva il suo nome da δρέπανος (‘falce’) poiché in quel luogo Saturno aveva gettato i genitali del padre Urano dopo l’evirazione e che per Fulgenzio deriva invece dall’unione di δριμύς e παῖς; δριμύς enim ‘acer’ dicitur, παῖς vero ‘puer’ vocatur – quod puerilis acerbitas paternam respuat disciplinam (*VC* 94, 15-16): cfr. MALTBY 1991: 196; VENUTI 2021: 297. Man mano che il fanciullo si addentra nell’età *iuvenalis* prende corpo il rifiuto dell’autorità paterna, che inevitabilmente decade e viene sepolta.

<sup>32</sup> *VC* 95, 3-4: iam prudentior aetas paternae memoriae exempla secuta liberalibus corpus exerceat causis.

Entello, più anziano ed esperto, costituendo già nel poema un esempio di superbia punita. Il VI libro, al centro dell'*Encide*, è il momento più alto nella formazione di un Uomo: quello dell'educazione e dello studio, la *doctrina*, rappresentata allegoricamente dal tempio di Apollo, che è porta di accesso per l'edificazione morale.<sup>33</sup> In questa fase, andrà abbandonata ogni vanagloria e operata una sincera contrizione come insegna l'episodio di Miseno e Tritone, dove il primo (μισέω + αἴνος), simbolo dell'orgoglio sprezzante, è sconfitto dal dio e deve essere seppellito.<sup>34</sup> Questo impianto interpretativo, dove la *sapientia* è frutto di contrizione, conduce naturalmente il lettore alla dottrina cristiana della salvezza: lo sottolinea Fulgenzio stesso con un intervento diretto, in cui rimarca il parallelismo tra la "Rivelazione" di Virgilio, nella sua condizione di profeta "pagano", *doctor*, e la *nostra salutaris divinae praeceptio*.<sup>35</sup>

Come si vede, la lettura del VI libro è uno dei passaggi più rappresentativi. La spiegazione che Virgilio propone è ancora una volta intessuta di materiale di scuola: il ramo d'oro, simbolo dell'eloquenza e dello studio delle lettere, è accostato al ben noto episodio del sogno della madre del poeta (che, incinta, avrebbe sognato di partorire un virgulto d'alloro)<sup>36</sup> e, insieme, viene legato "iconograficamente" alla figura di Apollo, dio della poe-

<sup>33</sup> VC 95, 21-96, 3: *Ad templum Apollinis, id est ad doctrinam studii, pervenitur; ibique de futurae vitae consultatur ordinibus et ad inferos discensus inquiritur, id est: dum quis futura considerat, tunc sapientiae obscura secretaque mysteria penetrat.* Riguardo alle interpretazioni che del VI libro e degli Inferi virgiliani vengono date dai Padri cristiani rimane ancora fondamentale COURCELLE 1955; in particolare, relativamente a Fulgenzio, pp. 62-65.

<sup>34</sup> VC 96, 3-13: *Sepeliat ante et Misenum necesse est. μισέω enim Graece 'orreo' dicitur, αἴνος vero 'laus' vocatur. [...] Denique etiam cum Tritone bucino atque conca certatur. Vides enim quam fixa proprietates; vanae enim laudis tumor ventosa voce turgescit, quem quidem Triton interimit quasi τετριμμένον quod nos Latine 'contritum' dicimus; omnis ergo contritio omnem vanam laudem extinguit.* La lezione *orreo*, che si intende variante grafica di *horreo*, è frutto di congettura di Helm; la *concordia codicum* riporta *obruo*, 'seppellire'. Si mantiene qui il testo, accettato da tutti gli editori successivi, anche se non stupirebbe un accostamento "traslato" da parte di Fulgenzio. Si veda anche la nota di AGOZZINO 1972: 82.

<sup>35</sup> VC 96, 14-17: *Certior ego hanc tuam comprobo doctor sententiam; nam et nostra salutaris divinae praeceptio cor contritum et humiliatum Deum non dispicere praedicat.*

<sup>36</sup> L'episodio è riportato da tutta la tradizione allegorico-biografica relativa a Virgilio (Svetonio, Donato, Foca, Filargirio): si vedano ad. es. Donat. *Vita 3: Praegnans cum mater somniavit enixam se laureum ramum, quem contactu terrae coaluisse et excrevisse ilico in speciem maturae arboris refertaeque varitis pomis et floribus.*; Phocas *vita 13-17: haec cum maturo premeretur pondere ventris, / ut solet in somnis animus ventura repingens / anxius et vigili praesumere gaudia cura, / Phoebei nemoris ramum fudisse putavit. / o sapor indicium veri!*

sia.<sup>37</sup> L'analisi proposta per il *ramus aureus* fornisce il pretesto all'autore per una nuova, significativa digressione:

At vero aureum quod diximus, claritatem facundiae designare voluimus memores Platonis sententiam, cuius hereditatem Diogenes Cenicus invadens nihil ibi plus <nisi> auream linguam invenit, ut Tiberianus in libro de Socrate memorat.<sup>38</sup>

Nam et nos in bucolicis ideo mala aurea decem posuimus, scilicet decem eglogarum politam facundiam; nam et Hercules aurea mala de horto Hesperidum tollit; quattuor enim Hesperides dictae sunt, id est Egle, Esper, Medusa et Aretusa, quas nos Latine studium, intellectus, memoria et facundia dicimus, quod primum sit studere, secundum intellegere, tertium memorari quod intellegis, inde ornare dicendo quod terminas. Hinc ergo ornatum aureum studii virtus rapit. [...]

Nuper enim me divinae storiæ memoria tetigit, quae ait ex anathemate subreptam esse linguam auream et dextraria pura, nihilominus ex gentili facundia fugatum eloquium.

(VC 97, 5-22)

Si cita ancora una *Platonis sententia* e si fa riferimento all'*auratum eloquium* di Platone.<sup>39</sup> Tutto il brano è una sorta di “centone” che chiama in causa autori diversi, da Ambrogio a Origene, da Diogene Cénico a Tiberiano, fino alla Bibbia. La trafila non è lineare e quali siano i contorni esatti dell'interpretazione proposta non è facile a dirsi, come bene ha mostrato Isabella Gualandri.<sup>40</sup> Il tema appare quello della corrispondenza tra il valore dell'“o-

<sup>37</sup> VC 96, 22-97, 4: *Sed tamen non antea discitur cognitio secretorum, nisi quis ramum decerpserit aureum, id est doctrinae atque litterarum discatur studium. Ramum enim aureum pro scientia posuimus memores quia et mater mea ramum se somniat genuisse et Apollo cum ramo depingitur. Nam ideo et ramus dictus est ἀπὸ τῆς ῥαψωδίας id est scriptura.*

<sup>38</sup> Il passo presenta diversi problemi testuali. In particolare, si accetta l'integrazione di Helm di <nisi> tra *plus* e *auream*, pur discussa, ma non la correzione del titolo dell'opera di Tiberiano in *de deo Socratis*. Qui si fa infatti riferimento a un componimento di Tiberiano che nei manoscritti è tramandato come *versus Socratis philosophi*, ma che non ha ragione di essere definito come l'omonimo libello apuleiano. Cfr. MATTIACCI 1990: 62, di cui si accoglie il testo.

<sup>39</sup> Già ricordato a *myth.* 15, 5 e presentato come antonomastico. Cfr. anche ad es. Cic. *Div.* 1, 78: *At Platoni cum in cunis parvulo dormienti apes in labellis consedisent, responsum est singulari illum suavitate orationis fore. Ita futura eloquente provisa in infante est;* Plin. *nat. hist.* 11, 55; Tertull. *anim.* 6, 7; Mart. Cap. 4, 335.

<sup>40</sup> GUALANDRI 2005, 115-133, a cui rimando e a cui mi rifaccio, ha analizzato a fondo la questione e proposto alcune ipotesi.

ro” e quello dell’eloquenza antica, una corrispondenza giocata sul piano allegorico e connessa con l’idea di eredità e di appropriazione, più o meno debita, di tale ricchezza da parte dei posteri. In questo senso, la citazione di Diogene Cinico, celebre *obtrectator Platonis*, i cui *dicta* vennero spesso utilizzati dalla letteratura cristiana proprio per le sue posizioni sarcastiche, e quella del neoplatonico Tiberiano, con il carme *de Socrate*, che è una *deprecatio auri*,<sup>41</sup> introducono, su fronti diversi e con un gioco di parole, una prima idea di oro inteso in senso materiale e legato al concetto di avidità: l’*eloquium* di Platone sarebbe sì dorato, ma il suo lascito (o quello che ne hanno potuto ricavare i posteri) è assai scarso, appena una “lingua” d’oro.<sup>42</sup> D’altra parte, le dieci mele dorate delle Esperidi corrispondono invece in senso positivo ai “gioielli” poetici delle dieci ecloghe del *liber* bucolico; le mele vengono simbolicamente rubate da Ercole, eroe saggio e filosofo, che, nella visione sincretistica cristiana, consegna ai posteri la sapienza antica e l’eloquenza dei pagani.<sup>43</sup> Le Esperidi assumono peraltro un significato specifico perché compaiono anche all’inizio della *continentia* quando l’autore, rivolgendosi al *dominus* dedicatario dell’opera,<sup>44</sup> lo invita ad accontentarsi di un *levior fasciculus* colto *Hesperidum florulentis hortulis* (*VC* 84, 19-22): un’espressione che viene ripresa, come una formula, nel prologo del *De aetatibus mundi* (129, 13-15), a segnalare il radicamento in Fulgenzio di questa immagine e del tema da essa evocato. A questo proposito Massimo Manca, all’interno di un’analisi sinottica dei prologhi fulgenziani, ha segnalato un problema testuale che coinvolge pro-

<sup>41</sup> TIBERIAN. *carm.*[Mattiacci]: 111-144.

<sup>42</sup> Un’immagine simile è già presente in Apuleio (*Plat.* 1, 4, 188) secondo cui l’eredità “dorata” di Platone (intesa in termini di eloquenza) si ridurrebbe a un’inezia: *patrimonium in hortulo... reliquit: auri tantum quantum puer nobilitatis insigne in auricula gestavit* (cfr. Diog. Laert. 3, 42 e 6, 24 ss.).

<sup>43</sup> Su questo si veda ancora AGOZZINO 1972: 85-86.

<sup>44</sup> In questa sede non ho affrontato il tema, pur centrale, del dedicatario del testo, il *dominus* che compare al principio del prologo della *continentia* così come negli altri testi prefatori delle opere fulgenziane. Rimando per un’analisi dettagliata a MANCA 2002 e alle edizioni commentate dei singoli testi. Vale la pena qui di notare almeno che tale dedicatario della *VC*, che rimane anonimo, prende forma innanzi tutto nella sua “funzione letteraria” di committente al cui “servizio” l’autore si pone, entro un ampolloso schema retorico, ma anche come rappresentante del tipo di pubblico a cui questi testi paiono rivolti. Come si sta cercando di mostrare, tale pubblico è un pubblico colto, abituato a maneggiare i materiali e gli strumenti dell’esegesi tardoantica e interessato a (o coinvolto in) un discorso pedagogico, espletato non senza un certo sfoggio di erudizione personale e di un gusto per il gioco linguistico: un discorso che passa così attraverso una rilettura dei miti pagani (*Mythologiae*), una proposta di interpretazione organica dell’*Encide* (*VC*), un glossario di parole antiche e rare (*Sermones antiqui*), una storia universale sotto forma di lipogramma (*De aetatibus mundi*).

prio gli *hortuli Hesperidum*, che, secondo la *concordia codicum*, nel *De aetatibus mundi* sarebbero *hortuli Pieridum*, con una possibile sovrapposizione tra i frutti delle Esperidi e quelli delle Muse.<sup>45</sup> La questione risulta interessante perché il percorso di formazione evocato qui a partire dai nomi delle Esperidi (Egle, Esper, Medusa, Aretusa)<sup>46</sup> trova corrispondenza nella tripartizione pedagogica al centro della *continentia* e nel progetto educativo citato in principio (*habere, regere, ornare*: cfr. *supra*), ma anche in un analogo passo delle *Mythologiae*, dove la *fabula* delle nove Muse, ancelle di Apollo, descrive una vera e propria paideia scandita da una teoria delle *artes*.<sup>47</sup>

Ma è nella risposta finale di Fulgenzio a Virgilio che si trova forse il bandolo della matassa di questo passaggio: l'autore richiama alla memoria un parallelo tratto dalla Bibbia (*me divinae storiæ memoria tetigit*):

Vidi enim inter spolia pallium coccineum valde bonum et ducentos siclos argenti regulamque auream quinquaginta siclorum et concupiscens abstuli et abscondi in terra contra medium tabernaculi mei argentumque fossa humo operui. misit ergo Iosue ministros qui currentes ad tabernaculum illius reppererunt cuncta abscondita in eodem loco et argentum simul auferentesque de tentorio tulerunt ea ad Iosue et ad omnes filios Israhel proieceruntque ante Dominum.

(*Ios. 7, 21-23*)

Nel passo si racconta che Achar, durante la conquista di Gerico, contro gli ordini di Giosuè sottrasse parte del bottino che doveva essere consacrato a Dio, provocando così

<sup>45</sup> MANCA 2002: 333-335.

<sup>46</sup> Il numero delle Esperidi e i loro nomi conoscono variazioni entro una tradizione mitografica che fa capo a Esiodo, ma che mostra poi varianti: cfr. *BRILL'S NEW PAULY, s.v. Hesperides*, [AMBÜHL (Groningen)], consultato online il 7 giugno 2022 (<[http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e512320](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e512320)>; prima edizione online: 2006). Serv. *auct. ad Aen.* 4, 484, attribuendola a Esiodo, riporta una serie simile a quella fulgenziana, tranne che per il nome di Medusa, ricordata invece effettivamente nella fonte greca (*Theog.* 275-276): *Hesiodus has Hesperidas Aeglen, Erytheam, Hesperiam, Arethusam, Noctis filias, ultra Oceanum mala aurea habuisse dicit*.

<sup>47</sup> *myth.* 27, 5-11: *Ergo hic erit ordo: primum est velle doctrinam, secundum est delectari quod velis, tertium est instare ad id quod delectatus es, quartum est capere ad quod instas, quintum est memorari quod capis, sextum est invenire de tuo simile ad quod memineras, septimum iudicare quod invenias, octavum est eligere de quo iudicas, nonum bene proferre quod eligeris*.

l'ira divina contro Israele e venendo punito con una terribile morte. Nel tesoro, nascosto e poi ritrovato, era presente anche una *regula aurea*, una piccola quantità d'oro. Il passo è ricordato da altri autori cristiani, fra cui Ambrogio, che nel *de officiis* cita l'episodio come esempio di avidità e di brama di ricchezza:

[Giosuè] cognovit infirmatam esse virtutem populi per avaritiam, atque auri cupiditatem. Nam cum de spoliis urbis incensae sustulisset Achar vestem auream, et ducenta argenti didrachmata, et linguam auream<sup>48</sup>, oblatus Domino negare non potuit, sed prodidit furtum.  
(*offic.* 2, 26, 129)

Anche Prudenzio nella *Psychomachia* richiama il passo come esempio di cupidigia blasfema:

Viderat et Iericho propria inter funera quantum  
posset nostra manus, cum victor concidit Achar.  
Caedibus insignis murali et strage superbus  
succubuit capto victis ex hostibus auro,  
dum vetitis insigne legens anathema favillis 540  
maesta ruinarum spolia insatiabilis haurit.  
(*Psych.* 536-541)<sup>49</sup>

L'anello di congiunzione tra la lettura morale di questo episodio da parte degli scrittori cristiani e quella allegorica che Fulgenzio intercetta è forse fornito da Origene (via Rufino), che, come ricorda ancora Gualandri,<sup>50</sup> trova nell'interpretazione simbolica una giustificazione per la punizione subita da Achar, all'apparenza spropositata rispetto all'e-

<sup>48</sup> Sull'espressione *lingua aurea* intesa come una piccola misura d'oro e sulla corrispondenza con il greco *γλώσσα* si veda GUALANDRI 2005: 131, n. 71 e 133, n. 83. Si veda anche, per la lezione specifica, la quantità di varianti nella tradizione del testo di Ambrogio (*lingua, linea, regula, lamina*: cfr. *PL* XVI [1845], II.1, col. 137, n. d; edizione aggiornata in AMBR. *offic.* [Testard]) e del testo biblico (versione dei LXX: *γλώσσα*; *Vulgata*: *regula*; *Vetus*: *ligula*: cfr. GUALANDRI 2005: 122).

<sup>49</sup> Si cita da PRUDENT. *Psych.* [Cunningham].

<sup>50</sup> GUALANDRI 2005: 122-125; il testo di Origene è tratto da ORIGENE, *Homélie*s [Jaubert].

siguità del furto compiuto: Gerico rappresenta l'eloquenza di filosofi e retori, che si esprimono con una *lingua aurea*, adorna e soave, e che inducono così a contaminare la purezza della Chiesa con dottrine eretiche:

Si ergo invenias apud philosophos perversa dogmata luculenti sermonis assertionibus decorata, ista est lingua aurea. Sed vide ne te decipiat fulgor operis, ne te rapiat sermonis aurei pulchritudo; memento quia Iesus anathema iussit omne aurum quod in Hiericho fuerit inventum. Si poetam legeris modulatis versibus et praefulgido carmine deos deasque texentem, ne delecteris eloquentiae suavitate: lingua enim aurea est; si eam sustuleris et posueris in tabernaculo tuo, si introduxeris in cor tuum ea quae ab illis asseruntur, pollues omnem ecclesiam Domini.

(*In Jesu Nave* 7, 7, 24-25)

Come si vede, l'interpretazione offerta da Origene è assai negativa e lontana da quella di Fulgenzio, che sembra infatti intrecciare il ricordo di questo passo e della sua possibilità di essere letto allegoricamente con un altro, ben noto, episodio biblico, che ha al suo centro un furto e che invece fa parte del repertorio tradizionale della letteratura cristiana: quello dell'oro che gli Ebrei sottrassero agli Egizi durante l'Esodo. Proprio sulla base di tale episodio i Padri erano soliti giustificare il "ratto" del patrimonio di cultura profana da parte dei Cristiani,<sup>51</sup> pratica che viene sinteticamente descritta da Fulgenzio proprio a suggello dell'intero passo: *ex gentili facundia fugatum eloquium*.<sup>52</sup>

Se la prima parte del libro VI e la profezia di Anchise costituiscono i percorsi specifici dell'educazione allo studio, la discesa agli Inferi rappresenta l'educazione morale del giovane: il confronto con la morte, con i vizi, con la malvagità è necessario per il cammino di elevazione. Così i gorgi di Acheronte rappresentano i vortici melmosi delle viziose passioni giovanili; il terribile (Tri)cerbero rimanda alla violenza dei litigi e delle discussioni

<sup>51</sup> Per una rassegna degli autori che commentano il passo biblico e ne danno un'interpretazione allegorica in questo senso, GASTI 1992: 311-329.

<sup>52</sup> Sull'incertezza della lezione *fugatum* si sono soffermati in molti: GUALANDRI 2005: 133; WOLFF 2009: 173, n. 69. Poiché il senso complessivo del discorso mi sembra chiaro (la *facundia* pagana viene "rubata" dai Cristiani), rimando a tali contributi per un approfondimento specifico.



pubbliche; Deifobo rappresenta la paura, pigra a dedita al sonno, uccisa da Menelao, simbolo di virtù; la superbia e l'arroganza si celano dietro i numerosi mostri dell'Ade. In questo punto il discorso devia un poco dall'impostazione tenuta fin qui – un'impostazione “disciplinare” e scolastica, rivolta al percorso pedagogico della dottrina – e si avvicina invece maggiormente a una precettistica di carattere etico, che ricorda l'andamento tipico delle *Mythologiae*, dove tutto l'impianto è giocato proprio su una mappatura allegorico-morale della *fabulae* antiche e dove gli inserti di carattere prettamente scolastico sono presenti, ma più circoscritti, in una proporzione in qualche modo ribaltata rispetto alla *continentia*.<sup>53</sup>

Finalmente, l'incontro con Anchise segna un punto di svolta nel testo: del padre di Enea Virgilio riporta a Fulgenzio una battuta, che è chiave di volta del dialogo:

Nam et vide quid filium docet:

'Principio caelum ac terram camposque liquentes  
lucentemque globum lunae Titaniaque astra'.

Vides ergo quia sicut Deum creatorem oportuit et de secretis naturae mysteriis docet et reduces iterum animas iterum de vita demonstrans et futura ostendit'.

(VC 102, 13-18)

I versi citati sono *Aen.* 6, 724-725 e contengono i *secreta naturae* che Anchise, *figura* del *deus creator* ma insieme *exemplum* del buon maestro, dispiega al figlio: quei principi naturali che danno forma al cosmo nel momento della creazione del mondo. Entro un quadro che presenta chiari riferimenti a illustri ascendenze letterarie, come la visione ciceroniana del *Somnium Scipionis*,<sup>54</sup> Virgilio aggiunge una nota che fa sobbalzare il suo interlocutore e che segna l'incomponibile crepa tra due diverse visioni: Anchise mostra a Enea l'andare e tornare delle anime tra la terra e il cielo. Tale principio è evidentemente incompatibile con la Rivelazione cristiana, come lo stesso poeta ammette poco dopo,

<sup>53</sup> Si veda come esemplare la *fabula Bellerofontis* (*myth.* 59, 2), su cui VENUTI 2010: 71-90.

<sup>54</sup> Ma non mancano riferimenti più vicini, come ancora a Tiberiano, *c.* 4: vd. TIBERIAN. *car.*[Mattiacci]: 58-59 e 157-199.

sorridendo.<sup>55</sup> E tuttavia *aliquid Epicureum* non poteva mancare dall'*Eneide*: Virgilio è vate ispirato, profeta *ante litteram*, ma pur sempre pagano e per questo condannato all'imperfezione, come sarà in Dante. Ci si deve avviare così alla conclusione. La seconda parte del poema (*quae restant*) sarà trattata brevemente, non tanto per una minore attenzione dell'autore alla parte "iliadica" del poema – minore attenzione che per certi versi è tradizionale nell'esegesi –<sup>56</sup> quanto per il fatto che i *secreta* e la loro chiave di lettura sono già stati enunciati nella prima parte della *continentia*: l'anima dell'Uomo, giunta alla perfezione della *sapientia*, può passare dalla ragion pura alla ragion pratica e addentrarsi senza più timori nell'azione etica. Ecco così che la spiegazione di Virgilio si fa più agile narrazione: la morte di Caieta, la vecchia nutrice, rappresenta il superamento della paura dell'autorità del maestro e insieme un'educazione rigorosa che lascia il segno; l'arrivo in Italia è coronamento del percorso e *crementum boni*, incremento del bene quando si è giunti alla piena maturità. In questo senso è letto anche l'incontro con Evandro, *bonus vir*: la virtù cerca la virtù e si allea con essa: *sapientia et bona seminat et bona sperat*. Infine, Enea sconfigge Turno, domina definitivamente il *furor*.

Il punto di arrivo del percorso dell'eroe non può che essere quello del Giudizio: dopo aver ucciso Messapo (μισεω + ἔπος, 'colui che aborre la parola', cioè il mezzo di ascensione del sapiente), Enea viene posto sulla suprema bilancia, le sue azioni vengono pesate e, in base alla loro *gravitas*, verrà disposto il suo destino, come per ciascuno di noi.<sup>57</sup> Si conclude così la parabola esemplare di Enea, non più come eroe epico ma come Uomo universale, spiegata da Fulgenzio per bocca di Virgilio entro un complesso e consapevole piano pedagogico: la *Virgiliana continentia*, ben lungi dall'essere un semplice "commento all'*Eneide*", è un testo denso e sintetico, espressione del ricco quadro culturale del

<sup>55</sup> VC 103, 7-14: *Si, inquit, inter tantas Stoicas veritates aliquid etiam Epicureum non desipissem, paganus non essem; nullo enim omnia vera nosse contingit nisi vobis, quibus sol veritatis inluxit [...]. Audi ergo quae restant.*

<sup>56</sup> L'ultima parte dell'*Encide*, definita "iliadica" o "achilliana" è meno facile da inserire in un percorso pedagogico (diversamente da quanto avveniva per la parte "odissiacca", dove Ulisse rappresenta perfettamente l'ascesa dell'uomo verso la *sapientia*). Notava AGOZZINO 1972: 33, n. 63 che anche Achille è eroe di cui si narra la paideia – una paideia che genera uno schema culturale tradizionale –, ma che tuttavia l'ira dell'eroe è elemento di potenziale distanza rispetto all'interpretazione offerta dalla *continentia*.

<sup>57</sup> VC 106, 7-9: *Superans ergo Messapum victor tunc demum trutanacae aqua lance, morum gravitate, ponderatur ac disponitur.*

Nord Africa sullo scorcio del V secolo. È un'opera che propone una narrazione drammatizzata priva di precedenti; che riesce a tenere insieme elementi assai diversi per struttura e contenuti; che è in grado di condensare istanze neoplatoniche e patristiche, tradizione dell'esegesi virgiliana e prassi didattica, creatività linguistica e fantasia (para)etimologica, letture originali e versioni contaminate; visioni etiche e modelli educativi. Non a caso il *libellus* fulgenziano avrà enorme fortuna e il Virgilio di Dante ne è testimone nella *Commedia*.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Si vedano, come semplici spunti entro la bibliografia assai ampia relativa alla fortuna del commento fulgenziano, alle sue riprese e al suo utilizzo da parte di Dante, la voce *Fulgenzio*, ormai datata, dell'*Enciclopedia Dantesca* a cura di Ubaldo Pizzani (1970) e il contributo di BELLOMO 2016.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AMBR. *offic.* [Testard] = Ambrosius Mediolanensis, *De officiis*, a cura di Maurice Testard, *CPL* 144, Turnhout, Brepols, 2000.
- APUL. *Met.* [Zimmerman] = Apuleius, *Metamorphoseon Libri XI*, edited by Maaïke Zimmerman, Oxford - New York, Oxford University Press, 2012.
- APUL. *De philos. libri* [Moreschini] = Apuleius, *De philosophia libri*, recensuit Carolus Moreschini, Lipsiae, Teubner, 1991.
- FULG. *Opera* [Helm] = *Fabii Planciadis Fulgentii v.c. Opera*, recensuit Rudolfus Helm, Lipsiae, Teubner, 1898.
- MACR. *Sat.* [Kaster] = Macrobius, *Saturnalia*, edited by Robert A. Kaster, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MART. CAP. *De Nuptiis* [Cristante] = Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii. Liber 9*, a cura di Lucio Cristante, Padova, Antenore, 1987.
- ORIGENE, *Homélies* [Jaubert] = Origène, *Homélies sur Josuè*, éd. par Annie Jaubert, Paris, Les éditions du cerf, 1960.
- PETRON. *Sat.* [Müller] = Petronius Arbiter, *Satyricon reliquiae*, quartum edidit Konrad Mueller, Lipsiae Teubner, 1995.
- PRUDENT. *Psych.* [Cunningham] = Aurelius Prudentius Clemens, *Carmina*, cura et studio Mauricii P. Cunningham, Turnholt, Brepols, 1966.
- TERTULL. *anim.* [Waszink] = Tertullianus, *De anima*, edited by Jan Hendrik Waszink, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1947.
- TIBERIAN. *carm.* [Mattiacci] = Tiberiano, *I carmi e i frammenti*, a cura di Silvia Mattiacci, Firenze, Olschki, 1990.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGOZZINO 1972 = Fabio Planciade Fulgenzio, *Expositio Virgilianae Continentiae*, a cura di Tullio Agozzino, traduzione di Ferruccio Zanlucchi, Padova, Accademia Patavina di Scienze e Lettere, 1972.
- AUERBACH 1963 = Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- BELLOMO 2016 = Saverio Bellomo, «Or sè tu quel Virgilio?» *Ma quale Virgilio?*, in «L'Alighieri», n.s., XLVII (2016), 5-18.
- BERGER - FONTAINE - SCHMIDT 2020 = *Die Literatur im Zeitalter des Theodosius (374-430 n. Chr.)*, herausgegeben von Jean-Denis Berger - Jacques Fontaine (†) - Peter Lebrecht Schmidt (†), in *Handbuch der Lateinischen Literatur der Antike*, herausgegeben von Reinhart Herzog - Peter Lebrecht Schmidt (†), vol. VI, 2tt., München, Verlag C.H. Beck, 2020.
- CARDIGNI 2020 = Julieta Cardigni, *Tres versiones tardoantiguas de Virgilio: Servio, Macrobio y Fulgenzio*, in «Myrtia», XXXV (2020), 347-370.
- CIAFFI 1963 = Vincenzo Ciaffi, *Fulgenzio e Petronio*, Torino, Giappichelli, 1963.
- COURCELLE 1955 = Pierre Courcelle, *Les pères de l'église devant les enfers virgiliens*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» XXII (1955), 5-74.
- CURTIUS 1995 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- DELVIGO 2012 = Maria Luisa Delvigo, *Preistoria e protostoria del testo virgiliano: ancora sul preproemio dell'Eneide e le laudes Galli*, in *From Protohistory to the History of the Text*, edited by Javier Velaza, Frankfurt am Mein, Peter Lang, 2016, 207-222.
- FRUGONI 2010 = Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.
- GASTI 1992 = Fabio Gasti, *L'oro degli Egizi. Cultura classica e paideia cristiana*, in «Athenaeum», LXXX (1992), 311-329.
- GIOSEFFI 2012 = Massimo Gioseffi, «Introducing Virgil». *Forme di presentazione dell'«Eneide» in età tardoantica*, in *Ways of Approaching Knowledge in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Schools and Scholarship* edited by Paulo Farmhouse Alberto - David Paniagua, Nordhausen, Verlag, 2012, 120-143.

- GIOSEFFI 2020 = Massimo Gioseffi, *Riassumere Virgilio alla scuola del grammatico* in *Epitome: Abréger les textes antiques*, édité par Isabelle Boehm - Daniel Vallat, Lione, MOM Éditions, 2020, 183-200.
- GUALANDRI 2005 = Isabella Gualandri, *L'aurea lingua dei letterati: Ambrogio, Fulgenzio, Diogene Cinico (e Platone?)*, in «Paideia», LX (2005), 115-133.
- HUBER-REBENICH 1997 = Gerlinde Huber-Rebenich, *Die Expositio Virgilianae Continentiae des Fulgentius*, in «Wolfenbütteler Forschungen» (*Die Allegorie des antiken Mythos*, herausgegeben von Hans-Jürgen Horn und Hermann Walter), LXXV (1997), 85-95.
- HAYS 1999-2021 = Fulgentius, *an Annotated Bibliography*, edited by Gregory Hays, <<https://uva.theopenscholar.com/gregory-hays/fulgentius-bibliography>>.
- KAYACHEV 2011 = Boris Kayachev, *Ille ego qui quondam: Genre, Date, and Authorship*, in «Vergilius» LVII (2011), 75-82.
- LAMBERTON 1986 = Robert Lamberton, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- LAMBERTON - KEANEY 1992 = *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, edited by Robert Lamberton - John Keaney, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- MALTBY 1991 = Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Francis Cairns, 1991.
- MANCA 2002 = Massimo Manca, *Una lettura sinottica dei prologhi fulgenziani*, in «Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione Classica (Torino)» XVI (2002), 319-227.
- MANCA 2003 = Fulgenzio, *Le età del mondo e dell'uomo*, a cura di Massimo Manca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- MANCA 2010 = Massimo Manca, *Testi aperti e contaminazioni inestricabili. Il (Tri)cerbero tardoantico fra simbolo e ragione*, in *Il calamo della memoria IV. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, a cura di Lucio Cristante - Simona Ravalico, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2010, 65-76.

- MARPICATI 1999-2000 = Paolo Marpicati, *Gli Argumenta Aeneidos pseudo-ovidiani (AL 1-2 Shackleton Bailey): un esempio di paratestualità didattica, I-II*, in «Schol(i)a», I (1999), 119-131; II (2000), 147-164.
- MONDIN 2007 = Luca Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, in «CentoPagine», I (2007), 64-78.
- O'HARA 1996 = James O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor, University Michigan Press, 1996 [si veda anche l'edizione ampliata Ann Arbor 2017].
- PABST 1994 = Bernhard Pabst, *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter = Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, 4.1, Köln etc., 1994.
- PEIRANO 2014 = Irene Peirano, *Ille ego qui quondam: on authorial (an)onymity*, in *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, a cura di Anna Marmodoro - Jonathan Hill, Oxford, Oxford Scholarship online 2014, 251-285
- Perotti 2013 = Pier Angelo Perotti, *Sullo pseudo-proemio dell'Eneide*, in «Les Études classiques» LXXXI (2013), 277-297.
- PIZZANI 1968 = Fulgenzio, *Definizione di parole antiche*, a cura di Ubaldo Pizzani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- ROSA 1997 = Fulgenzio, *Commento all'Eneide*, a cura di Fabio Rosa, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997.
- SCAFOGLIO 2010 = Giampiero Scafoglio, *Noctes Vergilianae: ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, in «Spudasmata», CXXXV, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 2010.
- SCAPPATICCIO 2012 = Maria Chiara Scappaticcio, *Adnotationes in Vergilii opera. Sui "commenti" e su un argumentum papiracei*, in «AC», LXXXI (2012), 61-71.
- SCAPPATICCIO 2020 = Maria Chiara Scappaticcio, *Virgilianisti antichi, e anonimi. Su un commento e un argumentum alle "Georgiche" dall'Antinoupolis della Tarda Antichità (Schol. Verg. frg. georg. 3 e Anon. argum. georg. 3 - P.Ant. I 29)*, in «InvLuc», XLII (2020), 357-368.
- STOK 2013 = Fabio Stok, *Epitaphia Vergilii*, in «AL», IV (2013), 153-166.

- VENUTI 2010 = Martina Venuti, *La materia mitica nelle "Mythologiae" di Fulgenzio. La Fabula Bellerofontis (Fulg. myth. 59.2)*, in *Uso, riuso, e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led, 2010, 71-90.
- VENUTI 2015 = Martina Venuti, *Spoudogeloion, Hyperbole and Myth in Fulgentius' Mythologiae*, in *Culture and Literature in Latin Late Antiquity. Continuities and Discontinuities*, a cura di Paola Moretti - Chiara Torre - Roberta Ricci, STTA 13, Turnhout, Brepols, 2015, 307-322.
- VENUTI 2018 = Fulgenzio, *Il prologus delle Mythologiae*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Martina Venuti, Napoli, Loffredo Iniziative editoriali, 2018.
- VENUTI 2021 = Martina Venuti, *The Hidden Truth behind Names: Saturnus in the Etymological Interpretation of Late Latin Authors*, in «Incontri triestini di Filologia classica», XIX (2019-2020 [2021]), 287-310.
- VITALE-BROVARONE 1980 = Alessandro Vitale-Brovarone, *Le modèle du développement psychologique de l'enfant cher Fulgence le Mythographe*, in «Senefiance» (*L'Enfant au Moyen Age. Littérature et civilisation*), IX (1980), 161-171.
- WOLFF 2007 = Étienne Wolff, *Quelques remarques sur la coexistence vers-prose dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age latin*, in «Littérales», XLI (2007), 13-25.
- WOLFF 2008 = Étienne Wolff, *Vergil and Fulgentius*, in «Vergilius», LIV (2008), 59-69.
- WOLFF 2009 = Fulgence, *Virgile dévoilé*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- WOLFF - DAIN 2013 = Fulgence, *Mythologies*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff - Philippe Dain, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- ZIOLKOWSKI 1997 = Jan Ziolkowski, *The Prosimetrum in the Classical Tradition*, in *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, edited by Joseph Harris, Karl Reichl, Cambridge, Brewer, 1997, 45-65.



*AUTANS LE ROI ARTU*  
I “LINGUAGGI” EROICI DELLA *SUITE VULGATE* DEL  
*MERLIN (PREMIERS FAIZ LE ROY ARTU)*\*

Andrea Ghidoni

Universität Münster - Università degli Studi di Genova

RIASSUNTO: Nel romanzo in prosa noto come *Suite Vulgate* del *Merlin* (altrimenti intitolato *Les premiers faiz le roy Artu* dal manoscritto di Bonn), il racconto è concepito come una introduzione alle gesta di re Artù e dei suoi principali cavalieri, rappresentati come giovani protagonisti di *enfances* avventurose nell’atto di gettare le fondamenta del regno arturiano. Un duplice processo costruttivo sarà pertanto al centro del presente studio: la plasmazione di singoli personaggi, presi in considerazione ai loro esordi; l’edificazione di una *heroic age* che impone modelli e codici, una “grammatica” della mitologia arturiana.

PAROLE CHIAVE: eroe, *enfances*, Artù, romanzo medievale, mitologia

ABSTRACT: In the prose romance *Suite Vulgate du Merlin* (known as *Les premiers faiz le roy Artu* by the Bonn manuscript), the story is conceived as an introduction to the deeds of king Arthur and his main knights, staged as young protagonists of adventurous *enfances* laying the foundations of the Arthurian kingdom. At the center of the analysis will therefore be a double construction process: the construction of individual characters, seen in their beginning; the building of a *heroic age* that imposes heroic models and codes, a “grammar” for the Arthurian mythology.

KEY-WORDS: hero, *enfances*, Arthur, medieval romance, mythology

\*\*\*

\* Il seguente lavoro è stato realizzato col supporto del programma “PRIME” del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) con fondi del Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF).



Alexandre Micha – pur ricevendo una «impression fâcheuse d'œuvre touffue» dalla lettura di quel romanzo arturiano in prosa che è soprattutto noto col titolo di *Suite Vulgate* del *Merlin* – abbozza con queste parole una panoramica dei filoni narrativi, dei temi e delle funzioni del testo che sarà al centro della nostra indagine:

Il s'agissait, somme toute, de fabriquer un raccord qui reliât le *Merlin* au *Lancelot* et, comme une foule de chevaliers évoluent dans ce dernier roman, de nous préparer à cette période de floraison de la cour d'Arthur par le récit des premiers exploits d'un grand nombre d'entre eux. Notre *Vulgate* s'intitulerait donc à plus juste raison *Livre d'Arthur*, comme le proposait P. Paris, ou même *Livre de Gauvain*; disons, pour lui donner un titre plus général, *Livre des enfances*, encore qu'Arthur ait environ vingt-sept ans dans les premières pages.<sup>1</sup>

La funzione di raccordo è immediatamente posta in evidenza: la *Suite Vulgate* del *Merlin* [da qui in avanti *SVM*]<sup>3</sup> riempie l'intervallo che si crea nella versione vulgata del ciclo del *Lancelot-Graal* tra le vicende narrate *en amont* nei primi due romanzi del ciclo (*Estoire del Saint Graal* e *Merlin*) – in cui si sviluppano la leggenda apocrifia dei custodi apostolici del Graal e dell'approdo del prezioso manufatto in terra bretone, la storia del mago-profeta Merlin e, infine, le sue macchinazioni che favoriscono l'incoronazione del giovane

<sup>1</sup> MICHA 1953: 201.

<sup>3</sup> Per il presente lavoro si seguirà l'edizione curata per i tipi della collana "Pléiade" (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]); nelle citazioni dirette del testo antico-francese si indicherà il numero del paragrafo dell'edizione), che è basata sul ms. Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, S 526. Prima di quest'ultima, l'unica edizione moderna era quella in *Suite Vulgate* [Sommer], fondata sulla versione del ms. London, British Library, Add. 10292-10294. È in corso una nuova edizione per i tipi di Garnier curata da Richard Trachsler e basata sul ms. Paris, BnF, fr. 24394 (cfr. TRACHSLER 2001a e 2001b), la cui trascrizione mi è stata gentilmente messa a disposizione in anteprima dallo stesso Trachsler, che qui ringrazio per il supporto. Nella sua *recensio* dei quarantasei manoscritti del *Merlin* e della *SVM*, MICHA 1958 ha individuato due versioni principali, che egli ha denominato  $\alpha$  e  $\beta$ . La versione  $\alpha$  è più antica, più ampia e maggiormente testimoniata rispetto alla versione  $\beta$  (frutto di un parziale rimaneggiamento ai fini dell'inserimento nel ciclo del *Lancelot-Graal*), la quale sembra cercare una maggiore coerenza con il *Lancelot* (si veda anche KOBLE 2020: 83-101). Il ms. di Bonn appartiene a  $\beta$ . La *SVM*, dal marcato impianto storiografico, viene distinta dal rifacimento decisamente romanzesco che fa parte del ciclo della Post-Vulgata (*Suite Post-Vulgate*): il testo è anche noto col titolo (facilmente equivocabile) di *Suite du Roman de Merlin*, sotto cui compare nell'edizione di Roussineau (si veda anche KOBLE 2020: 126-154).

Artù a re di Logres – e quelle *en aval* negli ultimi tre (*Lancelot, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu*) – nei quali si assiste prima al perfezionamento della *prouece* di Lancelot, poi alla complessa ricerca del Graal da parte dei cavalieri di Artù e, infine, al compimento della *queste* e alla caduta del grande sovrano.<sup>4</sup> Il territorio da esplorare riguardava in sostanza gli avvenimenti successivi l’ascesa al trono di Artù e anteriori la nascita di Lancelot: la *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e soprattutto il *Brut* di Wace fornivano il canovaccio per procedere al riempimento, raccontando la lotta di Artù contro i Sassoni e la costruzione di un impero insulare e continentale che contemplava finanche la sottomissione dei Romani.<sup>5</sup>

Ma per l’anonimo autore del *roman* non si tratta soltanto di inserire una zeppa, di colmare una lacuna storica e biografica, o di realizzare un «prolo[n]gement rétroactif».<sup>6</sup> Sullo sfondo costituito dalle imprese belliche del mitico *dux bellorum* dei Bretoni,<sup>7</sup> egli si prefigge il compito di predisporre la “fioritura della corte di Artù”. Laddove per Wace l’apoteosi di Artù coincideva con l’instaurazione di una sovranità universale,<sup>8</sup> per la *SVM* la massima espansione del regno di Logres istituisce soltanto la *pax arthuriana* durante la quale avrà luogo l’avventura principale, la *queste del Saint Graal*, missione storica compiuta dai principali cavalieri della corte di Artù e che porta a compimento il disegno della Salvezza cristiana prospettato dall’iniziale mito pseudo-evangelico.<sup>9</sup> In altre parole, per ricorrere a concetti critici, l’autore interpola il margine lasciato libero dai due grandi romanzi su Merlin e Lancelot con la narrazione della costruzione del *cronotopo* arturiano,

<sup>4</sup> Il ciclo, nella versione vulgata abbreviata, si può leggere in *Le Livre du Graal* [Poirion]. Cfr. anche l’opera in più volumi in cui è contenuta l’edizione Sommer citata alla nota precedente. Riflette sul livello di coerenza tra la *SVM* e il resto del ciclo MORAN 2007, articolo dal forte interesse teorico, soprattutto per quel che concerne le nozioni di ciclo, universo ciclico, materia arturiana.

<sup>5</sup> GOFFREDO DI MONMOUTH, *Historia regum Britanniae* [Wright]; WACE, *Roman de Brut* [Arnold].

<sup>6</sup> VINAVER 1949: 297. Lo studio di Vinaver, sebbene riguardante il romanzo della *Suite Post-Vulgate*, è altrettanto utile per mettere a fuoco il funzionamento narrativo della *SVM*, come raccordo tra il *Merlin* e il *Lancelot*.

<sup>7</sup> L’espressione è usata da NENNIO nella sua *Historia Brittonum* (per la quale cfr. *Historia Brittonum* [Lot]). Per la storia della leggenda arturiana punto di partenza può essere AURELL 2007.

<sup>8</sup> Sulla concezione di sovranità incarnata dall’Artù romanzesco, in un lavoro che la compara con quella incarnata da Carlo Magno nelle *gestes*, cfr. BOUTET 1992, il quale ricorre più volte nel suo lavoro alla *SVM*.

<sup>9</sup> Sulla leggenda graaliana si può leggere e consultare l’antologia (preceduta da uno studio panoramico di Francesco Zambon) in LIBORIO 2005.

il *tans le roi Artu* ('il tempo del re Artù'), degli spazi e dei tempi che regoleranno le avventure successive. Assieme all'espansione spaziale della dominazione arturiana – sui baroni ribelli della stessa Logres, sulla Gallia, sui Romani e soprattutto sui Sassoni –, è messa in atto una *poiesis* del tempo mitico della sacra *queste*. Il *récit* propone un mito di fondazione della ritualità arturiana, della sua corte, delle concezioni eroiche incarnate dalla cavalleria, del concetto stesso di *aventure*; esso non soltanto dispiega passo dopo passo le “regole del gioco”, la scacchiera dove avrà luogo la futura impresa (una tavola da gioco non soltanto metaforica, come si vedrà), ma intaglia pure le pedine che dovranno essere collocate ai posti di partenza per prendere parte al gioco. In sostanza, si può dire che, oltre a narrare distesamente le vicende militari “storiche” che la tradizione della storiografia romanzesca (Goffredo e Wace) imponeva,<sup>10</sup> la *SVM* istituisce in forma narrativa la “grammatica” del *conte* arturiano; lo stesso Artù viene progressivamente grammaticalizzato, diviene parte della *langue* – per dirlo in termini saussuriani – del cronotopo imperniato sulla corte di Logres. Infatti, da personaggio protagonista nel *Merlin* (e in parte nella *SVM*) di una vicenda biografica particolare e ben caratterizzata, Artù diventa imprescindibile elemento di sfondo delle vicende altrui.

Il cantiere così aperto però è estremamente complesso ed è comprensibile allora l'impressione di Micha, che si sentiva infastidito dalla “cespugliosità” della *floraison* della corte arturiana che veniva imbastita nella *Suite*. Di fronte alla *foule de chevaliers* le cui prime imprese coprono buona parte del romanzo, quel longevissimo conoscitore della *matière de Bretagne* si mostrava indeciso sulla titolazione da attribuire a quel raccordo, oscillando nell'assegnazione del primato al re (*Livre d'Arthur*)<sup>11</sup> o al suo eroico nipote (*Livre de Gauvain*), preferendo però la focalizzazione sulla coralità degli attori (*Livre des enfances*), di cui era altresì sottolineata la giovinezza relativa. Si tratta difatti di un racconto eziologico su eroi alle prime gesta e su fatti noti tramite i romanzi *en aval*.

Una soluzione alternativa è quella avanzata dal compilatore del ms. Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, S 526, il quale – allestendo il ciclo e una particolare

<sup>10</sup> Sui rapporti della *SVM* con i generi storiografici a cui è apparentata, cfr. FABRY 2006; KOBLE 2020: 33-47.

<sup>11</sup> Con il titolo *Livre d'Artus* si designa correntemente la particolare versione della *Suite* contenuta nel ms. Paris, BnF, fr. 337, cc. 114vb-294vb. Una ampia lettura di questo testo si trova in KOBLE 2020.

redazione della *SVM* –<sup>12</sup> introdusse la continuazione con la rubrica *Ici comence des premiers faiz le Roy Artu* (c. 82rb).<sup>13</sup> In realtà, questa etichetta è lievemente fuorviante. Il protagonista della *SVM* non è Artù, bensì – come accennato – un *ensemble*, una “comunità” mitica e rituale. Artù per gran parte del racconto è un meccanico *dux bellorum* che vince ogni scontro, più che altro seguendo gli ordini di Merlin, che è il vero manovratore del sovrano e quindi un più plausibile protagonista della *SVM*; «dans la *Suite Vulgate*, où Arthur n’est plus qu’un exécutant sans volonté propre[,] Merlin annonce, prévoit, commande, soutient, protège, donne des conseils stratégiques, assume à lui seul toutes les relations entre la royauté et le surnaturel». <sup>14</sup> Nel corso del romanzo, Artù inizia ad apparire come l’immobile centro gravitazionale delle cinetiche altrui. Nelle vicende militari Artù è un eroe paradigmatico, cioè costruito su schemi e modelli comportamentali predefiniti e costantemente ripetuti. L’unico episodio che dovrebbe connotarlo è la sua “conquista della sposa”, Guenièvre, la figlia del re Leodegan di Carmelide, durante il quale però diviene passivo *enfant* – come vedremo, secondo il modulo del giovane *soudoier* scortato da più anziani compagni che ne curano le *public relations* di fronte al signore straniero al cui servizio si pongono.

A mio avviso, il titolo suggerito dal manoscritto di Bonn potrebbe essere idealmente così integrato: *les premiers faiz [del tans] le roi Artu*. I “primi fatti” non sono soltanto le prime gesta di Artù e degli altri giovani protagonisti, ma sono pure gli atti fondatori che istituiscono la *heroic age* arturiana:<sup>15</sup> Artù si realizza come *prodome* sposato, ma anche come l’iniziatore di determinati rituali cortesi; Gauvain porta a termine le proprie *enfances* ma diviene protagonista anche di avventure prototipiche, che fungono da modello, da “prima volta” per quelle successive, secondo il repertorio motivico di questa cultura mitologica; Merlin opera incessantemente come agente di *poiesis* eroica, per predisporre tutto il necessario per la *queste* graaliana e, laddove tutti gli altri sono agli esordi, egli è destinato a soccombere – viene imprigionato dalla fata Niniane (*Viviane*

<sup>12</sup> La versione di Bonn si distingue soprattutto per il fatto che il confine tra il *Merlin* e la *SVM* è collocato in una posizione inusuale rispetto al resto della tradizione: non subito dopo l’incoronazione di Artù ma quando già ha avuto luogo la prima grande battaglia.

<sup>13</sup> A cui fa seguito l’*explicit* a c. 170ra: *Ici fine des premiers faiz le Roy Artu*.

<sup>14</sup> BOUTET 1992: 238.

<sup>15</sup> Sul concetto di *heroic age* si veda almeno CHADWICK 1912 e BOWRA 1952.

secondo la lezione del ms. di Bonn) –, poiché il suo *enserrement* è la condizione del *tans le roi Artu*; manca all'appello l'eroe per eccellenza, Lancelot, il cui avvento è costantemente profetizzato e delle cui avventure si gettano le fondamenta. La primarietà allusa da *premiers faiz* ha valenza tanto biografica quanto narratologica, mitologica e culturale.

Nel prosieguo si proporrà una lettura ravvicinata, filologica, della *SVM*, attraverso la redazione del manoscritto di Bonn (che è alla base dell'edizione di riferimento)<sup>16</sup> – pur con l'avvertenza che si tratta di una versione che è parzialmente rappresentativa della *Vulgate* medievale. Lo scopo della lettura è individuare la pluralità dei dispositivi sfruttati dal compilatore della *SVM*, il ventaglio di funzioni a cui questi sono asserviti. In particolare – all'interno del numero monografico della rivista che ospita il presente contributo dedicato al tema del “giovane eroe” –, si vuol mostrare come l'iniziazione<sup>17</sup> dell'eroe *iuvenis* sia uno degli espedienti, in concerto ad altri, messi a punto da un testo “eroo-poietico”<sup>18</sup> quale è la *SVM* per promuovere l'edificazione *in progress* non solo di singoli eroi, ma anche di una *heroic age* e più latamente di una *cultura eroica*<sup>19</sup> – un agglomerato coeso di segni, codici, modelli, idee, credenze, storie e pratiche imperniato sulla costruzione di eroi, su una “antropologia del sovrumano”, attraverso la quale sono regolate e fondate sul piano meta-storico la realtà e l'esperienza di una comunità storica. Per dare ordine allo spoglio, si procederà *grosso modo* per sezioni tematiche: 1) il *conte des enfans* e la *route de damoisiaus*; 2) le *enfances* di Artù; 3) le funzioni “poietiche” di Merlin; 4) l'avventura di Guinebaut; 5) le istituzioni del *tans le roi Artu*; 6) l'iniziazione delle *aventures*.

<sup>16</sup> Annotazioni sulla redazione alla base dell'edizione si trovano in TRACHSLER 2004.

<sup>17</sup> Sull'ampio tema delle iniziazioni in campo antropologico, mi limito all'ormai classico studio in VAN GENNEP 1909. Per quanto invece riguarda più specificamente l'iniziazione del giovane eroe, possono risultare utili GHIDONI 2018b e AZZOLINI 2019.

<sup>18</sup> Sul concetto di *eroo-poiesi* rimando a GHIDONI 2020. Il concetto è stato formulato tenendo a modello l'*antropo-poiesi*, prospettiva antropologica che concentra il fuoco dell'attenzione dello studio del fenomeno umano sulle modalità con cui l'essere umano viene generato, costruito e fabbricato nel corso della sua esistenza, sottolineando soprattutto il tema del “fare”, “costruire”, “fabbricare” esseri umani. Si veda almeno REMOTTI 1996.

<sup>19</sup> Un bell'esempio di *cultura eroica*, nella sua forma più complessa e stratificata, unificante più aspetti di una società, è quella che emerge in relazione al culto di Teseo nell'antica Atene in CALAME 2018.

## 1. IL CONTE DES ENFANS E LA ROUTE DE DAMOISLAUS

I *Premiers faiz le roy Artu* – cioè la versione del ms. di Bonn della *SVM* –, a differenza del resto della tradizione, prendono le mosse non dal momento dell’incoronazione di Artù a re di Logres, ma poco oltre: i baroni del regno rifiutano di riconoscere il nuovo sovrano; il giovane re, sostenuto dalla magia di Merlin, sconfigge in un primo scontro i ribelli; all’inizio della versione del ms. S 526, Artù stringe un’alleanza con i re della Bretagna continentale Ban de Benoïc e Bohort de Gaunes e con essi sconfigge nuovamente i baroni a Bedingram; intanto i Sassoni d’Irlanda hanno invaso le terre baronali, costringendo i ribelli a rivolgersi al nuovo pericolo; Merlin conduce Artù, Ban e Bohort in Carmelide, il cui re Leodegan è impegnato in una lotta contro il re gigante Rion; scopo della missione è porsi al servizio di Leodegan in incognito come *soudoiers* e conquistare per Artù la mano della figlia del re, Guenièvre.<sup>20</sup>

Artù è dunque lontano dal regno mentre i baroni non sono ancora pacificati e i Sassoni minacciano Logres. A questo punto emerge una nuova genia di personaggi, i giovani *enfants*, perlopiù figli dei baroni ribelli, che, uno dopo l’altro, appreso dalle madri o da altra fonte che Artù è loro zio per linea materna, abbandonano la casa paterna e in aperto contrasto con i loro padri decidono di raggiungere Logres per mettersi al servizio del nuovo sovrano ed essere fatti cavalieri. I giovani *bachelers*<sup>21</sup> sono Gauvain e i suoi fratelli, il loro cugino Galeschin, Sagremor da Costantinopoli, Yvain *li Grans* con il fratellastro Yvain *li Avoutres* (“il Bastardo”), Dodinel, Keu d’Estraus e Kahedin. Più avanti, a loro si unirà anche il figlio del re Pellés, Eliezer – ma seguendo uno schema diverso. Il racconto delle imprese dei giovani aspiranti cavalieri è definito più volte *li contes des enfans*.<sup>22</sup>

Il *pattern* che viene replicato, soprattutto per i primi *enfants*, è quello che ho delineato sopra: a una agnizione della propria parentela con Artù fa seguito il proposito del giovane – espresso alla madre – di rinnegare la posizione politica del padre e di recarsi

<sup>20</sup> Nell’impossibilità di riassumere in questa sede l’ampia e intricata trama della *SVM* rimando a LAGOMAR-SINI 2020: 87-96.

<sup>21</sup> Sul significato di *bachelor* cfr. FLORI 1975

<sup>22</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 76, 84, 201, 214.

a corte al servizio dello zio. Non tutti i tratti del modulo vengono replicati in ogni circostanza, ma il meccanismo è analogo. Questo schema diviene il paradigma tramite cui si forma «une immense fratrie [...] réunie autour de la figure émergente du jeune monarque»<sup>23</sup> o, secondo le parole che usa a un certo punto Merlin,<sup>24</sup> una *route de damoisiaux*, una “banda di giovanotti”. Tale modulo può dirsi “paradigmatico”,<sup>25</sup> cioè è applicato a più personaggi indipendentemente dai vincoli imposti dalla tradizione. Esso, infatti, si rivela chiaramente un espediente, un meccanismo diegetico per far funzionare il quale l’anonimo compilatore inventa nuove relazioni genealogiche: rispetto al *Merlin* e alla tradizione, dove Artù ha tre sorellastre, il loro numero aumenta di almeno due unità, per un totale di cinque (o forse sette).<sup>26</sup>

Da questo punto di vista, la *SVM* introduce una variante all’interno della mitologia arturiana. Essa sfrutta il meccanismo replicabile *ex sororibus* per costruire la propria versione dell’universo arturiano, in cui questo è fondato sulla (e dalla) *fratrie* di nipoti di Artù convergenti verso Logres. «Probablement [...] toutes ces demi-sœurs d’Arthur qui peuplent le récit ne sont là que pour donner au jeune roi des neveux et pour transformer les combattants en cousins. En d’autres termes, il s’agirait de renforcer la cohésion des chevaliers bretons entre eux et à l’égard de leur roi. Au lieu d’être un groupe d’individus rassemblés par choix ou par hasard autour d’une figure royale, il s’agit d’un seul grand lignage, uni à la fois au roi et à l’ensemble de la communauté chevaleresque par les liens du sang».<sup>27</sup>

Se valutiamo invece il tipo di cinetica che è impressa ai vari personaggi nel corso della loro iniziazione, lo schema replicato nella *SVM* è “centripeto”:<sup>28</sup> i vari iniziandi muovono da una “periferia” per raggiungere il “centro” in cui troverà compimento la loro formazione e il loro ingresso nella *societas* (l’addobbamento cavalleresco, nella fattispecie).

<sup>23</sup> TRACHSLER 2006: 206.

<sup>24</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 186.

<sup>25</sup> Si seguono, qui e più avanti, le classificazioni formulate nell’introduzione a GHIDONI 2018a: 1-37.

<sup>26</sup> Discute questo aspetto contraddittorio TRACHSLER 2006: 208-210.

<sup>27</sup> Ivi: 210.

<sup>28</sup> Cfr. GHIDONI 2018a: 1-37.



Leggiamo ora un paio di esempi di questo modulo iniziatico del *conte des enfans*, a partire dal primo che si incontra nella *SVM*. Il protagonista è Galeschin, figlio del re di Nantes e di Blasine, sorellastra di Artù:

Icil Galescins dont je vous parole oï la nouvele que li rois Nantes s'estoit combatus contre le roi Artu son oncle et il avoit oï dire la grant prouesce et la grant largece que el roi Artu estoit, si en vint a sa mere et li dist: [...] «Pour Dieu, dites moi l'aventure, s'il fu fix Uterpandragon qui fu a son tans li plus prodrom del monde!» [...].

Quant Galescin entent les dis de sa mere si dist que ja bien ne vaurra a ciaus qui contre le roi Artu seront de riens. «Ne ja» fait il, «Dex ne me laist morir devant ce que il chevalier me face, et certes, se je puis tant faire que il chaingne espee, je ne me partirai jamais de lui a nul jour de ma vie pour tant qu'il me voelle retenir entour lui». Lors s'em part de sa mere et entre en une chambre et pense molt durement comment il porra exploitier que il peüst aller au roi Artu.<sup>29</sup>

In principio vi è la *nouvele* del dissidio tra il padre e lo zio, il quale è già noto al giovane Galeschin per la sua *grant prouesce* e la sua *grant largece*. Non vi è quindi la necessità di una agnizione – Galeschin sembra già sapere della propria parentela con Artù –, per cui l'*enfant* interroga la madre su un'altra questione, ossia l'*aventure* genealogica che legittima la pretesa di sovranità di Artù. La madre, in lacrime, gli conferma che lo zio è il naturale erede di Uterpandragon. L'*enfant* allora pronuncia il suo saldo proposito di non spalleggiare in alcun modo gli oppositori di quel nobile re ed esprime la volontà di *aller au roi Artu*.

Una simile narrazione schematica regola gli esordi dei figli di Loth, uno dei principali baroni ribelli; alla testa di questa nuova *fratrie* spicca Gauvain.<sup>30</sup> Il gruppo di

<sup>29</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 55-56.

<sup>30</sup> La *SVM* non è l'unico testo a provare a narrare le *enfances* di Gauvain: per esempio il *De ortu Waluuanii nepotis Arturis* è un testo mediolatino in prosa della metà del XII secolo che ricostruisce gli esordi del personaggio secondo però uno schema “centrifugo” (il giovane eroe si trova a crescere lontano dalla patria, senza conoscere le proprie origini; all'estero mostra le proprie qualità guerriere; il finale prevede l'agnizione tra familiari). Si veda in WALTER 2006 una interpretazione duméziliana dello stesso testo. Per quanto invece riguarda le *enfances* di Gauvain nei romanzi in prosa successivi alla *SVM*, si può leggere BOUGET 2006.

fratelli è di ritorno da una battuta di caccia ed entrando nella sala del palazzo Gauvain vede la madre in lacrime:

Et ele li respondi: «Biaus doux fix, je ai droit car je voi et vous et vos freres user le tans en folie qui deüssiés des ores mais estre chevalier et estre a la court le roi Artu. Car il est vos oncles et li miudres chevaliers del monde, ce dist on, si le deüssiés servir et pourchacier la pais de lui et de vostre pere [...]».

Quant Gavains entent sa mere, si li dist: «Dame, dites le me vous por verité que cil Artus qui si est prous est vostres freres et mes oncles?». «Biaus fix» fait ele, «oïl, n'en doutés de riens, car vos oncles est il voirement». Lors li conte l'aventure de chief en chief si com ele estoit alee. Et quant Gavains l'entent si dist come debonaires: «Bele mere, or ne vous chaut que par la foi que je doi vous je n'aurai ja mais espee chainte ne hiaume lacié en teste jusques a tant que li rois Artus le me chaingne s'il a tant de valour en moi que chevalier me doie faire. Et en irons a court pour querre nos armes et li aiderons a maintenir sa terre encontre tous ciaus qui li vauront grever ne nuire». [...] «Dame» fait Gavains, «or laissiés atant ester. Car bien saciés vraiment que jamais a nul jour en l'ostel mon pere n'enterrai puis que je m'en serai meüs pour aler a la court au roi Artu jusques a tant que il et mes peres seront acordé, neis se je devoie molt estre encontre mon pere». <sup>31</sup>

La madre si dispera perché vede i figli perdere tempo *en folie*<sup>32</sup> quando dovrebbero essere già fatti cavalieri *a la court le roi Artu* e servire lo zio. In questo caso l'informazione essenziale, che sancisce l'agnizione, è la parentela tra nipoti e zio, e il riconoscimento è completato dal *conte* dell'*aventure* che spiega il nesso genealogico. Gauvain decide risolutamente di *aler a court pour querre armes* e soprattutto per aiutare il re a *maintenir*

<sup>31</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 61-62.

<sup>32</sup> L'accusa della madre contro i figli che sprecano così il tempo della loro gioventù – critica che ricorda quella di Aymeri nella tradizione delle *enfances* dei Narbonesi (per la quale cfr. GHIDONI 2019a) – è richiamata nelle parole di un giovane cavaliere che compare poche volte nella *SVM* e che non fa parte della masnada capitanata da Gauvain, Ote de Beaumont. Questi, nel corso di una battaglia contro i Sassoni in cui i giovani *enfants* sono stati soccorsi da rinforzi che essi non riescono a identificare, li incita a non sprecare la loro giovane età (*perdre vos aages*) e di entrare loro stessi nel vivo della mischia per dimostrare la loro *prouesce* (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 61): «Se vous volés savoir qui il sont, poigniés avoec els et faites tant d'armes qu'il vous demandent qui vous estes. Car par les proueces conoist on les prodomes, et vous ne faites ci se muser non a la folie, si i perdés vos tans et vos aages».

sa terre. Quest’ultimo è un elemento ricorrente che connota la missione degli *enfants* che convergono verso la corte di Logres: lo scopo è difendere la terra di Artù in sua assenza dai Sassoni,<sup>33</sup> ma anche dai ribelli – i genitori che gli *enfants* rinnegano fino a quando non sarà conclusa la riappacificazione, come Gauvain stesso ben esprime nel testo citato.

Concludiamo l’esemplificazione dello schema iniziatico con l’esordio della carriera di Yvain, tradizionalmente non annoverato tra i nipoti di Artù e la cui minorità è qui marcata dal diminutivo Yvonet:

Si coururent tant les noveles que Yvonés l’oï dire qui estoit fix a la serour le roi Artu. Et quant il ot oï cele parole si parla a sa mere a privé conseil et li dist: «Bele mere, mi cousin s’en sont alé a la court le roi Artu pour servir le et pour avoir lor armes et le connoissent a oncle. [...] Si me plaist et siet et vient a gré pour tant que vous le voelliés, car je en ferai vostre talent. [...] Et ançois perdroie je tout que je n’aille après mes cousins servir mon oncle. Ore apareilliés mon harnois si que je m’en aille honnerablement, car comment que li affaires voist je m’en voel aller, car mix voel je la morir a hounour que ci vivre ou nous somes aussi come se nous fuissiens en cartre mis».

Et il dist: «Dame, pour Dieu, merci, ja tesmoigne tous li mondes et li cuers me dist qu’il est vostres freres et mes oncles. Et mi cousin sont ja alé en sa terre et molt seroie faillis et recreans se je ci demouroie en lieu ou je ne puis nule prouece faire et se je ne li aïdoie sa terre a maintenir autresi come mi cousin font [...]».<sup>34</sup>

Alcune *noveles* innescano anche in questo caso una agnizione dei legami di parentela, di cui è presago anche il *cuers* stesso del ragazzo.<sup>35</sup> Quindi l’eroe apostrofa la madre, le esprime la propria volontà di *aler a la court le roi Artu* e in particolare, tratto di novità rispetto ai precedenti, di imitare i propri cugini, i quali hanno riconosciuto Artù come loro zio (*le connoissent a oncle*). L’*enfant* domanda armi alla madre per poter andare a

<sup>33</sup> Questa specifica funzione dei *bachelers*, che recano soccorso al sovrano contro gli invasori, è ben sintetizzata nella *SVM (Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 65): «Et li Saisne coururent en la terre le roi Artu et i firent maint damage tant que Dix i envoa secours, qui molt estoit et biaux et gens et jouenes bachelers. Si vous dirai qui cil furent qui si bien le gardoient tant que li rois Artus revint del roiaume de Carmelide».

<sup>34</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 149-150.

<sup>35</sup> Queste dinamiche dell’agnizione sono in realtà topiche nella narrativa medievale. Per un campionario di esempi dalle *chansons de geste* cfr. GHIDONI 2018a: 356 e ss.

morire con onore per *maintenir* la terra del sovrano anziché dover restare a casa *come en cartre mis* – allusione al *topos*, diffuso nelle *chansons de geste*, del giovane temerario che è (invano) recluso perché stia lontano dalla battaglia.<sup>36</sup>

Fin qui abbiamo visto la formazione della *route de damoisiaus* come somma e replica di comportamenti individuali stereotipati. I singoli, convergendo verso la corte, finiscono per aggregarsi assieme e a battere ripetutamente i Sassoni. La *SVM* fornisce alcune rappresentazioni che potremmo definire “denotative” dell’*ensemble* dei giovani *bachelers*. Per esempio, si veda il seguente passo, una volta conclusasi la convergenza a corte dei giovani, che restano però ancora in attesa del ritorno di Artù da Carmelide:

Icil estoient remés illuec pour le rois Artus atendre, car il ne voloient mie estre chevalier adoubé de la main de nului se de la main au roi Artu non. [...] et s’en estoient tout venu de lor terres et de lor país au plus coient que il porent. Car chascuns n’estoit que soi vintisme, si estoient illuec arresté com soldoier pour gaaignier, car petit avoient aporté d’avoir fors de lor país.<sup>37</sup>

La *masnada* afferma l’esclusività del potere rituale del sovrano, l’unico da cui i giovani vogliono essere addobbati cavalieri. Il testo rappresenta inoltre in forma essenziale l’*iter* degli *enfants*, sottolineando la discrezione (*coient*) con cui si erano mossi *de lor país*, con un limitato manipolo di compagni. Come è usuale nella progressione cavalleresca, il primo movente degli iniziandi, fuoriusciti dalla loro patria sostanzialmente poveri, è *gaaignier* sostanze e fama nell’esercizio delle armi come *soudoiers* al servizio di un signore – fatto che trova precisa corrispondenza nella sociologia feudale.<sup>38</sup>

Al ritorno del re dalle imprese di Carmelide, finalmente si realizza l’incontro tra lo zio e i nipoti e si procede all’addobbamento dei meritevoli *bachelers*. In particolare, con queste parole Gauvain si presenta ad Artù:

«Sire» fait Gavains, «je sui a vous venus, et mi frere et mi cosin et mi parent, come a mon signour lige terrien. Et cist autre qui ci sont venu une partie pour le bien qu’il ont oï dire

<sup>36</sup> Si veda GHIDONI 2018a: 138 e ss.

<sup>37</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 229.

<sup>38</sup> Si veda lo studio del gruppo sociale degli *iuvenes* nella realtà feudale in DUBY 1964.

de vous et pour querre armes que vous les faciés chevaliers nouviaux. [...] Et pour ce ne di je mie qu’il ne vous aient servi de tels i a tandis com vous avés esté fors del país, car il avoient aïdié vostre terre a garantir contre vos anemis [...]».<sup>39</sup>

Gauvain presenta ad Artù le richieste degli *enfants*, compenso per quei *soudoiers* che si sono mossi dalla loro patria sulla scorta della fama del sovrano, *pour querre armes* e per essere fatti *chevaliers nouviaux*, e che l’hanno aiutato a *garantir*, a difendere, la terra dai nemici.

L’addobbamento pertanto chiude le imprese della *route de damoisiaus* e pone termine a quell’ampia sezione del racconto della *SVM* che si può etichettare come *conte des enfans*. Questo evidentemente è sostenuto da una concezione eroica “corale”, “sociale”, in cui la realizzazione del singolo segue i codici stabiliti dal gruppo: le *enfances* così rappresentate si possono dire sorrette da un “rituale”, una sequenza predeterminata di gesti e azioni che si conclude con un vero e proprio rito di iniziazione. La *eroo-poiesi* – cioè la costruzione dell’individuo eroico – si sovrappone pressappoco alla *andro-poiesi*, cioè l’insieme delle pratiche che plasmano l’iniziando in conformità a modelli virili, guerrieri.

La predominanza di una concezione eroica collettiva non significa che nel *conte des enfans* non siano sviluppate *enfances* individuali, con procedimenti che potremmo chiamare “connotativi” o “sintagmatici”<sup>40</sup> – in contrapposizione agli elementi “denotativi” e “paradigmatici” –, ossia indirizzati a marcare il singolo personaggio rispetto alla classe eroica e spesso mutuati da tradizioni specifiche su quell’eroe, i cui caratteri sono difficilmente permutabili (il segno-personaggio è descrivibile dunque come un saldo “sintagma” di nome e caratteristiche).<sup>41</sup> Nella *SVM* è anzi possibile riscontrare un sapiente dosaggio di questi mezzi e un loro accorto utilizzo nella narrazione, e di ciò forniamo il seguente esempio.

<sup>39</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 353.

<sup>40</sup> GHIDONI 2018a: 1-37.

<sup>41</sup> Il concetto di segno-personaggio (che concepisce il personaggio come un aggregato mobile di segni permutabili) è stato formulato dalla semiologia saussuriana-avalliana, a partire dagli scritti inediti sulle leggende germaniche del linguista svizzero. Cfr. almeno l’edizione antologica in SAUSSURE 1986 e i seguenti studi: AVALLE 1972; BONAFIN 2008.

L'impiego di procedimenti connotatori e sintagmatici riguarda soprattutto Gauvain, il cui primato all'interno del gruppo è indiscutibile<sup>42</sup> e che viene marcato ulteriormente da motivi tradizionali di retaggio folklorico:

Et quant il se levoit au matin il avoit la force al meillour chevalier del monde et quant il venoit a ore de prime si li doubloit et a eure de tierce aussi. Et quant ce venoit a eure de midi si revenoit en sa premiere force ou il avoit esté au matin. Et quant venoit a eure de nonne et a toutes les eures la nuit engreignoit sa force et au matin estoit tousdis en sa droite force. Itele estoit la coustume Gavain l'esquier com je vous di.<sup>43</sup>

Il testo si fa interprete qui di una antica tradizione folklorica o mitologica relativa a Gauvain che attribuirebbe al personaggio una particolare *coustume*, corrispondente alle qualifiche di un eroe solare che acquisisce maggiore (o minore) forza a seconda dell'altezza del sole nell'arco della giornata.<sup>44</sup>

Tali attributi, qui marcatori del solo Gauvain, trovano tuttavia una loro reinterpretazione "denotativa" e collettiva in un altro passo del nostro romanzo in prosa, allorché si pone in stretta relazione l'*essor* della primavera, il calore della bella stagione e la *iuventus* della masnada:

Ce fu a l'entree de Mai au tans nouvel que cil oisel chantent cler et seri et toute riens de joie enflame et que cil bois et cil vergier sont flouri et cil pré reverdissent d'erbe nouvele et menue et est entremellee de diverse flours qui ont douce odour et ces douces aigues reviennent en lor chanel et les amours nouveles font resbaudir ces vallés et ces puceles qui ont les cuers joians et gais pour la douçour del tans qui renouvele. Lors avint que Gavains et Agravains et Guerrehés et Gaheriés et Galescins et cil qui en lor compaignie estoient venu, si furent matin levé pour le chaut qu'il faisoit grant enmi le jour come cil qui volaient

<sup>42</sup> La precellenza di Gauvain sugli altri giovani è per esempio riconosciuta da Merlin, che (sotto mentite spoglie) affida alla prudenza del giovane nipote di Artù il resto del gruppo (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 233): «“Biaus amis, creés moi, si ferés que sages. Car cil compaignon ne sont pas de ta force ne de ton pooir et autretant dois tu amer lor sauvement et lor vie com la toie. Et tu feroies pechié mortel s'il estoient desavancié par ta folie, car encore porront il a grant force venir et a grant bien et auront encore molt grant mestier au roi Artu ton oncle ja si tost ne sera repairié de Carmelide”».

<sup>43</sup> *Premiers Faits* [Freire Nunes]: 60.

<sup>44</sup> Sul tema dell'eroe solare nella letteratura arturiana cfr. WALTER 1988.

chevauchier la matinee a la froidor qui estoit bele et li tans seris et cois. Et il ierent encore jouuene et tenre pour mal souffrir si furent bien armé et avaiert chapiaus de fer en lor testes comme sergant et espees pendans as arçons de lor seles.<sup>45</sup>

Si è in presenza di una «[o]uverture typique de *reverdie*, qui serait plus à sa place dans le cadre d’un roman courtois; mais c’est pour Gauvain et ses compagnons le début de l’aventure».<sup>46</sup> Il motivo, effettivamente poco abituale nella cornice storiografica prevalente nella *SVM*, caratterizza i giovani eroi non nel segno di un’eccezionalità prodigiosa – come nel caso del Gauvain “solare” –, ma inquadra la loro euforia all’interno di un contesto naturale e ciclico, modellato peraltro su stilemi astratti e generici del repertorio della cultura cortese.

I due motivi – quello del potenziamento solare di Gauvain e quello dell’euforia incentivata dalla bella stagione pertinente all’intero gruppo – confluiscono poco più avanti nel momento dei primissimi scontri in cui i giovani *bachelers* massacrano i Sassoni:

Et li contes dist que bien estoit miedis passés et li chaus estoit si grans et la pource levee estoit si merveillousement espees que a painnes s’entreveoient del get d’une pierre.<sup>47</sup>

Il narratore ha cura di menzionare le condizioni che fanno da sfondo a questa prima epifania eroica dei giovani: è mezzogiorno<sup>48</sup> e il caldo è asfissiante. È il perfetto *kairos* eroico: allorché si realizzano le condizioni climatiche che favoriscono il singolo e il collettivo, hanno luogo i primi fatti d’arme di Gauvain e la completa vittoria dei giovani. E diviene anche manifesta la poetica del compilatore della *SVM*: mettere a punto le “regole” per la costruzione ottimale di un cronotopo eroico.

<sup>45</sup> *Premiers Faits* [Freire Nunes]: 69.

<sup>46</sup> BERTHELOT - WALTER 2001: 1835. Il *topos* primaverile è messo in collegamento con la forza guerriera in BARBIERI 2016.

<sup>47</sup> *Premiers Faits* [Freire Nunes]: 72.

<sup>48</sup> Nella *SVM* il motivo galvaniano ricorre anche in un altro punto del testo (*Premiers Faits* [Freire Nunes]: 632): «Mais quant miedis fu passés fist mesires Gavains toutes les merveilles del monde».

## 2. LE ENFANCES DI ARTÙ

Come ha ben rimarcato Duby nel suo noto saggio sui *jeunes* nella società aristocratica feudale del XII secolo,<sup>49</sup> sono tre i fattori che sanciscono il passaggio dell'uomo d'armi *iuvenis* a uno stato pienamente virile e maturo: l'investitura a cavaliere, la conquista di una sposa, il possesso di un feudo. Nella realtà feudale – come anche sul piano narrativo – l'età anagrafica di un individuo è secondaria rispetto al superamento di quelle tre soglie andro-poietiche, per cui si possono ammettere alla *virilitas* individui estremamente giovani o al contrario includere nella *iuventus* individui di età avanzata (fatto che, nel brano da cui siamo partiti, lasciava invece perplesso Micha di fronte a un Artù ventisettenne).

Le *enfances* di Artù pertanto si sviluppano in due momenti del ciclo del *Lancelot-Graal*:<sup>50</sup> nel *Merlin* si raccontano le *enfances* di Artù in senso stretto, cioè proprio i primi anni di vita. Esse seguono uno schema che possiamo definire “centrifugo”:<sup>51</sup> il bambino viene allontanato dalla propria famiglia già subito alla nascita (Artù è figlio del re Uterpandragon, ma viene consegnato dalla madre dopo il parto a uno sconosciuto – su ordine di Merlin – e viene allevato dall'umile vassallo Antor), viene tenuto all'oscuro delle proprie origini e solo dopo aver dimostrato il proprio valore in una prova qualificante (l'epifania realizzata con l'estrazione della spada nella roccia) può riprendere, dopo l'agnizione delle proprie origini, la legittima posizione che gli spetta (la corona di Logres). Lo schema ciclico dell'allontanamento e del ritorno dell'eroe giovane è il paradigma più diffuso nella narrativa folklorica ed è applicato a numerosi eroi medievali.<sup>52</sup>

Il *Merlin* dunque si compie con l'investitura cavalleresca e l'incoronazione di Artù, ma per il completamento della *virilitas* di Artù mancava il tassello matrimoniale e quindi il racconto eziologico dell'unione tra il giovane re di Logres (ma non più tanto giovane sul piano sociale) e Guenièvre: la *SVM* si occupa di colmare questa lacuna

<sup>49</sup> DUBY 1964.

<sup>50</sup> Sulle versioni delle *enfances* di Artù nelle varie costruzioni cicliche si veda SZKILNIK 2007.

<sup>51</sup> GHIDONI 2018a: 1-37.

<sup>52</sup> Sullo schema ciclico di questa tipologia di *enfances*, cfr. WOLFZETTEL 1973 e 1974.



aggiungendo alle *enfances* già esistenti anche delle *enfances* “funzionali”, miranti a spiegare le origini di un aspetto particolare del personaggio.

Nella narrativa feudale (nelle *chansons de geste*, per esempio) la *Brautwerbung*, ossia la conquista della sposa,<sup>53</sup> è spesso realizzata in seno a una particolare declinazione del paradigma centrifugo di *enfances*: il giovane eroe, allontanato ingiustamente dalla propria patria, si mette al servizio di un signore straniero, spesso celando la propria identità, compie prodezze rivelatrici della sua natura sovrumana, ottiene la mano della figlia o della sorella del signore che egli serve e così accasato può tornare in patria a rivendicare il proprio legittimo posto. Il modello di questa tipologia di *enfances* può essere fornito dal *Mainet*, la *chanson de geste* – oggi nota in modo frammentario – che raccontava gli esordi di Carlo Magno.<sup>54</sup> Il compilatore della *SVM* può aver privilegiato proprio tale modello, pur con sensibili differenze, per illustrare le origini del matrimonio di Artù e Guenièvre, indotto dalla volontà di assimilare l’una all’altra le carriere dei due principali sovrani della mitologia feudale-cortese.

Mainet (ossia Carlo Magno *enfant*) è costretto a lasciare il suo regno a causa delle trame dei traditori che lo hanno spodestato: la causa del suo movimento “centrifugo” è l’elemento che apparentemente più differenzia i due sovrani. Lo scopo del servizio come anonimo *soldoier* in terra straniera è motivato dai fedeli vassalli che portano in salvo il fanciullo con la volontà di *esprouver* il piccolo Carlo, di *armes querre* per lui: in sostanza, è messa in primo piano la necessità dell’investitura cavalleresca per il “completamento” virile del giovane.<sup>55</sup>

Artù, invece, si reca in incognito in Carmelide accompagnato dai suoi uomini più fidati (i re Ban e Bohort) unicamente con lo scopo di conquistare una sposa, come è ben chiarito da quell’agente di *poiesis* eroica che è in tutto questo episodio Merlin. Ancor prima di rivelare il da farsi, Merlin illustra a Ban, Bohort e Artù (che in questo frangente svolge il ruolo del passivo e silenzioso *enfant* che si lascia guidare dai suoi tutori) i motivi che richiedono le azioni che sta per consigliare loro:

<sup>53</sup> Una buona panoramica sul motivo della *Brautwerbung* nella narrativa medievale è reperibile in BORNHOLDT 2005.

<sup>54</sup> Il testo è reperibile in *Mainet* [Paris].

<sup>55</sup> *Mainet* [Paris]: frammento I, 84-95.

Et quant il orent mengié, si alerent conseilier entre Merlin et le roi Artu et les .ii. rois freres et si i fu Ulfins et Bretel et Kex li seneschax. Lors lor dist Merlins: «Vous estes tout molt prodome et je vous connois ausi bien com vous meïsmes vous conoissiés. Et veés ci nostre signour que molt est jouuenes hom et bons chevaliers sera il de sa main et l'est ja. Et vous savés bien qu'il est mal des barons de sa terre que recevoir ne le voelent a signour ne lui faire homage si com il doivent, ançois le beent a grever de tout lor pooir s'il en viennent en lieu. Et pour ce vous proi je que vous faciés ce que je vous conmanderai». <sup>56</sup>

Merlin si rivolge soltanto ai due re perché a loro è attribuito il compito di facilitare la *poiesis* virile di Artù, il quale – pur presente alla discussione – non è nemmeno interpellato: il paradigma e le sue regole prevalgono sullo statuto contingente del personaggio. Merlin chiarisce che Artù è già fatto cavaliere (singolare caso di auto-investitura) ed è già sovrano: tuttavia ancora non è riconosciuto dai baroni ribelli. Ciò che sta per consigliare è finalizzato soprattutto a risolvere il problema politico – e sotto questo aspetto Artù torna a riavvicinarsi a Carlo Magno, costretto a fuggire dalla Francia per la crisi di successione in cui è coinvolto. Il consiglio di Merlin è dunque il seguente:

Et Merlin lor dist: «Signour, vous savés bien que li rois Artus n'a point de feme et je sai une pucele fille de roi et de roïne et de molt haute gent et si est bele et de si grant valour que nule dame ne porroit plus estre. [...] Et pour ce vous loeroie je que vous i menissiés le roi Artu en guise de soldoier et remansissiés au roi Leodegam un an ou .ii. tant que vous fuissiés bien acointés de lui. Et vous n'i aurés mie lonc tans esté quant il vous amera plus que ciaus qui ore sont avoec lui. Et saciés qu'il proiera au roi Artu qu'il prenge sa fille a feme et pour ce porra il avoir son roialme tout quitement». <sup>57</sup>

Merlin, dotato di qualità profetiche, ha predisposto tutto il prosieguo dell'azione e di fatto prospetta ai suoi interlocutori lo sviluppo di uno schema narrativo di *Brautwerbung*. Lo scopo ultimo dell'impresa esogamica è il mantenimento del *roialme* e in questo Artù è ricongiunto a Mainet, benché nei due casi il medesimo fine politico sia

<sup>56</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 14.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

raggiunto attraverso strade diverse: la conquista della sposa, da una parte, e la conquista di armi, dall'altro.

In Carmelide, il re Leodegan è alle prese con la guerra contro il re gigante di stirpe sassone Rion e pertanto accoglie volentieri al suo servizio i nuovi venuti, che si propongono a lui come *soldoiers* senza rivelare nulla della propria identità. Artù rimane ai margini, fino a quando non ha occasione di mostrare tutta la propria valentia sul campo di battaglia. L'epifania eroica è modellata su quella degli *enfant* protagonisti di peripezie centrifughe ed è realizzata secondo il motivo della “teichoskopia”, ossia *coram populo* e sotto le mura della città:

Illuec fist li rois Artus merveilles de son cor, car si durement le fist pour l'entacement de Merlin que tous li mondes l'esgardoit a merveilles. Et la fille le roi Leodegam et les dames et les puceles tendoient lor mains en haut envers le ciel et proient le Salveour del monde qu'il le desfendist de mort et de peril. Et plouroient pour lui de pitié pour le travail d'armes qu'il sosfrait entre lui et sa compaignie car molt s'esmerveilloient comment il em puent tant sousfrir et de si jouene enfant come li rois Artus estoit.<sup>58</sup>

Il narratore non manca di menzionare l'incantesimo di Merlin, aiutante magico di propiana memoria. L'epifania arturiana si compie sotto gli occhi del re Leodegan e delle donne, che esprimono con gesti e lacrime il desiderio di vedere tornare incolume quel *si jouene enfant* che suscita pietà e commozione, secondo lo stile patetico e l'iconografia “martirologica” con cui è rappresentato nella cultura feudale-cavalleresca l'eroe giovane.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Ivi: 116. Sul motivo del duello del giovane guerriero sotto le mura della città assediata, cfr. BONELLI 2015; GHIDONI 2021.

<sup>59</sup> Sul concetto di patetico nelle *chansons de geste* (in particolare negli sviluppi tardivi e in prosa) si vedano: GUIDOT 2001, GUIDOT 2016. Il patetico è così definito: «à la souffrance du corps s'ajoute toute affection qui concerne l'âme. L'émotion, essentielle, est liée à la douleur, à la pitié, à la tristesse. Si le sentiment de l'échec est parfois sensible, il faut noter que patience voire résignation ne sont pas particulièrement associées aux qualités des héros épiques traditionnels. Si elles sont présentes, c'est le signe d'une évolution notoire» (GUIDOT 2016: 42).

Nella fase seguente dello scontro,<sup>60</sup> Artù si ritrova a duellare contro un avversario possente, un *grant dyable* di fronte al quale l'*enfant* è l'*underdog* della situazione.<sup>61</sup> Nonostante le preoccupazioni di Ban, il quale teme che Merlin questa volta abbia esagerato coi suoi disegni, Artù esce vincitore, suscitando l'ammirazione degli spettatori, ai cui occhi si rivela la superiore natura di quello sconosciuto fanciullo, e in particolare le attenzioni della figlia del re.

Il fuoco dell'attenzione si sposta ora sul rapporto tra il *jouene enfant* e Guenièvre. Il primo a ipotizzare un matrimonio tra i due è proprio il re Leodegan, che, soccorso in battaglia proprio da Artù, auspica l'unione della propria figlia con quella *chose esperitex*,<sup>62</sup> la "creatura spirituale" che Dio gli ha inviato – riconoscimento della statura sovrumana dell'eroe in chiave religiosa. Il secondo passo è compito da Merlin, che rivela al sovrano di Carmelide le reali motivazioni del loro servizio:

«Je vous dirai avant» fait Merlins, «que nous somes venu querre. Veés ci un nostre damoysel jouene home et si bon chevalier com vous le savés, et saciés, qui qu'il soit, il est plus haut hom de vous et de parens, que vous n'estes, encore soiés vous rois couronés, ne il n'a point de feme espousee. Si alons par le país querre aventures tant que nous trovissiens aucun haut home qui sa fille li donast a feme».<sup>63</sup>

Benché ancora celi la vera identità del *damoysel*, il mago fa intendere che il fanciullo in incognito è di levatura ben superiore a quella dello stesso re di Leodegan. Ciò che gli manca, però, è una sposa ed è per questa ragione che essi vanno *par le país querre aventures*.

Un altro dei motivi di questa tipologia di *enfances* è l'investitura cavalleresca per mano femminile, che solitamente nelle *chansons de geste* non ha il valore performativo e simbolico di quella maschile ma è perlopiù circoscritta alla donazione di armi al giovane

<sup>60</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 119-120.

<sup>61</sup> Artù, come ogni buon *enfant*, è in effetti uno specialista di duelli contro avversari giganteschi. Si veda anche lo scontro che ingaggia contro il re Rion, anch'egli gigantesco, il quale disprezza il suo minuto avversario «car il le voit si petit qu'il ne resabloit envers lui mais que un petit enfant» (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 302).

<sup>62</sup> Ivi: 125.

<sup>63</sup> Ivi: 272.

eroe da parte di una fanciulla. È il beneficio che Mainet, secondo alcune tradizioni collaterali, riceve da Galienne, figlia del re pagano al cui servizio si è prestato.<sup>64</sup> La *SVM* prospetta un episodio simile, in cui però l’atto rituale della vestizione del giovane cavaliere da parte di una fanciulla riceve una qualifica più alta da Merlin, come vera e propria investitura cavalleresca:

Si li aïda a armer Genievre, molt bel et molt bien come cele qui bien s’en sot entremetre et li chaint ele meïsmes l’espee au coste. [...] Er Merlins conmencha a rire qui l’esgarda et le moustra as .ii. rois coment ele se painne del roi servir [...].

«Sire, onques mais ne fustes vous chevaliers si a droit com vous estes orendroit. Et se n’i faut orendroit que une seule chose que vous ne soïés tous nouviaus et bien poés dire quant de ci partirés que fille de roi et de roïne vous a fait chevalier nouvel».<sup>65</sup>

L’inusualità della circostanza è marcata dalla risata di Merlin:<sup>66</sup> scherzando con i re Ban e Bohort, il mago prende in giro il giovane Artù, poiché la vestizione da parte di Guenièvre lo ha appena reso *chevalier nouvel*. Anche se all’inizio dell’episodio Merlin aveva considerato Artù già cavaliere, ora viene effettuata una ridondante investitura, benché eccentrica e distorta rispetto all’uso cavalleresco. Tuttavia manca un dettaglio affinché il rituale sia completo: su richiesta dei due giovani, Merlin – nelle solite vesti di agente di *poiesis* eroica – spiega che manca ancora *li basiers*, il bacio che ha la doppia funzione di sancire il passaggio di stato di Artù e l’unione futura dei due innamorati. Il bacio di investitura inoltre verrà richiamato dallo stesso Merlin poco più avanti, quando, durante la battaglia decisiva che conclude questa particolare frazione della “eroo-poiesi” arturiana, il mago sprona Artù a compiere imprese per ripagare quel gesto di Guenièvre.<sup>67</sup>

Con il fidanzamento tra Artù e Guenièvre e la sconfitta definitiva di Rion si chiude idealmente la *Brautwerbung* del re di Logres, anche se le nozze vengono posticipate a causa dell’incalzare delle incombenze militari. Queste vicende si sono svolte in

<sup>64</sup> Cfr. GHIDONI 2019b.

<sup>65</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 278-279.

<sup>66</sup> Sulle funzioni del riso di Merlin, in particolare di fronte alla morte, come mezzo di svelamento della verità, cfr. BLOCH 1985.

<sup>67</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 284.

parallelo con quelle della *route de damoisiaux* e sono in sostanza una differente modalità di *enfances* (centrifughe per Artù; centripete per i giovani di Logres): lo scopo della prima parte delle *SVM* è in sostanza quella di plasmare soprattutto le pedine che dovranno essere disposte sul piano di gioco, vale a dire i personaggi che dovranno muoversi nel cronotopo arturiano – i cavalieri di Artù –, e quel personaggio che invece diviene parte dello sfondo, della “grammatica” romanzesca – il re stesso.

Ma nessun codice, nessuna convenzione narrativa nasce dal nulla: per forgiare un linguaggio ne serve un altro, un meta-linguaggio. I vari paradigmi di *enfances* impiegati dalla *SVM* sono elementi di quello specifico linguaggio narrativo (per certi versi universale e per altri proprio dei generi medievali) che serve per raccontare le origini degli eroi, il principio della loro carriera e la loro epifania. Nella *SVM* questi schemi forniscono il meta-linguaggio che permette di portare il racconto al punto in cui è possibile iniziare la costruzione del codice arturiano vero e proprio (ossia la costituzione della corte di Artù). Attraverso questo meta-linguaggio la *SVM* dà forma al linguaggio dell’universo della *matière de Bretagne* (quale appariva dalle versioni cicliche) e ci dice sostanzialmente che tale linguaggio è frutto dello sforzo e del concorso di giovani eroi, di eroi agli inizi. Questa è la funzione mito-logica della *SVM* – discorso sul mito arturiano, suo arricchimento e sua particolare interpretazione.

### 3. LE FUNZIONI POIETICHE DI MERLIN

Il tempo delle origini, delle “iniziazioni” – nel duplice significato di “cominciamento” e di “*rite de passage*” – è manipolato da Merlin, che, come si è già visto, è attivo costruttore del regno arturiano, colui che porta a compimento l’iniziazione degli *enfants* e “scrive” (non solo metaforicamente) le regole del *tans le roi Artu*. Merlin riveste due funzioni poietiche nella *SVM*: crea eroi e istituisce regole. Gli altri personaggi non hanno questa libertà di iniziativa:<sup>68</sup> o passivamente subiscono un processo “eroo-poietico”, oppure

<sup>68</sup> La «libertà di iniziativa» è uno dei tratti caratterizzanti l’archetipo dell’eroe secondo Meletinskij, il quale individua nell’eroe delle culture primitive sincretistiche (in cui le varie forme dei generi narrativi non sono ancora ben distinte) il perno su cui vengono costruiti i grandi cicli eroici che collegano tra loro soggetti

istituiscono regole divenendo però centri immobili dell’universo narrativo (è quello che succede ad Artù, progressivamente “grammaticalizzato”) o, ancora, sono inconsapevoli protagonisti di “prime volte” (Gauvain). Merlin è l’unico personaggio che ha la facoltà di muoversi su entrambi i piani: la sua stessa fine – nemmeno definitiva – è necessaria come condizione per la fondazione del *tans le roi Artu*.

Non intendo addentrarmi nelle molteplici funzioni di Merlin (profeta, mago, diavolo, autore-personaggio ecc.),<sup>69</sup> che riprendono dopotutto quelle emergenti nel romanzo di cui è eroe eponimo, anche perché la sola *SVM* offrirebbe una immensa quantità di materiali utili alla esemplificazione del polimorfismo del personaggio. Oltre agli sporadici esempi che le sezioni precedenti di questo lavoro hanno proposto, si può aggiungere che Merlin interviene costantemente nell’azione con consigli, profezie, interpretazioni di sogni, incantesimi, travestimenti che guidano le azioni di Artù, dei suoi alleati e degli *enfants*, le orientano e le forzano verso il fine predeterminato, ossia la costituzione del *tans le roi Artu* e l’inizio della *queste* graaliana, come egli stesso ammette riconoscendo anche che commetterebbe un grave peccato se non si applicasse a questa missione:

diversissimi tenuti assieme solo dalla persistenza di questo personaggio polifunzionale (MELETINSKIJ 1993: 46-47): «Si deve sottolineare che nelle società tribali arcaiche solo un personaggio mitico può essere anche l’eroe centrale di un ciclo attorno al quale si sviluppano soggetti differenti, poiché solo lui possiede, agli occhi dei membri di una comunità primitiva, quella libertà d’iniziativa indispensabile per un eroe. [...] In lui e nella descrizione della sua attività è sintetizzato il sincretismo mitologico [...]; dal progenitore-eroe civilizzatore ha inizio il cammino che porta tanto all’eroe vero e proprio della poesia epica, quanto al dio-creatore delle religioni superiori [...]. Egli può apparire sia come creatore (nei miti), sia come eroe capace di annientare i mostri [...] (nei racconti protoeroici), sia come comico trickster-briccone (nelle favole di animali e negli aneddoti), in altre parole egli è il fulcro del sincretismo dei generi letterari». In effetti, anche Merlin, come si vedrà, è l’unico personaggio in grado di fungere da raccordo tra le varie funzioni narrative e culturali della *SVM*. Si veda altresì MELETINSKIJ 2016.

<sup>69</sup> Tra i numerosi studi dedicati alla figura di Merlin, mi limito a menzionare quattro panoramiche piuttosto ampie: ZUMTHOR 1943; WALTER 2000; TRACHSLER 2000; KOBLE 2020: 59-79. Interessanti sono le osservazioni di BOUTET (1992: 236-238), che, sulla scorta dell’ideologia mitica formulata da Dumézil, parla di un *dédoublement* della sovranità, in cui Artù incarna la funzione militare, mentre Merlin quella sacra e magica.

«Mais je feroie pechié se je destournoie ce que Nostre Sires m'a donné tant de sens et de discrecion com je ai pour aïdier a complir les aventures del Saint Graal qui doivent estre acomplies et traites a fin au tans le roi Artu». <sup>70</sup>

Oltre a essere interventista sul piano “diegetico” e “pubblico”, Merlin si ritira periodicamente dall'azione per occuparsi di due affari “privati”: uno, presente sia nel *Merlin* che nella *SVM*, è la dettatura al sant'uomo Blaise di tutti gli accadimenti passati, presenti e futuri relativi al Graal e alle vicende che egli stesso plasma – momenti in cui è fondato lo stesso ciclo romanzesco –; l'altro, presente nella sola *SVM*, è la vicenda amorosa con la fanciulla Niniane, che egli, pur consapevole delle nefaste conseguenze di tale rapporto, istruisce nelle arti magiche e la quale finirà per condannare Merlin all'*enserrement* che lo renderà prigioniero e introvabile per l'eternità – ma anche così potrà intervenire nell'azione, per esempio quando, alla fine della *SVM*, si manifesterà come nuda voce a Gauvain.

Qui di seguito riporterò soltanto una minima frazione di occasioni in cui nella *SVM* sono esemplificate le modalità di intervento di Merlin, giusto pochi brani che permettano una riflessione su come egli costruisca il *tans le roi Artu* e su come si possa concepire la sua efficienza eroica. <sup>71</sup>

Merlin orienta spesso l'azione degli *enfants*, soprattutto attraverso ingegnose metamorfosi che lo fanno apparire di volta in volta agli occhi dei giovani come un *villain* o un raffinato cavaliere: sotto tali specie, il mago fornisce indicazioni agli *enfants* su quello che li aspetta. Non soltanto egli si rende irricognoscibile, ma essi stessi non lo conoscono: Gauvain ancora non ha incontrato il sapiente consigliere di re Artù. Tuttavia, una volta che gli *enfants* sono giunti a Logres, Gauvain cerca informazioni sul misterioso cavaliere che lo ha aiutato e Do de Cardeuil ipotizza che si tratti di uno dei travestimenti di Merlin; Gauvain ne è stupito e al tempo stesso compiaciuto e, pertanto, commenta: «Car je sai bien ore [...] qu'il nous aime quant il s'entremet de nos affaires». <sup>72</sup>

La breve osservazione, in primo luogo, caratterizza l'azione di Merlino come un *s'entremetre*, un positivo “intromettersi” negli affari altrui. In secondo luogo, specifica il

<sup>70</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 250.

<sup>71</sup> Per ulteriori letture delle metamorfosi merliniane nella *SVM* e nelle altre *Suites* post-vulgata cfr. FERLAMPIN-ACHER 2007 e BERTHELOT 2007.

<sup>72</sup> Ivi: 247.



movente affettivo alla base di queste intromissioni: *il nous aime*, egli ci ama, ci vuole bene. Questo particolare affetto che egli nutre per coloro di cui guida l'azione non è soltanto un segno di elezione eroica per Gauvain. Il rapporto tra Gauvain (e gli *enfants*) e Merlin è analogo a quello che si istituisce – sul piano antropologico – tra gli umani, i fedeli, e l'eroe sovrumano a cui essi tributano un culto e con il quale instaurano una relazione affettiva di qualche tipo al fine di riceverne benefici. La frase di Gauvain illustra i fondamenti dell'efficienza eroica: attraverso l'instaurazione di un legame affettivo, l'uomo ordinario riceve benefici dall'individuo straordinario. Oggetto di “eroo-poesi”, in questo episodio, non sono soltanto gli *enfants* (in quanto destinatari del soccorso taumaturgico di Merlin), ma anche Merlin stesso, in virtù del legame affettivo col piano “ordinario” che gli è attribuito e che qualifica tutta la sua *heroic agency*.<sup>73</sup>

Un altro passaggio di una qualche significatività è il discorso con cui Merlin incita Artù e i suoi uomini nel corso della decisiva battaglia di Clarence contro i Sassoni:

«Sire, veés la ciaus par qui conmandement la terre a vos barons a esté gasteé et destruite. Ore i parra comment il en iert hui vengeance prise. Hui estes vous a tout perdre ou a tout gaaingnier. Hui verra on qui aura hardement en soi. Hui verra on qui saura ferir d'espee ne de lance. Hui aparront les grans proueces del roiaume de Logres. Hui iert li grans mestiers et li grans besoins. Car hui iert li roiaumes de Logres destruis ou honérés. Si vous fais a savoir» fait Merlins, «a tous les barons ensamble, que vous proiés a Nostre Signour qu'il desfende le roiaume de Logres de honte hui et de mescheance». [...] Et puis escrient tout, privé et estrange, que il en feront del tout a son conmandement et a son plaisir. Et il lor dist que par son conseil en voellent il ouvrer que il n'ont garde de nului et qu'il en auront la victoire hui en cel jour.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Attraverso la nozione di *heroic agency* si concepisce l'eroe come un ente antropomorfo in cui vengono concentrati massivamente azioni e poteri efficienti che nella realtà vengono svolti o esercitati da agenti minori non umani: Schlechtriemen fa l'esempio storico dell'eroicizzazione di Louis Pasteur, alla cui figura, a livello giornalistico e cinematografico, vennero attribuiti poteri efficienti che nella realtà sono esercitati da una serie di agenti minori (il vaccino, i microorganismi, la siringa ecc.); la rete di *agencies* e di *agents* viene accentrata attorno alla figura antropomorfa dell'eroe; «when looking at the process of heroisation, we must explore how the agency shared by many actors is transformed into agency that is concentrated on a single human figure» (SCHLECHTRIEMEN 2016: 27).

<sup>74</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 704.

L'enfasi delle parole di Merlin è accentuata dal ricorso all'anafora della parola *bui*: è sottolineato il *kairos* mitico imminente, in cui si compirà l'epifania eroica del regno di Logres (*bui aparront les grans proueces del roiaume de Logres*). Il linguaggio rituale e profetico che è adottato sancisce il momento fondativo del *tans* mitico del regno arturiano. La funzione poetica del discorso di Merlin è anche marcata dalla prescrizione ai suoi interlocutori di una azione rituale, ossia la preghiera a Dio perché li protegga dalla sconfitta. In particolare, la richiesta di *ouvrer* secondo il suo *conmandement* dimostra, ancora una volta, l'efficienza di Merlin a favore delle schiere arturiane.

L'ultimo esempio riguarda l'allestimento della *queste* del Graal e la fondazione delle relative *aventures*, almeno per quel che concerne le responsabilità di Merlin. L'efficienza dell'eroe-mago non si limita solo al tempo presente *en son vivant*, ma esercita la sua influenza anche sul futuro, per il quale egli predispone le "regole del gioco", letteralmente le mette per iscritto. Infatti, nel corso di uno dei suoi ultimi incontri con Blaise, Merlin chiede al suo scrivano di redigere una *letre*:

«Ce est li commencement et li contes des aventures du pais par coi li merveilleous lyons fu enserrés et que fix de roi et de roïne descendra et covenra que il soit chastes et li miudres chevaliers del monde». Et les lettres que Blaise fist mist Merlins par tous les chemins ou les aventures estoient et ne pooient estre ostees se par ciaux non qui les acheviroient. Et par ce furent li chevalier en volenté d'errer, ne ja autrement ne fust destruis li grans lyons.<sup>75</sup>

Il cartiglio – da cui evidentemente sono tratte più copie – verrà apposto dallo stesso Merlino in prossimità dei vari *chemins* e itinerari avventurosi, come segnale delle potenziali peripezie che possono essere ivi affrontate, indicandone il *commencemens* e il *contes* – con questo possibile senso, se la lezione non è corrotta: 'Questo [cartiglio] segnala l'inizio e fornisce la spiegazione delle avventure...'.<sup>76</sup> Segnali di questo genere saranno

<sup>75</sup> Ivi: 652.

<sup>76</sup> *Contes* è naturalmente 'racconto'. La lezione è però sospetta e forse esito di un problema occorso nel passaggio dalla redazione *a* a quella *β*. Nella versione del ms. di Bonn (*β*) è tramandata la lezione *li commencement et li contes des aventures*, come anche nel ms. Paris, BnF, fr. 24394 (c. 251rb; trascrizione inedita di R. Trachsler: *li commenchemens et li contes des aventures*) e nel manoscritto base dell'ed. Sommer (*Suite Vulgate* [Sommer]: 375). Una lezione alternativa è quella del gruppo *α*, per esempio quella dei mss. Paris, BnF, fr. 98 (c. 239ra: *le commencement des aventures*) e fr. 747 (c. 198vd: *li commencement des aventures*).

effettivamente trovati dai cavalieri impegnati nelle avventure narrate nei successivi romanzi (*Lancelot, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu*) e viene attribuita a Merlin l'iscrizione che Artù trova incisa su una roccia nei pressi di Salesbières e che preannuncia la nefasta battaglia dove si chiuderà il tempo arturiano.<sup>77</sup>

Il *païs* che sarà teatro di tali imprese viene caratterizzato in due modi, con uso di due tempi verbali: è la terra in cui, retrospettivamente, Merlin-leone venne imprigionato e quella in cui, prospettivamente, nascerà il migliore cavaliere del mondo (Galaad). I cartigli disseminati dunque si rivolgono a coloro che intraprenderanno le *aventures* in quell'età eroica interstiziale compresa tra questi due accadimenti profetizzati (il primo dei quali è collocato nel passato *ante eventum*). La definizione implica altresì che l'*enserrement* di Merlin è la condizione primaria per il dischiudersi di tale tempo mitico. La *letre* è anche strumento di *poiesis* eroica, perché, oltre a segnalare il percorso avventuroso, è un manufatto magico che può essere rimosso esclusivamente da chi è destinato a portare a termine l'impresa; inoltre, proprio questa prospettiva incentiva all'erranza i cavalieri (*en volonté d'errer*).

Tanto l'enfatica perorazione nel corso della battaglia di Clarence quanto il cartiglio fatto scrivere a Blaise sono rivelatori del tipo di parola di cui fa uso Merlin, il cui codice è funzionale allo scopo della *SVM*: la profezia.<sup>78</sup> Tale genere discorsivo è al tempo stesso mitico e rituale: mitico, perché dispiega, in forma narrativa, la prospettiva di un tempo meta-storico; rituale, perché prescrive le azioni che devono essere compiute affinché gli eventi presagiti siano realizzati o evitati. Analogamente, come Merlin, la *SVM* è quasi interamente votata sia al racconto della realizzazione del “tempo maturo” del regno arturiano, ancora di là da venire, che alla prescrizione e alla fondazione dei rituali del tempo arturiano (e dei motivi del “rituale” narrativo).

<sup>77</sup> Cfr. ZUMTHOR 1943: 190. Per l'iscrizione di Salesbières cfr. *Mort le roi Artu* [Speer]: 305-306.

<sup>78</sup> Sul discorso profetico nel Medioevo, con speciale *focus* su Merlin, si veda TRACHSLER 2007.

#### 4. L'AVVENTURA DI GUINEBAUT

Il tempo delle origini della *SVM* è popolato non soltanto da eroi costruendi ma anche da eroi costruttori di una *heroic age*, di *establisseeors*, la cui funzione è precisamente quella di *establiir* un'istituzione o un costume della ritualità cortese. Nella seconda parte del romanzo, dopo le nozze di Artù e Guenièvre e il ritorno alla corte di Logres, il principale sforzo del compilatore è quello di fare in modo che i principali personaggi istituiscano le regole della *queste* del Graal, sia attraverso veri e propri editti – quali quelli che pronuncia il sovrano – che attraverso azioni che si svolgono per la prima volta, come è il caso dell'erranza cavalleresca e delle sue peripezie, il cui iniziatore è Gauvain. Merlin è il principale *establisseeor*: al di là dei suoi numerosi interventi nella *SVM*, uno dei suoi *establissemens* più importanti è quello raccontato nel *Merlin*, prima ancora della nascita di Artù, ossia la fondazione della Tavola Rotonda: «et vint en Norhomberlande a Blayse, si li dist ces choses et ces establissemens de cele table». <sup>79</sup>

Vedremo nella prossima sezione i notevoli *establissemens* di Artù, Guenièvre e Gauvain. In questa sezione, come intermezzo, ci dedicheremo al personaggio di Guinebaut le Clerc, fratello dei re Ban e Bohort, la cui apparizione nel ciclo graaliano è limitata alla *SVM*, e specialmente a un episodio in cui il verbo *establiir* segna tutte le azioni decisive. Guinebaut, chierico e sapiente, in sostanza mago, è modellato sulla figura ben più preponderante di Merlin e come questo è dotato di poteri taumaturgici e profetici che gli conferiscono quel margine di libertà d'azione che a molte altre figure, ben più rilevanti, è negata. Sorvolando su vari interventi secondari nel corso del romanzo, Guinebaut è soprattutto protagonista di una avventura in cui gioca il ruolo di *establisseeor* di imprese eroiche future, esattamente come fa Merlin.

La funzione di Guinebaut si comprende all'interno di uno dei tanti compiti eziologici affidati alla *SVM*, uno di cui per ora abbiamo fatto solo fugace menzione, vale a dire la *poiesis* eroica di Lancelot, che ancora non è nato ma di cui si racconta il concepimento e che soprattutto è argomento di numerose profezie merliniane: <sup>80</sup> in so-

<sup>79</sup> *Merlin* [Freire-Nunes]: 129.

<sup>80</sup> Si veda in particolare l'interpretazione da parte di Merlin del sogno di Helene, futura madre di Lancelot, che ella ha avuto la notte stessa del concepimento del figlio (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 411-418).

stanza, se la *SVM* racconta direttamente le *enfances* di numerosi cavalieri arturiani, il suo pensiero è comunque rivolto alla predisposizione della venuta del migliore di tutti i cavalieri. L'avventura di Guinebaut<sup>81</sup> è a sua volta indirizzata all'istituzione di altre avventure, che saranno portate a compimento da Lancelot.

In previsione delle nozze di Artù, che avranno luogo in Carmelide, si manda a chiamare Bohort, il quale si mette in viaggio scortato anche dal fratello Guinebaut. Addentratisi in un bosco, i viaggianti si imbattono in *une aventure molt merveillouse*: in una ampia radura erbosa essi incontrano un gruppo di dame e cavalieri e tra questi spicca una bellissima dama accompagnata da un anziano cavaliere.<sup>82</sup> Guinebaut ne è subito rapito e in cambio di amore promette alla pulzella, che viene da una terra chiaramente oltremondana denominata *Terre Estrange Soustenuue*, di allestire per lei e i suoi compagni una danza perpetua, animata da un incantesimo che obbligherà tutti coloro che si imbattono in essa a unirsi alla carola,<sup>83</sup> fino al giorno in cui arriverà il miglior cavaliere del suo tempo, che sarà anche perfetto amante:

«Certes, fait il, se vous me donniés le vostre amour a tous les jours de vostre vie je feroie bien tant pour vous que la charole remanroit en tel maniere que tout cil et toutes celes qui par ici venroient et la charole verroient, il lor convenroit a remanoir et duroit tant que nus chevaliers i venroit qui onques n'auroit vers amors falsé. Et avoec ce si couvenroit il que fust li miudres chevaliers qui a son tans seroit».<sup>84</sup>

La fanciulla accetta di buon grado e l'anziano accompagnatore della dama prepara un seggio per il cavaliere che dovrà venire, per il quale Bohort offre a sua volta una corona. Ed ecco allora il momento dell'*establisement*: «Lors jeta Guinebaus ses enchantemens et establi la charole».<sup>85</sup>

<sup>81</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 336-340.

<sup>82</sup> Il contesto è formulato secondo il motivo “celtico” dell'incontro tra il cavaliere mortale e la donna fatata dell'oltremondo. Cfr. GALLAIS 1992.

<sup>83</sup> Sul tema della carola magica, si può vedere MUZZOLON 2018.

<sup>84</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 337.

<sup>85</sup> Ivi: 338.

Dopo due giorni passati a danzare, la fanciulla avanza un'altra richiesta a Guinebaut:

Quant la charole fu establie si li dist la pucele que encore li feist un autre gieu que jamais ne porroit faillir et dont tous li mondes parlast après sa mort.<sup>86</sup>

Allora Guinebaut fabbrica una scacchiera e intaglia tutte le pedine, quindi getta su questi oggetti un incantesimo tale per cui, nel momento in cui un sopravvenuto si mettesse a giocare, le pedine si muoverebbero da sole in risposta alle mosse dell'avversario; la scacchiera magica riporterebbe sempre la vittoria «tant que li miudres chevaliers del monde le matast».<sup>87</sup> Una volta che egli ha stabilito la carola e lo scacchiere,<sup>88</sup> vi aggiunge altri *gieurs*, che preannunciano altre avventure della mitologia arturiana: «Car il fist puis tourner le chastel et les charoles que Meraugis trouva puis a la Cité sans Non».<sup>89</sup>

L'avventura della carola perpetua e dello scacchiere invincibile sarà invece portata a termine da Lancelot,<sup>90</sup> come il narratore chiosa al termine dell'episodio:

la charole que Guinebaus ses freres avoit establie en tel maniere que tout li chevalier qui puis vinrent demourerent charolant tout tant que Lancelos du Lac i vint qui tous les desfist, et envoa l'escechier qui si matoit les gens a la roïne Genievre qui estoit feme le roi Artu.<sup>91</sup>

Mentre il racconto in sé intende illustrare le origini di fascinosi episodi del *Lancelot*, le avventure istituite, *establies*, da Guinebaut preparano il terreno all'epifania eroica del futuro cavaliere. Guinebaut svolge la funzione di eroe *establisceor*, ufficio che viene svolto non solo in quanto “costruttore di eroi” (Lancelot), di cui stabilisce le qualità in

<sup>86</sup> Ivi: 339.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> «Ensi com vous avés oï establi Guinebaus la charole et l'escechier et puis i fist maint gieu et aprist la dame tele chose dont ele ouvra puis maintes fois puis qu'il fu mors» (ivi: 340).

<sup>89</sup> *Ibidem*. Sul Castello *Tournoyant* cfr. HUET 1911. La Città senza Nome sarà invece oggetto di narrazione nel romanzo in versi di Raoul de Houdenc *Meraugis de Portlesgues*.

<sup>90</sup> Sul tema, cfr. MORAN 2010.

<sup>91</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 340.

maniera indiretta – delineando il ritratto del cavaliere che compirà le imprese –, ma anche di regolamenti, di codici, in questo caso del meraviglioso arturiano.

## 5. LE ISTITUZIONI DEL *TANS LE ROI ARTU*

L’inaugurazione dei “tempi arturiani” è in realtà il macro-tema non soltanto della *SVM* ma anche del finale del *Merlin*, con la fondazione della Tavola Rotonda (già sotto il regno di Uterpandragon), le *enfances* di Artù e la sua incoronazione. Il ciclo del *Lancelot-Graal*, pertanto, spalma su almeno due romanzi l’istituzione del *tans le roi Artu*. Questo diventa visibile e manifesto attraverso alcune istituzioni, ovvero norme e consuetudini che costituiranno i capisaldi di quell’epoca mitica del regno di Logres – in altri termini la “grammatica” di quel cronotopo, il codice che regola le gesta dei cavalieri e in particolare la *queste* del Graal. Nella *SVM* quel codice viene letteralmente messo per iscritto e si assiste alla fondazione di alcuni ordinamenti sociali e comportamentali da parte di alcuni dei principali personaggi della corte di Artù, in particolar modo da Artù stesso, da Guenièvre e da Gauvain. La sfera di azione di Merlin è in questo ambito più ridotta: la sua *agency* si focalizza sulla “costruzione” di eroi e sull’indirizzamento del *tans le roi Artu* verso la sua missione storica e trascendente, meno sulla creazione di istituzioni “terrene” e consuetudini comportamentali che regolano la vita della corte – facendo ovviamente astrazione della Tavola Rotonda, la cui ideazione nel *Merlin* è sua responsabilità; ma si tratta dell’eccezione che conferma la regola, se si considera la funzione più trascendente che terrena di quella società cavalleresca.

La corte è senz’altro il cuore pulsante del regno di Logres, il luogo in cui si conclude la *poiesis* di molti eroi o si realizza la loro epifania, nonché l’ambiente in cui sono elaborate molte delle norme che regolano l’agire cavalleresco del *tans le roi Artu*. Il tema della centralità della corte arturiana è già emerso nel nostro percorso passando in rassegna le *enfances* “centripete” della masnada di giovani cavalieri capitanati da Gauvain. Nella maggior parte dei casi, il movente che spinge i *bachelers* a lasciare la casa paterna e a mettersi contro gli stessi genitori è la prospettiva di essere fatti cavalieri da Artù, che gode dell’ammirazione unanime dei suoi tanti nipoti. La migliore espressione in questo senso

sono le parole di Agravain, il quale rimprovera il fratello maggiore Gauvain di non aver condotto prima i suoi fratelli a «servir celui dont tous li mondes amende qui entour lui repaire». <sup>92</sup> La principale funzione del regno arturiano è giustappunto l'*amende*, la “riparazione”, il continuo miglioramento del mondo e soprattutto di chi trova *repaire* presso di lui. Le diverse vittorie consecutive di Artù contro i ribelli, i Sassoni, i giganti di Rion, i Romani ecc. possono essere interpretate come una costante *amende* che egli porta al mondo in parallelo all’espansione di Logres: tale funzione di eroe civilizzatore e portatore di ordine contro il caos si esplica anche in due episodi che in questo studio lasceremo defilati, ossia la lotta contro i mostri e le forze demoniache ctonie (il gigante di Mont-Saint-Michel e il gatto del lago di Losanna). Se in tali circostanze la funzione “emendatrice” di Artù si esercita ancora attivamente, essa è esercitata solo passivamente una volta che la *pax arturiana* è instaurata e Artù si è installato nella sua corte, in attesa che siano i *prodomes* del regno a cercare in essa *repaire*.

La corte è il luogo dell’epifania dell’efficienza di Artù e la *compaignie* di cavalieri che Artù riesce a radunare presso di sé è ornamento e segno di elezione eroica, come ben sottolinea Merlin, che non riesce ad astenersi dall’usuale profezia, alludendo all’evento escatologico che porrà fine a tale congiuntura mitica:

«Ne onques a mal prince ne fist Dix si grant honour, car il n’est encore pas cis rois qui onques mais assamblast si bele compaignie ne ou il est itant de prodomes ne de bons chevaliers, ne jamais autant n’i aura devant icelui jour que li fix ocirra le père et le père le fil». <sup>93</sup>

La *floraison* arturiana si manifesta a corte non tanto nei tempi ordinari, in cui la corte è genericamente il luogo in cui risiede il sovrano, quanto nel corso di quel momento

<sup>92</sup> Ivi: 63. Il “tempo delle origini” che è oggetto del presente studio meriterebbe di essere messo a confronto con il “tempo della fine”, rappresentato dalla caduta di Artù. L’escatologia arturiana è affrontata dal punto di vista delle strategie narrative che “chiudono” il ciclo arturiano in TRACHSLER 1996.

<sup>93</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 674. Lo stesso Merlin sottolinea la funzione della corte come luogo di riconoscimento del valore individuale quando, dopo che egli è già stato imprigionato da Niniane, si manifesterà a Gauvain come voce; il giovane cavaliere non identifica immediatamente colui che gli parla e Merlin commenta amaramente con un proverbio particolarmente veritiero (ivi: 827): «Qui eslonge la court et la court lui» (‘La corte allontana chi si allontana dalla corte’).



celebrativo che è la *court enforcie*, l’adunata solenne che solitamente ha luogo in primavera (in sincronia con l’evento liturgico della Pentecoste) o in altre occasioni speciali: «Et lors dist li rois Artus a mon signour Gavain, son neveu, que a cele feste vauroit il tenir court enforcie, si que tout cil qui de lui terre tenoient venissent».<sup>94</sup> Il bando di una *court enforcie* inaugura un momento di epifania eroica collettiva in cui convergono a Camaalot i maggiorenti del regno; è uno di quei momenti istituzionali e rituali in cui il corpo sociale realizza e incarna il *tans le roi Artu*.

Nell’economia della *SVM* è in particolare centrale la *court enforcie* che ha luogo a metà agosto (in coincidenza della festa liturgica del *transitus Virginis*)<sup>95</sup> al rientro di Artù con la novella consorte e dopo la riappacificazione col ribelle Loth. Essa è anche occasione soprattutto per una parata dei giovani cavalieri appena addobbati. La corte di Artù è ormai al completo: quasi tutti coloro che saranno protagonisti della *queste* graaliana sono finalmente radunati a Logres (mancano solo coloro che porteranno a compimento la *queste*, le carriere dei quali si svolgeranno interamente sullo sfondo del tempo arturiano che qui è costituito) e il compilatore della *SVM* marca l’importanza di questa adunata con una lista eroica in cui elenca i principali cavalieri che quel giorno fecero *service* alla tavola principale.<sup>96</sup>

Alla fine del pasto, re Artù prende la parola e svolge le proprie funzioni di *establisseeor* di ritualità cortesi. È il momento in cui viene imbastito il mito di fondazione delle *aventures*, della specifica tipologia di impresa in cui devono eccellere i cavalieri della corte arturiana, che in questo punto viene sancita e regolata per la prima volta secondo un rituale preciso. Si tratta di una *poiesis* eroica non indirizzata a individui particolari, ma volta a stabilire le regole della “eroo-poiesi” del tempo arturiano; di fatto, è anche il mito di fondazione della stessa topica della narrativa di materia bretone:

«Et saciés que je voel establir a ma court pour moi esleecier toutes les fois que je porterai courone. Je voue a Dieu que ja ne serrai au mengier devant que aucune aventure i sera avenue de quele part que ce soit, ou aventure par tel couvent que, se ele est bele, qu’ele fait

<sup>94</sup> Ivi: 718.

<sup>95</sup> Sui tempi e le stagioni della ritualità della corte di Artù, cfr. WALTER 1989.

<sup>96</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 520.

adrecier par les chevaliers de ma court qui pour pris et pour hounour conquerre i vaurront repairier et estre mi ami et mi compaignon et mi per». <sup>97</sup>

Viene stabilita «une sorte de tabou alimentaire», <sup>98</sup> per cui Artù e i suoi cortigiani, alle future adunate, si dovranno astenere dal cibo fintantoché non si sia presentata loro l'occasione di una *aventure*. Il gaudio dominante in questa *felix aetas* marca altresì la finalità di questa prescrizione: *pour le roi esleccier*, per il divertimento del sovrano e della sua corte. Le avventure che saranno attese saranno tali per cui i cavalieri vorranno dirigere i loro percorsi (*adrecier*) alla corte di Artù per conquistare pregio e onore e trovare riparo presso di essa, andando a rinfoltire la *compaignie* del sovrano.

Il verbo *adrecier* ritorna significativamente poche righe più avanti, benché con un significato diverso. Nascien si fa infatti subito portavoce di un analogo voto espresso dai cavalieri della Tavola Rotonda:

«...pour ce que vous avés fait le vostre veu, en font il un autre veu a tous les jours del monde, tant li siecles duera, que ja pucele qui besoing aït ne venra a vostre court pour secours querre ne pour aide qui puisse estre menee a chief par le cors d'un sol chevalier encontre un autre qu'il n'i aillent molt volentiers pour delivrer queleque part que cil ou cele l'en vaudra mener, et tant fera qu'il li fera adrecier les tors que on li aura fais». <sup>99</sup>

Se il re sancisce la propria corte come principio e terminale delle *aventures*, i cavalieri da parte loro riempiono di contenuto quelle stesse avventure formulando un codice cavalleresco sempiterno (*tant li siecles duera*): il modello comportamentale cavalleresco di cui qui è esposta la fondazione da parte dei membri della Tavola Rotonda ha una validità che va oltre il tempo arturiano; il *récit* si configura pertanto non solo come mito di fondazione del *tans le roi Artu* ma anche come punto di partenza di istituzioni meta-storiche ancora valide al tempo della *SVM*. In particolare, l'avventura che qui è prescritta come obbligatoria è quella incentrata sulla difesa delle fanciulle in pericolo, secondo il motivo della damigella *esforciee*; il cavaliere è quindi chiamato ad *adrecier* ('aggiustare') i

<sup>97</sup> Ivi: 521.

<sup>98</sup> BERTHELOT - WALTER 2001: 1882.

<sup>99</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 522.

torti subiti dalla fanciulla che chiede aiuto. Il verbo, così, nel suo duplice significato, denota tanto la direttrice che seguono i cavalieri verso il luogo in cui si realizzerà la loro epifania eroica, quanto la loro funzione di riparatori di torti.

Nel clima generale di *joie* cortese che anima la festa in questo susseguirsi di giuramenti, si fanno quindi avanti Gauvain e i suoi compagni per pronunciare un nuovo voto, questa volta giurato nelle mani della regina Guenièvre,<sup>100</sup> alla quale chiedono di poter appartenere e di potersi richiamare allorché si troveranno in terra straniera. È la fondazione degli *chevaliers de la roïne*, istituzione concorrente a quella della Tavola Rotonda<sup>101</sup> e che quindi si caratterizza per una tipologia differente di *aventures* e una concezione eroica precipua, quale quella formulata da Gauvain:

«Or vous faisons nous un veu entre nous que ja nus ne venra entre nous requerre ne secours ne aïde encontre le cors d’un chevalier qu’il ne l’ait contre autre, cors a cors, si en menra le quel que li plaira ja si loing ne sera. Et s’il avenist chose qu’il ne venist dedens le mois, chascuns de nous l’iroit querre par soi et duerroit la queste un an et un jour sans repairier a court tant que vraies nouveles aparteroit de son compaignon ou de sa vie ou de sa mort. Et quant il seront repairié a court, si dira chascuns l’un après l’autre toutes les adventures qui avenues li seront, queles qu’eles soient, ou bones ou mauvaises». <sup>102</sup>

Non solo si delineano le *aventures* a cui si dedicheranno i cavalieri della Regina (difesa di altri cavalieri che giungessero a corte e ricerca dei loro stessi compagni dispersi nel corso di quelle stesse avventure) ma la peripezia potrà dirsi completata soltanto nel momento rituale della narrazione delle imprese superate di fronte all’intera corte, che diviene così

<sup>100</sup> Sulle funzioni regali attribuite a Guenièvre, possibile traccia delle concezioni celtiche sulla sovranità femminile, cfr. BOUTET 1992: 268.

<sup>101</sup> La polarizzazione tra le due società cavalleresche è marcata soprattutto attraverso le due figure fondatrici nelle quali esse si identificano, come illustra il seguente scambio di battute. Si chiede a Merlin chi sia il migliore dei *chevaliers de la roïne*. Interviene Artù chiarendo che la questione non è di pertinenza di Merlin, ma di Guenièvre, perché il mago è piuttosto il fondatore della Tavola Rotonda: «Et il li demandent liquels puet estre li miudres chevaliers des chevaliers de la roïne. Et li rois Artus respont qu’il estoient tout a la roïne, car la Table Reonde venoit tout de li» (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 666; tale lettura è possibile naturalmente interpretando il pronome *li* come maschile).

<sup>102</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 524.

anche centro produttore di *contes* che verranno diligentemente messi per iscritto, secondo quanto regolamentato dai sovrani subito dopo aver ascoltato il giuramento di Gauvain:

Et pour ce que li rois veut metre la roïne plus a aise li dist il: «Je vous otroi et doing et met tout en abandon mon tresor en tel maniere que vos en soiés dame et departeresse a tous ciaux que il vous plaira». [...] Et lors apela la roïne mon signour Gavain et li dist: «Biau niés, je voel que .iiii. clerc soient establi chaiens qui ne s'en entremetront de nules choses fors de metre en escrit toutes les aventures qui avenront a vous et a vos compaignons, si que après nos mors soient amanteües les proueces des prodomes de chaiens». [...] Et après dist mesure Gavains que ja n'orroit parler d'aventure que il ne l'alast querre. Et tant feroit, il et sa compaignie, que droites nouveles en aporeroient a court. [...] Et des illuec en avant fu mesires Gavain et si compaignon apelé «li chevalier a la roïne Genievre».<sup>103</sup>

Prima Artù mette a disposizione il proprio tesoro per la fondazione della nuova compagnia cavalleresca; quindi la regina comanda di *establi* un gruppo di quattro chierici con il compito esclusivo di trascrivere le avventure oggetto dei racconti dei suoi cavalieri. La promessa finale di Gauvain, che egli e i suoi compagni non rifiuteranno alcuna avventura e che riporteranno notizie di esse a corte, suggella la creazione dei *chevalier a la roïne Genievre*.

Boutet coglie con precisione il metodo di questa «véritable cour fondatrice du monde arthurien»:

Ce n'est pas le roi qui édicte ces règles; elles ne sont pas non plus le fait d'une réflexion et d'une décision collectives, dont le roi ne serait qu'un garant. Leur source est atomisée, et le vœu de chacun s'impose à tous; Arthur, les chevaliers de la Table Ronde, Gauvain surtout, Guenièvre enfin contribuent séparément à cette codification de l'activité chevaleresque et curiale. [...] Chacun des éléments qui composent la cour – le roi, la reine, Gauvain, et les deux principaux groupes de chevaliers, répartis en fonction de leur âge – joue un rôle dans la constitution de ces usages: on a affaire à une véritable communauté, rassemblée dans un idéal commun de vie et de prestige autour du roi et de la reine qui portent couronne et symbolisent le group entier. On est loin d'*Erec et Enide*, où Arthur s'interdisait de fonder

<sup>103</sup> Ivi: 525.

des usages nouveaux et bornait son activité à respecter ceux qu’avaient institués ses ancêtres [...]. Le roi est donc, d’après ces rites de fondation, le garant de la mémoire collective.<sup>104</sup>

La creatività istituzionale di questo momento solenne di inaugurazione del tempo arturiano non si chiude affatto con l’istituzione del gruppo dei cavalieri devoti alla regina, ma prosegue in una comica appendice. Il protagonista ne è Daguene de Carlion, *li Couars*. Nel pieno dell’atmosfera di eccezionale *joie* che consacra sul piano emozionale i poteri fondativi del tempo mitico della corte arturiana, costui si fa notare per le vanterie e gli esagerati proclami che pronuncia e che evidentemente sono inversamente proporzionali alla reale tempra del personaggio:

Atant furent les napes ostees et les dois, si conmencha la joie par laiens d’uns et d’autres. Mais desor tous ciaux qui a la court estoient se fist oïr Daguene de Carlion. Icil faisoit merveillouse feste, car il en fist tant que tout le regardoient et un et autre. Mais fols estoit par nature et la plus couarde piece de char qui onques fust. Icil conmencha a riber et a rumer et crioit a hautes vois que au matin iroit guerre les aventures. [...]

Ensi disoit Daguene li Couars, si s’en rioient li chevalier de laiens. Et, sans faille, il s’arma par maintes fois et s’en aloit es forés et pendoit son escu a un chaisne et i feroit tant que tous li tains en estoit cheüs et li escus desailliés et decopés em pluisours lix et puis s’en revenoit e disoit qu’il avoit ocis un chevalier ou .ii. Et quant il avenoit qu’il encontroit un chevalier armé si tournoit en fuies mais que il l’escriast sans plus. Et maintes fois avint qu’il encontroit un chevalier pensis qui errans estoit qui mot ne li disoit si le prendoit au frain et l’en menoit come pris. D’itel maniere estoit cil Daguene et d’itel contenance. Et si estoit molt biaux chevaliers et de grant lignage et ne sambloit mie a la contenance de lui que il fust fols, fors quant li mot li eschapoient de sa bouche et adont l’en apercevoit on.<sup>105</sup>

Nel momento in cui vengono forgiati i modelli eroici positivi, sorge anche la figura anti-eroica di Daguene, *trickster* che è il rovesciamento delle virtù cavalleresche e fonte di riso collettivo. Daguene è un millantatore di avventure inesistenti (danneggia il proprio scudo per provarle), è pusillanime di fronte a qualsiasi sfida reale e gli unici prigionieri

<sup>104</sup> BOUTET 1992: 337-338.

<sup>105</sup> Ivi: 526-527. Sul motivo del vanto guerriero e dei gabbii durante il banchetto, si veda BONAFIN 2010.

che fa sono quei cavalieri erranti vittime di un momento “estatico” che li rende incapaci di intendere e volere (come capiterà a Lancelot).<sup>106</sup> Il processo di costruzione sociale che viene condotto durante la *court enforcie* prevede la costituzione di diverse possibilità e concezioni eroiche, comprese quelle “carnevolesche”.

Un secondo piccolo ciclo di “invenzioni” che integrano il codice cavalleresco ha luogo dopo che il torneo organizzato tra i cavalieri della Tavola Rotonda e quelli della Regina si conclude con una vittoria dei secondi. La battaglia ludica provoca uno strascico di dissapori tra i due gruppi. Il dissidio è ricomposto quando a Gauvain è offerto di essere *sires et maistres et compains de la Table Reonde*:<sup>107</sup> l’episodio non è solo occasione di epifania eroica per Gauvain, ma fissa anche l’entrata dell’istituzione pre-arturiana della Tavola Rotonda nel *tans le roi Artu*, messa a punto della *SVM* successiva a quella fondata nel *Merlin*.

Onde evitare il ripetersi di simili situazioni di conflittualità, viene adottato il seguente *couvent* che stabilisce il perimetro entro il quale i vari cavalieri possano *esprouver* se stessi contro i membri del gruppo avverso:

Ensi s’en apaisierent li compaignon de la Table Reonde et li chevalier la roïne Genievre par tel couvent que onques puis ne tournoierent li uns encontre les autres se chevalier seul a seul non qui esprouver se varent et ensemble quant il se desguisoient et il ne voloient mie estre conneüs tant qu’il eüssent esté renomné de grant prouece, et quant li compaignon de la Table Reonde les metroient en lor compaignie. Et li contes dist que li chevalier la roïne n’estoient a cel jour que .iiii.xx. et .x., mais puis crurent tant, si comme li contes le vous devisera que il furent .cccc. devant que la queste du Saint Graal fust achievee par coi il sousfrent puis mainte painne et maint travail pour achevier la queste qui molt longement dura. Et en maintes autres questes se travaillierent il maint jor et si vous dirai molt bien la raison pour coi il le fisent.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> *Lancelot (Marche de Gaule)* [Hicks]: 466 e ss.

<sup>107</sup> Gauvain aveva ricevuto precedentemente una offerta simile nel corso del primo torneo organizzato in Carmelide per le nozze di Artù, offerta alla quale, però, il giovane nipote del re non aveva risposto (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 488).

<sup>108</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 554. La correlazione tra la conflittualità tra le due fazioni di cavalieri e il desiderio di *s’esprouver* è stabilita anche da Merlin (Ivi: 666): «“Saciés” fait Merlins, “que ce fait l’envie que li un ont envers les autres. Si se voelent esprouver lor proueces”».

Il combattimento in incognito è un altro dei luoghi comuni dei romanzi arturiani:<sup>109</sup> i cavalieri impegnati in queste prove mutano i colori del proprio scudo o celano il proprio nome e il proprio viso. L'attitudine a *s'esprouver* nel corpo a corpo, benché al principio di questo brano sembri accomunare i due corpi cavallereschi, emerge nei fatti come quasi esclusiva dei soli cavalieri della Regina; si tratta dunque di una modalità che potremmo definire di “auto-poiesi” eroica nella quale si impegnano i giovani per essere riconosciuti come *prodomes* degni di essere ammessi nella compagnia della Tavola Rotonda.

E dei *chevalier la roïne* è questione anche nelle frasi immediatamente successive, laddove il *contes* seguito dal narratore illustra la crescita numerica dei membri di quel gruppo. Ma soprattutto si menzionano la *mainte painne* e il *maint travail* che quei cavalieri dovettero patire per portare a termine l'interminabile *queste du Saint Graal* e le altre *questes*. E si passa quindi a spiegare la *raison* di tali peripezie, come vedremo presto. Però prima bisogna sottolineare il punto di svolta: il tempo della codificazione e delle istituzioni (nel senso di atti e processi fondativi) sta per chiudersi e le *aventures* passano dal piano del discorso “ideologico” e normativo a quello della prassi e della consuetudine reale.

## 6. L'INIZIAZIONE DELLE AVENTURES

La *SVM* si chiude con una serie di episodi in cui si sviluppa una “iniziazione delle *aventures*”, non soltanto perché molte di esse fungono da (ennesimo) banco di prova iniziatico per i più giovani che intendono mettersi alla prova (specialmente contro i cavalieri rivali), ma soprattutto perché il compilatore indulge nella fascinazione per le origini e le “prime volte”:<sup>110</sup> le peripezie precedentemente ipotizzate dalla codificazione di

<sup>109</sup> Per risolvere il problema della conflittualità strisciante tra i due gruppi di cavalieri, il re Ban consiglia ad Artù di non organizzare tornei tra i propri uomini. Suggerisce che essi si rechino piuttosto alle periferie del regno a esercitarsi contro i nobili uomini di quelle terre (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 558): «Gardés vous, tant que voellés terre tenir ne prengent vostre chevalier tournoiment li uns a l'autre. Car tel courous em porroit avenir par envie pour ce que bon chevalier sont. Mais toutes fois qu'il vauront tournoier as marces de vostre terre si voient tornoier as haus homes environ dont il i a assés de riches et de poissans». Si tratta quindi di una soluzione alternativa (o complementare, se si vuole) al combattimento in incognito.

<sup>110</sup> TRACHSLER 2006: 205.

Artù e dal voto di Gauvain vengono vissute per la prima volta; l'eroe che riveste il ruolo di iniziatore di molte di queste è naturalmente il giovane nipote del re.

Occorre ripartire dall'ultimo brano citato nella sezione precedente, in cui il narratore prometteva di illustrare la *raison* che innesca l'erranza cavalleresca e il trasferimento sul piano del reale di quanto era solo auspicato e desiderato durante la *court enforcie* "inaugurale":

Voirs fu que une nouvele espandi parmi le roiaume de Logres que li santismes graaus en coi Joseph de Barimachie avoit recueilli le sanc qui degouta del costé Jhesu Crist [...] et li saintismes vaissaus [...] et la saintisme lance [...] estoit en la terre de Logres arrestee, que Joseph i avoit aportee. Ne mais on ne savoit en quel lieu, ne ja ne sera trouvee ne veüe ensi com la prophesie le dist, par home, ne les merveilles del Saint Graal ne la lance qui sailloit parmi la pointe de fer en son, ne n'avoit rasasiement de son cuer que on porroit veoir ne penser tant que li miudres chevaliers del monde venist. [...] Icestes nouveles fu espandue par tout, si ne sot on onques qu'ele fu devenue ne qui le prononcha premierement. Et quant li compaignon de la Table Reonde oïrent dire que par le meillour chevalier del monde seroient toutes ces choses traites a fin si entrerent en queste maint jor pour savoir qui estoit li miudres chevaliers. Si cercierent mainte contree et mainte terre et faisoient les tournoiemens et les chevaleries et se penoit molt chascuns qu'il fust li miudres de tous. Et quant il oïent parler qu'il avoit un bon chevalier parmi le país si entroient en la queste un an et un jour sans jesir en une vile que une nuit. Et quant ce avenoit qu'il l'avoient trouvé, si faisoient tant qu'il l'amenoiert a court. Et quant il estoit tesmoignés qu'il estoit prous et bien esprouvé, si le metoient en sa compaignie. Et lors estoit ses nons mis en escrit avoec les autres compaignons. Et ensi conme chascuns revenoit de sa queste au chief de l'an si contoient les aventures qui li estoient avenues en l'an et li cleric si les metoient en escrit tot mot a mot ensi com il les contoient. Ore avés vous oï pour coi et comment lesquestes furent establies el roiaume de Logres.<sup>111</sup>

L'esca che accende il desiderio di *aventures* nei cavalieri della Tavola Rotonda è la diffusione della *nouvele* – senza che si sappia chi l'abbia messa in circolo – dell'ubicazione in terra di Logres del Graal e delle altre reliquie della Passione che erano state raccolte da

<sup>111</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 555.



Giuseppe d’Arimatea; si tratta di un’eccitazione che non troverà *rasasiement* fino al momento in cui la ricerca non verrà conclusa dal cavaliere migliore di tutti ed è proprio questa prospettiva – *esprouver* di essere il migliore – a spingere gli uomini di Artù a *entrer en queste*. La ricerca non è focalizzata solo sui sacri manufatti, ma anche su una sorta di *scouting*: i cavalieri di Logres si recano laddove si ha notizia di qualche *bon chevalier* che essi possano condurre a corte, mettere alla prova e iscrivere nella loro compagnia. Tutte queste avventure, naturalmente, sono altresì oggetto di racconto e di trascrizione. Così vengono *establies le questes* nel regno di Logres – si conclude.

Le regole stabilite durante la corte solenne divengono consuetudine. Le *aventures* hanno due scopi, la ricerca (di oggetti sacri o di altri cavalieri promettenti) e soprattutto il desiderio di ottenere il riconoscimento del proprio primato sul resto della compagnia: la “industria” delle *questes* è una fucina di eroi; la sua efficienza nella *poiesis* eroica è rivolta alla epifania del *meillour chevalier del monde* e all’iniziazione dei novelli *chevaliers* che vengono ammessi alla Tavola Rotonda.

Il meccanismo si mette già in azione e la forza di attrazione della corte arturiana, *repaire* dei migliori cavalieri, spinge Eliezer, il figlio del Re Pescatore Pellés, ossia il custode del Graal, a recarvisi per ottenere l’addobbamento. Anche Eliezer è alla ricerca del miglior cavaliere del mondo, come spiega al padre:

«Et savés vous pour coi je le voel conoistre et veoir et de quel proece il sera? Et tels puet il estre que je li enseignerai la voie ceste part a venir pour achiever les aventures de cest païs qui par tans commenceront» [...]. «Biaus fix» fait li rois Pellés, «ja pour ce n’exploiteroit se vous li enseigniés la voie, car il li couvient estre de tel chevalerie et si aventurous que par lui viegne et enquiere del Saint Graal....».<sup>112</sup>

Eliezer, onde guarire lo zio (il Re Magagnato), intende affrettare il compimento della profezia secondo la quale la guarigione avverrà soltanto in presenza del migliore dei cavalieri, insegnandogli il modo in cui potranno essere portate a termine le avventure – il cui *tans* è prossimo al principio. Il padre, al contrario, lo avverte che proprio le peripezie e le prove che quel cavaliere dovrà *exploiter* lo forgeranno come migliore dei suoi pari. Si

<sup>112</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 585.

conferma quindi il valore “eroo-poietico” delle *aventures*, mentre si assiste a una mutazione della forza centripeta che attira i giovani cavalieri all’iniziazione presso la corte di Artù: non si tratta più di *querre armes* e di difendere la terra – i moventi della *route de damoisiaus* – ma di essere fatto cavaliere dal migliore di tutti (che in questo frangente è Gauvain) e di mettersi alla ricerca di quell’ancor migliore cavaliere che dovrà concludere la ricerca del Graal. Eliezer comprende chiaramente il duplice senso della “iniziazione” delle *aventures*, come proprio rito di passaggio e come cominciamento della più importante di esse, ossia la ricerca del miglior cavaliere (come condizione, a sua volta, per l’ottenimento delle reliquie).<sup>113</sup>

Ma al di là dell’orizzonte ultimo di tutte le imprese, nel finale della *SVM* vengono realizzate per la prima volta le imprese come definite durante l’adunata solenne presso Artù. Per farne una rassegna rapida, constatiamo che Gauvain salva per la prima volta una fanciulla in pericolo;<sup>114</sup> Gauvain cerca *aventures* in incognito;<sup>115</sup> i cavalieri della Tavola Rotonda e quelli della Regina cercano occasioni nella *forest aventureuse* in incognito per *esprouver* se stessi gli uni contro gli altri;<sup>116</sup> i cavalieri reduci dalle *aventures* raccontano con onestà le loro gesta come anche i loro rovesci.<sup>117</sup>

Per concludere, la *SVM* è concepita per svolgere un particolare ruolo all’interno della *cultura eroica cortese*. Non si tratta soltanto di arricchire il “romanzo” arturiano con le

<sup>113</sup> Un’osservazione simile sull’avventura di Eliezer si legge in TRACHSLER 2006: «Le jeune roi Arthur est déjà l’aimant par lequel les meilleurs chevaliers se sentent attirés, non pas, comme dans *Cligés*, pour faire leurs preuves ou se perfectionner sur le plan chevaleresque, mais pour participer à la construction de cet univers arthurien que présupposent, justement, les romans comme *Cligés*» (TRACHSLER 2006: 207).

<sup>114</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 618-619. Il ruolo di iniziatore e di “eroe culturale” di Gauvain è sottolineato dal ruolo di *vigieres* (“ufficiale”, “giudice”) che gli assegna il padre quando i figli dibattono su quello che farebbero se avessero l’occasione di stare da soli con delle fanciulle inermi: «“De ce” fait li rois Loth, “est vostres freres Gavain vigieres, car je le vous ai ensi esleü”» (Ivi: 594). Tuttavia non è escluso un errore di lettura del ms. per *iugieres* (R. Trachsler, comunicazione personale).

<sup>115</sup> «Et mesire Gavains ne se vaut onques faire connoistre celui soir ne ne vaut estre connus de nule gent pour ce que il baoit a cerchier les aventures celeement en tel manière que ja nus ne le conneüst en lieu ou il venist» (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 627).

<sup>116</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 649-650. Tutte queste *aventures* sono per i giovani occasione di apprendimento e benedicono chi cominciò *li gieus*: «Et Dodyniaus dist que: “Beneois soit li gieus et cil qui le comencha car ensi aprendons nous”» (Ivi: 664).

<sup>117</sup> *Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 820.

vicende belliche delle fonti storiografiche (Goffredo di Monmouth e Wace), di espandere il ciclo della vulgata arturiana *en amont* (o *en aval*, nella prospettiva del *Merlin*) secondo la logica espansiva della *transfictionnalité*,<sup>118</sup> di colmare lacune o di mettere a punto integrazioni eziologiche.<sup>119</sup> La funzione culturologica di questa compilazione romanzesca è altresì quella di fondare la *langue* della mitologia arturiana, di costruire miti di fondazione per i riti della cavalleria celeste alla ricerca del Graal, che a sua volta funge da modello per quella terrena, i cui riti danno forma alle consuetudini e agli ideali della cultura cortese immaginata, esperita e vissuta dagli stessi fruitori della *SVM*. Tra questi riti, bisognerà annoverare anche quello narrativo: quando la *court enforcie* codifica la topica dell'avventura, fonda al contempo anche i modi del *récit* di materia bretona.

La *SVM* fonda e costruisce eroi della mitologia cavalleresca, i suoi riti e i suoi modi narrativi, in sostanza, quindi, una buona fetta del patrimonio della cultura eroica cortese. All'interno di quella cultura, gli eroi della *SVM* – giovani, agli esordi, tendenti alla “completezza”<sup>120</sup> e soprattutto animati da uno spirito creativo e “poietico” – sono strumentali alla costruzione di un complesso mitico-rituale che rappresenta in forma meta-storica i modelli di vita e i parametri dell'esperienza cortese-cavalleresca: il linguaggio delle *enfances* agevola la costruzione di un altro linguaggio (quello del *Lancelot-Graal*). La cultura eroica arturiana non è incentrata su un unico individuo sovrumano, ma su una pluralità, su una collettività eroica, una *communitas*.<sup>121</sup> anzi, su un

<sup>118</sup> Sul concetto di *transfictionnalité*, ossia «le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel», cfr. SAINT-GELAIS 2011.

<sup>119</sup> Sulla funzione eziologica della *SVM* si potrebbero citare un paio di passaggi del testo in cui il narratore commenta scopo e senso del racconto sulle origini di un personaggio. In primo luogo, il presente commento al *récit* sul concepimento incestuoso di Mordred: «si vous dirai comment, car ausi vaudra mix l'estoire se je vous fais entendant en quel maniere il fu engendrés de li, car maintes gens l'en priseroient mains qui la verité n'en sauroient» (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 57). Il racconto eziologico ha dunque la funzione di rendere più apprezzabile il resto della narrazione attraverso la verità. Il secondo passo invece traveste il racconto eziologico sotto le spoglie di un richiamo alla memoria (*Premiers Faits* [Freire-Nunes]: 254): «Mais sor tous les autres le fist bien un damoisiaus dont li contes doit molt bien parler, car il ne fait mie a trespasser, ains fait molt bien a ramentevoir dont il fu et comment il ot non».

<sup>120</sup> Sul concetto di completezza (o incompletezza) nella teoria della antropo-poiesi, cfr. REMOTTI 1996.

<sup>121</sup> Il concetto di *communitas*, che caratterizza i tempi e gli spazi liminali, fa parte dell'antropologia di Victor Turner, con il quale egli designa la comunità transitoria (costituita da tutti gli individui sottoposti al rito e che si ritrovano su un piano di parità) che scardina momentaneamente le posizioni sociali mantenute nella

“tempo eroico”, un cronotopo delle origini che funge da matrice culturologica, da griglia entro cui sia possibile definire una serie di regole e princìpi.

Il proposito della *SVM* è dunque la “invenzione” della cultura arturiana, l’apertura di un contesto produttivo. Fare cultura significa creare *contesti di intellegibilità*<sup>122</sup> per aspetti del mondo, edificare cioè attorno a essi contesti in cui tali aspetti risultino familiari, tradurli in un codice che possa permettere la loro lettura, comprensione, interpretazione da parte dell’uomo. Ogni processo culturale è precisamente un processo dialettico tra *invenzione* e *convenzione*, come ben esprime Roy Wagner:

Ogni espressione dotata di significato, e dunque ogni esperienza e comprensione, è una sorta di invenzione, e l’invenzione richiede una base comunicativa di convenzioni condivise, perché abbia un senso, perché ci permetta cioè di collegare ciò che facciamo, diciamo e sentiamo agli altri e al mondo di significati che condividiamo con loro. L’espressione e la comunicazione sono interdipendenti: nessuna delle due è possibile senza l’altra.<sup>123</sup>

Il racconto della *SVM*, in sostanza, fornisce senso alle diverse “invenzioni” del racconto arturiano, accentua la funzione della corte di Artù e del tuo *tans* come punto di raccordo e collegamento, e realizza questo progetto “inventando” a sua volta un contesto in cui è messa in scena la “invenzione” delle convenzioni di quel *corpus* mitologico.

vita quotidiana: tale condizione liminale è anti-strutturale ed è caratterizzata da un forte grado di creatività. Cfr. TURNER 1972. Il concetto si può applicare alla *SVM* solo come suggestione e con prudenza. La *court enforcie* arturiana della *SVM* presenta solo una minima parte dei tratti della *communitas* turneriana: forse non un reale livellamento degli status sociali (anzi: si veda il lungo brano che ho citato in precedenza da BOUTET 1992), ma almeno l’atto creativo collettivo e il senso rituale della festa.

<sup>122</sup> «Un contesto è una parte dell’esperienza – e anche qualcosa che la nostra esperienza costruisce; è un ambiente al cui interno gli elementi simbolici si collegano l’uno all’altro, un ambiente che è formato dall’atto di collegarli» (WAGNER 1992: 54).

<sup>123</sup> Ivi: 53.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- GOFFREDO DI MONMOUTH, *Historia regum Britanniae* [Wright] = *The “Historia regum Britannie” of Geoffrey of Monmouth, I. A Single-Manuscript Edition from Bern, Burgerbibliothek, MS. 568*, edited by Neil Wright, Woodbridge, Boydell and Brewer, 1984.
- Lancelot (Marche de Gaule)* [Hicks] = *La Marche de Gaule*, texte établi par Éric Hicks, traduit, présenté et annoté par Anne Berthelot, in *Le Livre du Graal* [Poirion], vol. II (*Lancelot* [prima parte]), 3-922 e 1719-1823.
- Le Livre du Graal* [Poirion] = *Le livre du Graal*, 3 voll., édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration, d’Anne Berthelot Robert Deschaux - Irene Freire-Nunes - Gérard Gros, [“Bibliothèque de la Pléiade”], Paris, Gallimard, 2001.
- Mainet* [Paris] = Gaston Paris, *Mainet, fragments d’une chanson de geste du XIIe siècle*, in «Romania», IV (1875), 305-337.
- Merlin* [Freire-Nunes] = *Merlin*, texte établi par Irene Freire-Nunes, traduit, présenté et annoté par Anne Berthelot, in *Le Livre du Graal* [Poirion], vol. I (*Joseph d’Arimathie, Merlin, Les Premiers Faits du Roi Arthur*), 569-805 e 1741-1803.
- Mort le roi Artu* [Speer] = *La mort du roi Arthur*, texte établi par Mary B. Speer, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in *Le Livre du Graal* [Poirion], vol. III (*Lancelot* [seconda parte], *La quête du Saint Graal, La mort du roi Arthur*), 1179-1486 e 1640-1692.
- NENNIO, *Historia Brittonum* [Lot] = Ferdinand Lot, *Nennius et l’“Historia Brittonum” : étude critique suivie d’une édition des diverses versions de ce texte*, Paris, Champion, 1934.
- Premiers Faits* [Freire-Nunes] = *Les Premiers Faits du Roi Arthur*, texte établi par Irene Freire-Nunes, présenté par Philippe Walter, traduit et annoté par Anne Berthelot

- Philippe Walter, in *Le Livre du Graal* [Poirion], vol. I (*Joseph d'Arimathie, Merlin, Les Premiers Faits du Roi Arthur*), 807-1662 e 1803-1912.
- Suite Post-Vulgate* [Roussineau] = *La suite du Roman de Merlin*, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2006.
- Suite Vulgate* [Sommer] = *Lestoire de Merlin*, in *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, 8 voll., edited by Heinrich Oscar Sommer, Washington, The Carnegie Institution, 1909-1916, vol. II.
- WACE, *Roman de Brut* [Arnold] = *Le roman de Brut de Wace*, édité par Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AURELL 2007 = Martin Aurell, *La légende du roi Arthur, 550–1250*, Paris, Perrin, 2007.
- AVALLE 1972 = d'Arco Silvio Avalle, *Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi*, in «Strumenti critici», XIX (1972), 229-242.
- AZZOLINI 2019 = Mauro Azzolini, *Una gioiosa baldanza. Immagini, modelli e lessico della giovinezza guerriera nelle letterature galloromanze dei secoli XI-XIII*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- BARBIERI 2016 = Alvaro Barbieri, «Era de maggio»: *tópos primaverile e poetica della guerra nella letteratura cavalleresca del Medioevo di Francia*, in *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a cura di Giovanni Borriero et alii, Verona, Fiorini, 2016, 65-74.
- BERTHELOT 2007 = Anne Berthelot, *Merlin et le chat de Schrödinger*, in KOBLE 2007, 53-68.
- BERTHELOT - WALTER 2001 = Anne Berthelot - Philippe Walter, *Notes et variantes [Premiers faits du roi Arthur]*, in *Le livre du Graal* [Poirion], vol. I, 1827-1912.
- BLOCH 1985 = Howard Bloch, *Le rire de Merlin*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», XXXVII (1985), 7-21.
- BONAFIN 2008 = Massimo Bonafin, *Prove di un'antropologia del personaggio*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella*

- narrazione medievale germanica e romanza*, a cura di Alvaro Barbieri *et alii*, Padova, Unipress, 2008, 3-18.
- BONAFIN 2010 = Massimo Bonafin, *Guerrieri al simposio. Il “Voyage de Charlemagne” e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010.
- BONELLI 2015 = Francesco Bonelli, *Visioni d’armi e d’amori: la “teichoskopia” nel romanzo arturiano*, in «L’immagine riflessa», XIV (2015), 65-121.
- BORNHOLDT 2005 = Claudia Bornholdt, *Engaging Moments. The Origins of Medieval Bridal-Quest Narrative*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 2005.
- BOUGET 2006 = Hélène Bouget, *L’apprentissage de Gauvain dans la “Suite du Roman de Merlin”*, in *Enfances arthuriennes. Actes du 2<sup>e</sup> Colloque arthurien de Rennes*, 6-7 mars 2003, textes réunis par Denis Hüe - Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, 217-236.
- BOUTET 1992 = Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1992.
- BOWRA 1952 = Cecil Maurice Bowra, *The Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952.
- CALAME 2018 = Claude Calame, *Thésée et l’imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Paris, La Découverte, 2018 [I ed. Lausanne, Payot, 1990].
- CHADWICK 1912 = Hector Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- DUBY 1964 = Georges Duby, *Dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle : les “jeunes” dans la société aristocratique*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», XIX (1964), 835-846.
- FABRY 2006 = Irène Fabry, *La “Suite Vulgate”, “Suite historique” du “Merlin”? Entre histoire et roman, le statut ambigu d’un récit arthurien en prose*, in «Tracés», X (2006), 75-94.
- FERLAMPIN-ACHER 2007 = Christine Ferlampin-Acher, *Le double dans la “Suite du Roman de Merlin” et la “Suite Vulgate”. Faux frères, faussaires, féerie et fiction*, in KOBLE 2007, 33-52.
- FLORI 1975 = Jean Flori, *Qu’est-ce qu’un bachelor? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Romania», XCVI (1975), 289-314.

- GALLAIS 1992 = Pierre Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre, un archetypé [sic] du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- GHIDONI 2018a = Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le "enfances" nelle "chansons de geste": poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- GHIDONI 2018b = Andrea Ghidoni, *L'archetipo dell'iniziazione dell'eroe: motivi, testi, temi*, in *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, a cura di Alvaro Barbieri - Massimo Bonafin - Rita Caprini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 [= «L'immagine riflessa», XXVII], 149-174.
- GHIDONI 2019a = Andrea Ghidoni, *Perché i figli di Aymeri lasciano Narbonne? Evoluzioni di un "mythe familial" tra Francia, Italia e Spagna*, in *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, vol. II, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, 1-22.
- GHIDONI 2019b = Andrea Ghidoni, *Il dono muliebre della spada e la "Primera Crónica General": tracce iberiche di versioni arcaiche del "Mainet" francese*, in *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. por Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, 219-235.
- GHIDONI 2020 = Andrea Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poetica*, in «AOQU», I, 1 (2020), 295-339.
- GHIDONI 2021 = Andrea Ghidoni, *"Ad portas". Il duello del giovane guerriero davanti alle mura della città assediata: concezioni eroiche bibliche e medievali a confronto*, in *"L'armi canto e 'l valor". Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), a cura di Alvaro Barbieri - Gianfelice Peron - Fabio Sangiovanni - Tobia Zanon, Padova, Esedra, 2021, 123-142.
- GUIDOT 2001 = Bernard Guidot, «*Des bacons comme s'il en pleuvait...*»: *le pathétique dans un extrait des "Quatre fils Aymon" à la fin du dix-neuvième siècle*, in *Philologies Old and New: Essays in Honor of Peter Florian Dembowski*, edited by Joan Tasker Grimbert - Carol J. Chase, Princeton, Edward C. Armstrong Monographs, 2001, 179-190.



- GUIDOT 2016 = Bernard Guidot, “*Galien le Restoré en prose*”: *échos narratifs et stylistiques des émotions ressenties à Roncevaux*, in *The Epic Imagination in Medieval Literature. Essays in Honor of Alice M. Colby-Hall*, edited by Philip E. Bennett - Leslie Zarker Morgan - F. Regina Psaki, Mississippi, The University of Mississippi, 2016, 39-50.
- HUET 1911 = Gédéon Huet, *Le château tournant dans la suite du “Merlin”*, in «Romania», XL (1911), 235-242.
- KOBLE 2007 = *Jeunesse et genèse du royaume arthurien: les “Suites” romanesques du “Merlin en prose”*. Actes du colloque des 27 et 28 avril 2007 - École normale supérieure (Paris), études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007.
- KOBLE 2020 = Nathalie Koble, *Les suites du “Merlin en prose”: des romans de lecteurs. Donner suite*, Paris, Champion, 2020.
- LAGOMARSINI 2020 = Claudio Lagomarsini, *Il Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda. Guida ai romanzi francesi in prosa del Duecento*, Bologna, il Mulino, 2020.
- LIBORIO 2005 = *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, a cura di Mariantonia Liborio, saggio introduttivo di Francesco Zambon, traduzioni e commenti di Adele Cipolla - Silvia De Laude et alii, Milano, Mondadori, 2005.
- MELETINSKIJ 1993 = Eleazar M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell’epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993 [I ed. *Vvedenie v istoricheskiju poetiku eposa i romana*, Moskva, Nauka, 1986].
- MELETINSKIJ 2016 = Eleazar M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, Eum, 2016 [I ed. *O literaturnych archetipach*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 1994].
- MICHA 1953 = Alexandre Micha, *La composition de la Vulgate du Merlin*, in «Romania», LXXIV, 294 (1953), 200-220.
- MICHA 1958 = Alexandre Micha, *Les manuscrits du “Merlin” en prose de Robert de Boron*, in «Romania», LXXIX (1958), 78-94 e 145-174.
- MORAN 2007 = Patrick Moran, *Le meilleur des mondes arthuriens possibles*, in KOBLE 2007, 69-86.

- MORAN 2010 = Patrick Moran, *L'épisode de la Forêt Perdue dans le "Lancelot" en prose: jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne*, in «Questes», XVIII (2010), 87-102.
- MUZZOLON 2018 = Elena Muzzolon, *La carole magique. Résurgence d'un motif du Moyen Âge à la Renaissance*, in *Seminari di storia della lettura e ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, a cura di Anna Bettoni, Padova, CLEUP, 2018, 9-45.
- REMOTTI 1996 = Francesco Remotti, *Tesi per una prospettiva antropo-poietica*, in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di Stefano Allovio - Adriano Favole, Torino, il Segnalibro, 1996, 9-25.
- SAINT-GELAIS 2011 = Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011
- SAUSSURE 1986 = Ferdinand de Saussure, *Le leggende germaniche*, ed. a cura di Anna Marinetti - Marcello Meli, Padova, Zielo-Este, 1986.
- SCHLECHTRIEMEN 2016 = Tobias Schlechtriemen, *The Hero and a Thousand Actors: On the Constitution of Heroic Agency*, in «helden. heroes. héros», IV, 1 (2016), 17-32.
- SZKILNIK 2007 = Michelle Szkilnik, *La jeunesse guerrière d'Arthur*, in KOBLE 2007, 17-32.
- TRACHSLER 1996 = Richard Trachsler, *Clôtures du Cycle Arthurien. Étude et Textes*, Genève, Droz, 1996.
- TRACHSLER 2000 = Richard Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Étude sur le "Merlin" de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000.
- TRACHSLER 2001a = Richard Trachsler, *Pour une nouvelle édition de la "Suite-Vulgate" du "Merlin"*, in «Vox romanica», LX (2001), 128-148.
- TRACHSLER 2001b = Richard Trachsler, *Merlin chez Jules César. De l'épisode de Grisandole à la tradition manuscrite de la "Suite" du "Merlin"*, in «Studi francesi», XLV (2001), 61-71.
- TRACHSLER 2004 = Richard Trachsler, [Compte-rendu de] *Le Livre du Graal* [Poirion], vol. I, in «Romania», CXXII, 485-486 (2004), 247-257.

- TRACHSLER 2006 = Richard Trachsler, *Quand Gauvainet rencontre Sagremoret ou le charme de la première fois dans la Suite-Vulgate du Merlin*, in *Enfances arthuriennes. Actes du 2<sup>e</sup> Colloque arthurien de Rennes, 6-7 mars 2003*, textes réunis par Denis Hüe - Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, 203-216.
- TRACHSLER 2007 = *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, dir. par Richard Trachsler avec la collaboration de Julien Abed - David Expert, Paris, PUPS, 2007.
- TURNER 1972 = Victor Turner, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana, 1972 [I ed *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969].
- VAN GENNEP 1909 = Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.
- VINAVER 1949 = Eugène Vinaver, *La genèse de la “Suite du Merlin”*, in *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner par ses élèves et ses amis*, Paris, Belles Lettres, 1949, 295-300.
- WAGNER 1992 = Roy Wagner, *L’invenzione della cultura*, introduzione di M. Gnerre, Milano, Mursia, 1992 [I ed. *The Invention of Culture*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1981].
- WALTER 1988 = Philippe Walter, *Canicule: essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, préface de Michel Zink, Paris, SEDES, 1988.
- WALTER 1989 = Philippe Walter, *La mémoire du temps: fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à “La mort Artu”*, Paris, Champion, 1989.
- WALTER 2000 = Philippe Walter, *Merlin, ou, Le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.
- WALTER 2006 = Philippe Walter, *L’enfance mythique de Gauvain : un horoscope mythique*, in *Enfances arthuriennes. Actes du 2<sup>e</sup> Colloque arthurien de Rennes, 6-7 mars 2003*, textes réunis par Denis Hüe - Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, 33-46.
- WOLFZETTEL 1973 = Friedrich Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der “Enfances” in der altfranzösischen Epik, I*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIII (1973), 317-348.

WOLFZETTEL 1974 = Friedrich Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der "Enfances" in der altfranzösischen Epik, II*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIV (1974), 1-32.

ZUMTHOR 1943 = Paul Zumthor, *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, Lausanne, Imprimeries Reunies, 1943.

# FERGUUT: I TORMENTI DI UN GIOVANE EROE NELLA LETTERATURA ARTURIANA DEI PAESI BASSI

Daide Bertagnolli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

RIASSUNTO: Rispetto al suo ipotesto antico francese, il romanzo arturiano *Ferguut* pone alcuni accenti differenti, soprattutto nella seconda parte. Risulta ad esempio evidente la volontà di rivalutare l'universo femminile. In alcune scene, inoltre, l'omonimo protagonista appare maggiormente in difficoltà, con la voce narrante che sovente indugia sulla sua sofferenza. Il presente contributo si propone di presentare dapprima i momenti in cui il giovane eroe ha uno scontro fisico con i suoi avversari e, in seguito, di indagare le possibili motivazioni che hanno portato lo sconosciuto autore ad amplificare i dettagli inerenti alla sfera del dolore. Il confronto con alcune opere che definiscono lo standard del romanzo cortese dimostra che l'enfasi sulle sfortune del protagonista mirava ad avvicinare il testo al canone arturiano e ad umanizzare la figura di Ferguut.

PAROLE CHIAVE: Ferguut, medio nederlandese, Fergus, romanzo arturiano, letteratura cortese, riscrittura, giovane eroe

ABSTRACT: Compared to its Old French model, the Arthurian romance *Ferguut* sets different tones, especially in the second part. The desire to re-evaluate the feminine universe is, for instance, evident. In some scenes, moreover, the eponymous protagonist appears more distressed, with the narrator's voice often lingering over his suffering. The purpose of this article is first to present the moments in which the young hero has a physical confrontation with his enemies and, in a second step, to investigate the possible motivations that led the anonymous author to amplify the details relating to the sphere of pain. The comparison with some works which define the standard of courtly romance shows that the emphasis on the protagonist's misfortunes was intended to bring the text closer to the Arthurian canon and to humanise the figure of Ferguut.

KEY-WORDS: Ferguut, Middle Dutch, Fergus, Arthurian romance, courtly literature, rewriting, young hero

\*\*\*



1. *FERGUSE FERGUUT*

Intorno alla metà del XIII secolo un autore a noi sconosciuto ripropose in nederlandese medio il romanzo arturiano francese *Fergus*,<sup>1</sup> composto circa un cinquantennio prima da Guillaume Le Clerc.<sup>2</sup> Il rifacimento è noto come *Ferguut* e, così come il modello, racconta la storia dell'omonimo protagonista, un giovane ragazzo che, dopo aver visto i cavalieri della Tavola Rotonda, decide di lasciare il proprio lavoro nei campi per diventare uno di loro; raggiungerà ben presto il suo obiettivo, ma rifiuterà l'amore della bella Galiene, preferendole un'impresa volta a dimostrare il suo valore agli occhi del re. Pentitosi, riuscirà poi a ritrovare l'amata e a salvarla da un pretendente violento solo dopo il superamento di svariate avventure cavalleresche.<sup>3</sup>

Le sequenze narrative che costituiscono il *Ferguut* sono essenzialmente le stesse del suo ipotesto. I due romanzi, tuttavia, non sono identici: se, infatti, fino al v. 2.592 la versione in nederlandese medio è sicuramente una traduzione, per quanto semplificata,<sup>4</sup> del suo modello francese, nei versi successivi, fino alla conclusione (v. 5.604), diventa invece un adattamento più libero, caratterizzato da sfumature diverse rispetto all'originale. Questo repentino cambio di approccio rielaborativo ha dato adito a un vivace dibattito critico incentrato sulle motivazioni che possono esserne state alla base, come ad esempio la presenza di un altro poeta. Certo è che, a prescindere dal numero di autori, chiunque abbia lavorato alla seconda parte è riuscito a dare un senso parzialmente nuovo

<sup>1</sup> Le edizioni di riferimento sono due: GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Martin] e ID., *Fergus* [Frescoln]; per le citazioni testuali e la relativa numerazione dei versi utilizzerò quest'ultima. Per la traduzione in inglese si veda ID., *Fergus* [Owen]. Si segnala inoltre che costituiscono parte integrante della bibliografia MARQUARDT 1906; EMMEL 1951; PAARDEKOOPEL-VAN BUUREN 1964; SCHMOLKE-HASSELMANN 1980; ZEMEL 1991; GLASER 2004; GENTRY 2005.

<sup>2</sup> Dell'autore che, pochi versi prima della conclusione (v. 7.004), si definisce «Guillarmes li clers» si conosce ben poco oltre al nome. In base a ricerche fonologiche e morfologiche sul *Fergus* la sua possibile zona di provenienza è stata localizzata tra Piccardia e Vallonia. Per un sommario di alcuni tentativi di identificazione si veda GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Ruelle]: 7-11.

<sup>3</sup> Per un riassunto dettagliato (in inglese) del *Ferguut* si veda CLAASSENS - JOHNSON 2000: 193-196. Per quello del *Fergus* si rimanda a KUIPER - CLAASSENS 2010: 312-316 (in tedesco). L'edizione di riferimento è *Ferguut* [Rombauts - De Paepe - De Haan], ma si vedano anche *Ferguut* [Bouman] e, per un'edizione con traduzione inglese a fronte, *Ferguut* [Johnson - Claassens].

<sup>4</sup> Mancano, ad esempio, le numerose allusioni ai toponimi della Scozia meridionale, evidentemente considerati superflui per il pubblico della versione nederlandese.

al testo. Mentre infatti il *Fergus* si configura come un'abile parodia dell'opera di Chrétien de Troyes, nella quale temi e motivi tradizionali del genere arturiano vengono continuamente sovvertiti, il *Ferguut*, pur presentando a sua volta situazioni senza alcun dubbio ironiche,<sup>5</sup> non può definirsi tale. Al contrario, soprattutto a partire dal v. 2.592, diversi interventi sembrano enfatizzare, per quanto possibile, specifici aspetti inerenti proprio a quel mondo cortese che Guillaume Le Clerc aveva deciso di canzonare.<sup>6</sup> È così che viene dato maggiore spazio alle figure femminili, con una valutazione nettamente più positiva della protagonista – Galiene – e una tendenza ad espungere i commenti più misogini; inoltre, in base a una tecnica narrativa tipica dei romanzi arturiani, alcune scene vengono raddoppiate.<sup>7</sup>

Vi è infine un ulteriore dettaglio che, per quanto meno evidente rispetto alla rivalutazione dell'universo femminile appena citata, può comunque essere letto come un tentativo di uniformazione agli stilemi del romanzo arturiano da parte di chiunque si sia incaricato di rielaborare la seconda parte del *Ferguut*, ovvero l'enfasi con cui in essa il protagonista viene sovente mostrato in grave difficoltà: impaurito, brutalmente malmenato e sul punto di soccombere. In confronto a quanto avviene nel *Fergus*, emerge dunque la volontà di umanizzare maggiormente l'eroe, mettendone in risalto anche la fragilità, come accade per i protagonisti dei grandi romanzi di Chrétien de Troyes.

Il presente contributo si propone di analizzare tutti quei passaggi, non solo dal punto di vista dello svolgimento dell'azione, ma anche da quello lessicale, in cui *Ferguut* è sul punto di soccombere, per poi confrontarli con situazioni analoghe nelle opere che definiscono lo standard del romanzo cortese.

Se gli eroi di Chrétien hanno affrontato difficoltà simili a quelle incontrate dal nostro giovane eroe, e se per descrivere questi scontri sono state impiegate immagini affini, significa che questi interventi non possono essere di certo considerati casuali, ma

<sup>5</sup> Esempio, da questo punto di vista, è il confronto tra l'inesperto cavaliere e una statua metallica, creduta viva (vv. 1.627-1.694).

<sup>6</sup> Per un'analisi approfondita mi permetto di rinviare a BERTAGNOLLI 2022.

<sup>7</sup> La scomparsa di *Ferguut* nel bosco dopo il duello contro Galarent e Macedone riecheggia ad esempio quella di Galiene, dileguatasi dopo essere stata rifiutata dall'eroe. L'aggiunta di un nano, che informa *Ferguut* del torneo finale, può allo stesso modo essere intesa come un raddoppiamento della scena in cui il nano della fontana spiega al giovane che deve impossessarsi del prodigioso scudo, se vuole trovare Galiene.

dimostrano la precisa intenzione di avvicinare il romanzo nederlandese medio a quel genere letterario di cui l'ipotesto francese si fa beffe.

## 2. GLI SCONTRI DI FERGUUT

Così come in ogni romanzo arturiano, anche nel *Ferguut* il protagonista affronta numerosi avversari: nel complesso, le scene in cui il giovane ha uno scontro fisico con uno (o più) di essi sono dodici.<sup>8</sup> Nei primi quattro scontri, tutti antecedenti al rigo in cui la versione nederlandese inizia a rielaborare in maniera più libera il suo modello, si sottolinea l'assenza di qualsivoglia problema per il ragazzo. I primi briganti che incontra, ad esempio, non riescono a nuocerli (v. 560), nonostante lo colpiscano violentemente con delle lance sulla schiena. In seguito, il cavaliere della montagna nera, che incarna la prima vera e propria prova cavalleresca del giovane, riesce a spezzargli in due lo scudo e a perforargli l'usbergo, ma anche in questo caso il commento del narratore è analogo: «non gli fece del male» (v. 1.808).<sup>9</sup> Nel *Fergus* francese antico lo svolgimento degli scontri è sostanzialmente lo stesso, così come corrispondenti sono le osservazioni riguardanti lo stato d'animo e fisico del protagonista.<sup>10</sup>

Dopo la vittoria contro il ladrone nei pressi del fiume, ottenuta senza alcuna difficoltà, la situazione cambia e, in tutti i confronti successivi, sia nell'originale francese sia nella sua riproposizione nederlandese, l'eroe si trova ad affrontare nemici che, in un

<sup>8</sup> Gli avversari di Ferguut sono: 1) i quattro briganti incontrati in una foresta (vv. 517-576); 2) il cavaliere della montagna nera (vv. 1.750-1.964); 3) il cavaliere che dorme in una tenda con una fanciulla e il suo servo, un nano (vv. 2.213-2.460); 4) il ladrone vicino al fiume (vv. 2.477-2.587); 5) i quindici cavalieri a tavola nel bosco (vv. 2.623-2.759); 6) i dieci pirati (vv. 3.182-3.273); 7) la gigantessa Pantasale (vv. 3.337-3.411); 8) il drago (vv. 3.423-3.469); 9) il gigante Lokefeer (vv. 3.486-3.607); 10) l'esercito di Galarent (primo giorno, vv. 3.924-3.975); 11) l'esercito di Galarent (secondo giorno, vv. 4.055-4.177); 12) Galarent e suo nipote Macedone (vv. 4.681-4.841).

<sup>9</sup> Nei combattimenti successivi, quello con il cavaliere uscito dalla tenda e quello con il ladrone vicino al fiume, non ci sono commenti sull'eventuale dolore provocato dai colpi ricevuti. Nel primo caso il narratore sottolinea (così come già aveva fatto ai vv. 526-527) che Ferguut non teme per nulla il suo avversario (v. 2.342) ed è tranquillo (v. 2.381). Nel secondo, Ferguut non viene nemmeno sfiorato dal ladro, ma gli rompe subito un braccio (v. 2.526), prendendolo poi ripetutamente in giro (vv. 2.540-2.549; 2.568-2.570).

<sup>10</sup> Cfr: vv. 690-691; v. 2.355.



modo o nell'altro, gli danno del filo da torcere. Nel *Ferguut*, tuttavia, la voce narrante tende a indugiare maggiormente su alcuni dettagli che mettono in risalto la sofferenza del protagonista. Si prenda l'incontro con i quindici cavalieri che stanno mangiando nel bosco: Ferguut, a digiuno da tre giorni, si mette a sedere non appena vede la tavola imbandita e, senza tanti complimenti, inizia a mangiare di gusto; quando gli uomini esigono il suo cavallo e le sue armi come pagamento per il pasto, ne nasce un violento scontro, nel corso del quale il giovane, prima di uccidere quasi tutti, viene inizialmente colpito con grandi mazze di legno, poi infilzato e tagliato, tanto che dai colpi è costretto a piegarsi e a cadere in ginocchio (vv. 2.692-2.693).<sup>11</sup> Nel testo francese ci si limita invece a dire che Fergus è preso a bastonate dai nemici (vv. 3.376-3.377).<sup>12</sup>

Lo scontro successivo è altrettanto violento. Ferguut, salito su un'imbarcazione per attraversare un braccio di mare, si rifiuta di consegnare l'armatura a dieci pirati e viene nuovamente assalito: uno dei briganti lo colpisce subito con un remo (v. 3.213), seguito dagli altri, che lo attaccano sia con remi sia con mazze costringendolo, ancora una volta, a inginocchiarsi (v. 3.227). L'eroe riesce comunque a ucciderne sei, mentre gli altri, prima di essere a loro volta sconfitti, gli si fanno sotto con delle picche, ferendolo gravemente e facendogli perdere molte maglie di ferro dall'usbergo, attraverso il quale il suo sangue scorre copioso (vv. 3.239-3.245). Nel *Fergus* lo stesso attacco è descritto con meno dovizia di particolari. Il brigante che nel testo nederlandese dà il via allo scontro colpendo l'eroe con un remo si limita, ad esempio, ad aizzare i suoi compagni (v. 4.024). Non c'è alcun riferimento a remi, bastoni o picche, né tantomeno Fergus è costretto sulle ginocchia; non si accenna nemmeno al sangue che gli scorre attraverso le maglie dell'usbergo. Tutta l'aggressione è condensata in sei versi, scevra di dettagli relativi ai danni subiti dall'eroe: 'Lo colpiscono da tutte le parti, lo colpiscono spesso e rapidamente sul bordo del suo scudo, sul corpo e sui fianchi, fin quasi a sopraffarlo, perché i traditori lo opprimono molto'.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> La voce narrante commenta: 'Mai si vide, in fede mia, / un cavaliere sopportare tanto' («Noit man en sach, bi miere trouwen, / Enen ridder so vele gedogen»: vv. 2.690-2.691).

<sup>12</sup> «Maint cop i reçut de baston / Et des asteles dou fouer».

<sup>13</sup> «Lors fiere[nt] de ça et de la, / Si fierent souvent et menu / Sor le pene de son escu, / Sor son cors et sor ses costés / A poi qu'il n'est acraventés; / Car li traïtor molt le hastent» (vv. 4.026-4.031).

Nei tre confronti successivi, rispettivamente quello con l'orribile gigantessa Pantasale, con il drago e con il gigante Lokefeer,<sup>14</sup> le differenze nella rappresentazione della sofferenza, fisica e morale, dell'eroe risultano meno evidenti. La paura che prova quando si trova di fronte dapprima la temibile donna e poi suo marito viene infatti sottolineata a più riprese in entrambi in testi,<sup>15</sup> nei quali ci si sofferma anche sul sangue che ricopre il suo corpo a causa delle gravi ferite subite nel corso dello scontro con il drago:<sup>16</sup> tuttavia, mentre nel *Fergus* la bestia colpisce il protagonista con un poderoso colpo di coda che lo fa volare contro un pilastro (vv. 4.289-4.295), nel corrispettivo nederlandese gli affonda le zanne nella pelle della spalla (v. 3.451). L'azione rievoca una scena di poco precedente, assente nell'ipotesto francese, in cui la gigantessa Pantasale morde Ferguut esattamente nello stesso punto, provocandogli dolore (vv. 3.398-3.400).

È però in occasione dell'assedio al castello di Galiene che l'insistenza sulle difficoltà dell'eroe emerge in maniera inequivocabile. In questo caso gli eventi narrati nei due testi non sono identici. Nel *Fergus*, infatti, il protagonista accorre in aiuto dell'amata e combatte valorosamente di fronte alle mura della città per una settimana intera, mettendo numerose vittime tra le schiere nemiche: giunge all'alba, dà man forte agli assediati e poi torna nella foresta, nel castello un tempo appartenuto al gigante da lui sconfitto, dove lo attendono le due fanciulle che ha salvato. Nel lasso di tempo che va dal suo arrivo al settimo giorno di scontri la voce narrante non accenna mai ad eventuali momenti di debolezza o incertezza. Al contrario, *Fergus* è pieno di rabbia e combatte in preda a una foga che pare incontrollabile, tanto che sono gli avversari a temerlo; la sua superiorità sul campo di battaglia è tale che in ben due occasioni viene definito 'soprannaturale'.<sup>17</sup>

Ben diversa è la situazione nel *Ferguut*. In primo luogo, il suo sostegno agli assediati è qui limitato a sole due giornate. Nel corso della prima, come nell'ipotesto, non gli succede nulla, anche se, una volta rientrato nella foresta, è stanco («he was moede»: v.

<sup>14</sup> I nomi della coppia di giganti, Pantasale e Lokefeer, sono presenti solo nel testo nederlandese. Nell'ipotesto francese il personaggio corrispondente a Pantasale è una 'vecchia' («vielle»: v. 4.097) mentre suo marito Lokefeer viene semplicemente definito 'gigante' («giant»: v. 4.464).

<sup>15</sup> Nel *Ferguut* si vedano i vv. 3.390, 3.393 (Pantasale); 3.537, 3.550, 3.568 (Lokefeer). Nel *Fergus* i vv. 4.164, 4.171 (vecchia); 4.590 (gigante).

<sup>16</sup> *Ferguut* v. 3.444; *Fergus* vv. 4.306-4.311.

<sup>17</sup> Sia Galiene (v. 4.960) sia la voce narrante (v. 5.096) lo definiscono «faé», 'fantastico, soprannaturale'.

3.989), il suo viso è completamente ricoperto di sangue («Al met bloede / Soe was sijn ansichte bevaen»: vv. 3.990-3.991) e ha delle ferite («Ferguuts wonden»: v. 3.995), che le due fanciulle esaminano. Torna inoltre sul luogo delle ostilità solo dopo essere guarito (v. 4.033) ed è in questa circostanza che si trova ad affrontare la sfida più difficile. Sono infatti cinquecento i cavalieri nemici che lo attaccano: Ferguut cade da cavallo (v. 4.095) e viene colpito ripetutamente; teme di morire in mezzo alla mischia (v. 4.109) e, per la terza volta nel corso della vicenda, è costretto a cadere in ginocchio (v. 4.111). Nonostante gli spacchino l'elmo (v. 4.114), riesce a rialzarsi e a vibrare dei fendenti intorno a sé. Ormai è allo stremo, le ferite gli sanguinano molto (v. 4.122), e si salva solo grazie all'arrivo degli abitanti della città, che accorrono in suo aiuto e gli riportano anche il suo destriero. È così in grado di trarsi d'impaccio e di tornare al castello nella foresta, dove le fanciulle, prima di curarlo, si mettono a piangere alla vista delle sue numerose ferite (v. 4.183).

L'ultimo scontro che il giovane deve affrontare è il duello con il re assediante e suo nipote,<sup>18</sup> una sfida il cui esito determinerà le sorti di Galiene e della sua città. Nel testo francese i due aggressori, lanciati al galoppo, colpiscono veementemente lo scudo di Fergus con le loro lance: «ma non lo smossero di più che se fosse stato un castello».<sup>19</sup> Subito dopo il giovane uccide Arthofilas con un fendente al cuore e poi si scaglia contro suo zio, mandando in frantumi il suo scudo e facendolo cadere da cavallo, non lasciandogli altra opzione se non quella di arrendersi. Nel *Ferguut* l'esito del duello è lo stesso, sebbene il suo svolgimento sia decisamente diverso. Qui sono il re e Macedone che sembrano avere il sopravvento, con colpi che strappano al giovane ottocento o più anelli di metallo dall'usbergo e gli fanno del male («het dedem seer»: v. 4.730). Una volta eliminato Macedone, Ferguut deve poi affrontare il re, che qui non si arrende subito, ma lo mette in grave difficoltà fino al tramonto, attaccandolo con violenza e ferendolo gravemente con un colpo che gli spezza elmo, cervelliera<sup>20</sup> e gli taglia 'un bel pezzo di testa' («vanden hoefde een groet morseel»: v. 4.786).

<sup>18</sup> Arthofilas nel *Fergus*, Macedone nel *Ferguut*. In quest'ultimo anche il re ha un nome: Galarent.

<sup>19</sup> «Mais ne l'ont crollé ne meü / Nient plus com se fust uns castials» (vv. 5.898-5.899).

<sup>20</sup> Traduzione di «beckineel», una sorta di calotta, che poteva essere in pelle, tela o in acciaio, che i guerrieri portavano sotto l'elmo a protezione del capo.

### 3. IL CONTESTO RIELABORATIVO

Risulta dunque chiaro che, in generale, negli otto scontri che avvengono dopo il v. 2.592, il *Ferguut* tende a soffermarsi con più enfasi sulle sfortune del giovane eroe rispetto al suo modello francese. Per provare a comprendere il motivo di tale scelta, respingendo perciò a priori l'improbabile ipotesi che si tratti di una casualità, è opportuno considerarla nel contesto degli altri interventi messi in atto nella seconda parte del romanzo, in particolare quelli poc'anzi citati relativi all'universo femminile. Nel *Ferguut*, infatti, le figure femminili non sono solo più numerose,<sup>21</sup> ma compaiono anche più attivamente sulla scena. È il caso della regina Ginevra, la moglie di re Artù, alla cui benevolenza il sovrano affida in più occasioni gli avversari sconfitti che Ferguut manda a corte.<sup>22</sup> Di lei, nel testo francese, non vi è traccia. C'è inoltre la protagonista, Galiene, che nel romanzo nederlandese si dimostra più assennata nell'affrontare l'assedio della sua città, in quanto interviene in prima persona proprio quando tutto sembra perduto, proponendo al re nemico una tregua di quaranta giorni per trovare uno sfidante che si batterà per lei in un duello volto a determinare la sua sorte e, di conseguenza, quella dei suoi sudditi. Nel *Fergus* è invece Arthofilaut, il nipote del re, a recarsi dalla sovrana, intimandole di arrendersi o, in caso contrario, di trovarsi un campione per un duello, uno contro uno, ma anche due contro due; Galiene non solo accetta immediatamente, ma annuncia che troverà un singolo guerriero che sfiderà i due migliori uomini degli assediati, chiedendo sette giorni per organizzarsi. Si tratta di una controproposta evidentemente irrazionale, nemmeno contemplata dal nemico, con la quale il destino della città viene di fatto messo nelle mani di un guerriero che non c'è e che deve essere trovato in una sola settimana, un lasso di tempo troppo breve, anche solo per offrire ai cittadini un po' di sollievo dall'assedio. È inoltre significativo che qui la sovrana, meno abile politicamente della sua omonima nederlandese, venga subito insultata dal nipote del re appena rifiuta di arrendersi: 'Fanciulla, non sono per nulla sorpreso. Siete una donna, quindi dite idiozie. E non mi meraviglia

<sup>21</sup> Si pensi alla parte conclusiva del romanzo, dove ben dodici dame, nominate una ad una dal narratore, assistono al torneo, mentre nel *Fergus* si parla solo di Galiene, che arriva diversi giorni dopo la prima giostra.

<sup>22</sup> Si vedano i vv. 2.857-2.859; 2.985-2.990; 4.971-4.972.

affatto che abbiate parlato senza consultarvi: siete una donna e tale rimanete'.<sup>23</sup> Queste parole, traboccanti di medievale misoginia, sono sì pronunciate da Arthofilaus, ma non è difficile scorgervi anche un'indiretta critica del narratore, dal momento che proprio l'irragionevolezza caratterizza quello che Galiene dirà da lì a poco. Visto il generale atteggiamento nei confronti dell'universo femminile, non sorprende che, invece, nel *Ferguut* questi versi non compaiano.

Cosa hanno dunque in comune la disposizione più favorevole nei confronti delle donne e l'enfasi sui momenti di difficoltà del giovane eroe? Questi due aspetti, apparentemente contraddittori, possono suggerire che chiunque abbia lavorato alla seconda parte del *Ferguut* stesse tentando di avvicinarsi il più possibile a quelle che riteneva caratteristiche importanti del romanzo cortese. Le dame sono infatti notoriamente essenziali in questo genere e dedicare loro più attenzione significava esserne consapevoli.<sup>24</sup> Analogamente, anche l'insistenza su alcuni dettagli relativi alle sofferenze del giovane eroe può essere ricondotta alla volontà di uniformarsi a un modello narrativo preciso.

#### 4. CHRÉTIEN COME MODELLO

Lo standard del romanzo arturiano è notoriamente riconosciuto nell'opera di Chrétien de Troyes, l'autore con cui Guillaume Le Clerc decise di confrontarsi in maniera critica scrivendo il *Fergus*. Come già ricordato, la versione nederlandese non presenta il complesso intreccio di rimandi intertestuali che caratterizza il suo ipotesto. Il *Ferguut* è senza dubbio più semplice, sia nella forma sia nel contenuto;<sup>25</sup> chi lo ha composto non condi-

<sup>23</sup> «Pucele, ne m'en mervel mie. / Feme estes; si dites folie. / Et por ce pas ne m'en mervel / S'avés respondu sans consel; / Feme estes quel eque soiés» (vv. 5.245-5.249).

<sup>24</sup> Si veda BERTAGNOLLI 2022: 11: «Ladies, as is well known, are essential in the courtly system because they represent the ultimate goal of every knight, who through love manages to elevate himself and achieve chivalric perfection. Consequently, it is beyond a doubt that without them "courtly literature" as we know it would not even exist. Hence, by simply giving more space to gentlewomen and portraying them in a better light than in *Fergus*, the Middle Dutch poet increases the degree of courtliness of the romance».

<sup>25</sup> Si veda HOGENBIRK - JOHNSON 2021: 90: «*Ferguut* is simpler and a different type of romance from *Fergus*. Its author's goal was not the creation of a carefully constructed composition in relation to Chrétien but rather

videva di certo – stando al materiale tramandato – la stessa preparazione in ambito arturiano del collega francese. Sarebbe tuttavia un errore credere che non fosse in grado di orientarsi nel canone del genere. Diversi dettagli provano infatti il contrario, soprattutto per quanto riguarda la seconda parte, in cui si nominano ben diciotto personaggi che nel *Fergus* non compaiono, dieci cavalieri e otto dame. I loro nomi suggeriscono che l'autore conoscesse anche altri racconti e che non si sia limitato a copiare dal testo francese.<sup>26</sup> Nella parte conclusiva compare inoltre la figura di Lunette, la damigella di Galiene, chiamata Arondele nel *Fergus*, il cui nome rimanda inequivocabilmente al personaggio con lo stesso ruolo nell'*Yvain* di Chrétien. Il fatto che un riferimento al protagonista di questo romanzo nell'ipotesto («Et li Chevaliers au Lion»: v. 1.420) venga tradotto come «Mijn her Lanceloet die ridder goed» (v. 1.083), confondendo quindi Yvain con Lancillotto, potrebbe costituire un'ulteriore prova, oltre a quelle già enumerate, che la persona che ha portato a termine il *Ferguut* non fosse la stessa che lo aveva iniziato: ammesso che non si tratti di una semplice svista, risulta infatti improbabile che qualcuno prima fraintenda l'appellativo di Yvain ('Il cavaliere del leone'), ma chiami poi Lunette un personaggio che nella versione francese ha un altro nome. Un atteggiamento di questo tipo rispecchierebbe anche la diversa strategia di rielaborazione dei due possibili autori: il primo più fedele al testo di partenza, poco avvezzo alle aggiunte, quanto piuttosto alle espunzioni, come quelle relative ai vari toponimi disseminati nel *Fergus*; il secondo più indipendente e maggiormente incline ad intervenire sul modello.

Nonostante gli indizi sulla doppia autorialità – come è emerso – non manchino, nessuno di essi appare purtroppo incontrovertibile e le opinioni discordanti della critica al riguardo ne sono la prova.<sup>27</sup> Nel nostro contesto, tuttavia, conoscere il numero effettivo degli autori all'opera passa in secondo piano rispetto all'analisi degli interventi messi in atto, che rivela inequivocabilmente due modi distinti di approcciarsi all'originale. Nel complesso, l'intento primario dietro ad essi deve essere stato lo stesso: non tanto una

the skilful telling of a fast-paced version of the story, taken from the *Fergus* but given an original treatment in the translation».

<sup>26</sup> Si veda DRAAK 1934: 111: «The translator knew something about the Prose-Lancelot, the Vulgate Merlin-continuation, Meraugis de Portlesguez and perhaps Chrétien's Conte del Graal. He knew a Dutch story about Walewein».

<sup>27</sup> Per una panoramica sul dibattito critico al riguardo si veda *Ferguut* [Kuiper]: 217-228.

raffinata critica all'opera di Chrétien de Troyes, bensì la riproposizione di una storia avvincente, incentrata sul percorso di crescita del protagonista; il piano iniziale doveva prevedere di raccontarla semplificando l'originale senza distaccarsene troppo, una tecnica che poi, per motivi a noi sconosciuti, non è stata mantenuta fino alla fine. Nel *Ferguut*, così come nel romanzo francese, si insiste particolarmente sulla giovane età della figura principale. Dopo aver fatto la sua comparsa sulla scena (v. 301), il figlio di Somilet viene infatti da subito definito «knappe», 'ragazzo' (v. 314), un epiteto ripetuto poi per ben quarantuno volte,<sup>28</sup> sia dalla voce narrante sia dai personaggi, come ad esempio Keye o Artù. Questa enfasi sulla giovinezza dell'eroe mira a metterne in rilievo l'inesperienza, uno dei tratti che più lo caratterizzano a inizio vicenda. Il suo comportamento è goffo, talvolta comico, del tutto inappropriato al contesto del mondo cortese di cui desidera entrare a far parte. Appena lasciata la terra natia si perde in un bosco in cui poi sconfigge dei predoni e mozza a due di loro le teste, che appende alla sella; con il macabro bagaglio fa il suo arrivo alla corte di re Artù, entrando a cavallo nella sala principale, dove è oggetto dell'ilarità dei presenti e viene deriso da Keye. In seguito, senza alloggio e sorpreso da un improvviso acquazzone, è soccorso dalla figlia del camerlengo del re, che lo ospita. Quando il padrone di casa arriva, spiega al giovane, convinto di essere già stato nominato cavaliere dal padre, che in realtà lo diventerà solo una volta ricevuta l'accollata di Artù. Così, il giorno seguente, Ferguut segue le istruzioni del camerlengo e, inginocchiatosi di fronte al re, chiede di diventare cavaliere e viene accontentato: dal momento in cui diventa *ridder*, entra in una fase nuova della sua vita e, da qui in avanti, la voce narrante non lo chiamerà più *knappe*, quasi a sottolineare che l'investitura corrisponde alla prima tappa del suo processo di maturazione.<sup>29</sup>

La giovane età è un aspetto che già Chrétien non manca di ricordare, in quanto implica da una parte la scarsa maturità dei personaggi e offre dall'altra la possibilità di una loro crescita spirituale ed etica nel corso del racconto. Termini come *vaslet* ('giovane di nobili origini, giovane al servizio di un signore in diversi modi') o *enfant* ('essere umano

<sup>28</sup> Cfr. vv. 321, 383, 440, 449, 460, 473, 494, 525, 532, 549, 557, 563, 570, 572, 586, 597, 608, 649, 657, 663, 670, 705, 711, 719, 766, 826, 844, 853, 864, 867, 951, 956, 967, 1.003, 1.009, 1.011, 1.015, 1.017, 1.027, 1.034, 1.079.

<sup>29</sup> Continuerà, tuttavia, a chiamarlo *jonchere*, 'giovane'.

nella prima fase della sua vita, nella sua adolescenza’) compaiono più volte nei suoi romanzi<sup>30</sup> e rimandano dunque ad una caratteristica importante del genere, centrale soprattutto nel *Perceval*, la cui vicenda rappresenta l’ispirazione principale per il *Fergus* e, di conseguenza, per il rifacimento nederlandese.<sup>31</sup>

Nel loro percorso, i cavalieri arturiani incontrano sempre delle difficoltà, che possono essere di svariato genere, mentale e/o fisico.<sup>32</sup> Di conseguenza, questi momenti sono da considerarsi a loro volta, così come la giovane età dei protagonisti, parte integrante di questo tipo testuale, una «dominante di genere», come la definirebbe Hans Robert Jauss.<sup>33</sup> È in quest’ottica che si devono osservare i dettagli relativi alle sofferenze del giovane eroe che nel *Ferguut*, come è emerso, sono amplificate rispetto al suo ipotesto.

## 5. I TORMENTI DEL GIOVANE EROE

Negli otto scontri successivi al v. 2.592 l’enfasi posta sulle sfortune del protagonista è un evidente indice di quanto l’autore della rielaborazione nederlandese ritenesse questi dettagli significativi. Un elenco può essere d’aiuto per schematizzare come, in ognuno di questi episodi, si manifestino le difficoltà di Ferguut:

<sup>30</sup> Per le occorrenze nelle opere di Chrétien de Troyes si è consultato il *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT), uno strumento online che comprende sia un lessico completo dei romanzi dell’autore sia un database testuale. Gli utenti possono leggere o interrogare le trascrizioni complete delle sue opere (*Érec*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette*, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, *Perceval ou le Conte du Graal*). I testi sono stati trascritti dal codice Français 794 (Parigi, Bibliothèque nationale de France), scelto in quanto l’unico a tramandare tutti e cinque i romanzi nella loro interezza. Si veda il sito web DÉCT all’indirizzo <<http://zeus.atilf.fr/dect/>> (ultima consultazione 9 maggio 2022). Per la digitalizzazione del MS. Fr. 794: <<https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b84272526/f1>> (ultima consultazione 9 maggio 2022).

<sup>31</sup> Fergus, il cui peregrinare è privo di qualsiasi dimensione religiosa, può essere considerato la controparte profana di Perceval, il quale intraprende invece un viaggio spirituale in qualità di cavaliere cristiano penitente.

<sup>32</sup> Si veda BARBIERI 2017: 11: «Nel mondo arturiano la violenza non è soltanto una presenza endemica, ma un elemento per così dire statutario e costitutivo, un tratto indispensabile per definire il profilo del cavaliere. Il nucleo fondante dell’esperienza e dell’ideologia dei *milites* è costruito sui valori della guerra, cosicché il combattimento – agito, patito e in ogni modo intensamente vissuto – è l’ingrediente immancabile di qualunque percorso cavalleresco e insieme il propellente necessario della cavalcata avventurosa».

<sup>33</sup> Si veda JAUSS 1989.



- 1) Contro quindici cavalieri: deve chinarsi e cadere in ginocchio («Vanden slagen moeste hi bogen / ende vallen over die knien»: vv. 2.692-2.693); è costretto a piegarsi («hi moeste bucken», v. 2.716); è ferito gravemente («hi was gewont seere»: v. 2.717);
- 2) Contro dieci predoni: è costretto a inginocchiarsi («hi moeste knielen op derde»: v. 3.227); vede il suo sangue («hi sach sijns selfs bloet»: v. 3.243);
- 3) Contro la gigantessa: ha paura («Ferguut hadde vare», v. 3.390; «die ridder was sere vervaert»: v. 3.393); viene morso, prova dolore e cade all'indietro a terra («In die scouderen sine beet / Dore sine wapine; al waest hem leet / Averecht viel hi ter neder»: vv. 3.399-3.401);
- 4) Contro il drago: gli sanguina tutto il corpo («Al sijn lijf droep hem van bloede»: v. 3.444); è intorpidito («Hi waert onmachtich in alsine lede»: v. 3.445); il drago gli affossa le zanne nella pelle («Metten tanden in dat vel»: v. 3.451); è ferito gravemente alla spalla («Ende wonden in die scoudere sere»: v. 3.455);
- 5) Contro il gigante: ha paura («Die ridder ontsach den groten here»: v. 3.537; «Ferguut sere vervaert was»: v. 3.550; «Fergut hadde groten vaer»: v. 3.568);
- 6) Contro gli assalitori della città (1): non gli succede nulla, però torna stanco, con il viso coperto di sangue («Al met bloede / Soe was sijn ansichte bevaen»: vv. 3.990-3.991) ed è ferito («Ferguuts wonden»: v. 3.995);
- 7) Contro gli assalitori della città (2): cade a terra («Ende veldene op die erde»: v. 4.095); ha paura di morire («Hi was in vresen vander doet»: v. 4.109); è costretto a inginocchiarsi («Hi moeste vallen op die knien»: v. 4.111); gli sanguinano molto le ferite («Hem bloeden sere sine wonden»: v. 4.122);
- 8) Contro Galarent e Macedone: gli fanno del male («het dedem seer»: v. 4.730); è confuso («Ferguut hi wert in dwelme»: v. 4.760); gli viene tagliato un pezzo di testa ed è affranto («Dore sloech hem helm ende beckineel / Ende vanden hoefde een groet morseeel. / Ferguut was te meskieve»: vv. 4.785-4.787).

Nel complesso, le immagini impiegate per rappresentare le sofferenze del protagonista sono piuttosto limitate: dal punto di vista psicologico la paura è senza dubbio il sentimento che *Ferguut* prova più spesso, seguita dalla confusione e dall'afflizione; dal punto di vista fisico è invece il sangue che scorre dalle ferite ad esprimere al meglio la sua sofferenza. Vi è una predilezione per le descrizioni in cui un'arma contundente o le zanne di un mostruoso nemico perforano l'usbergo o la pelle del malcapitato. Inoltre, nei momenti più difficili, l'eroe si ritrova a terra, spesso in ginocchio.

Situazioni del genere si ritrovano anche nell'opera di Chrétien. I suoi eroi sono spesso impauriti quando affrontano un nemico o spossati e gravemente feriti dopo averlo vinto. Non è qui naturalmente possibile prendere in esame tutte le scene in cui i protagonisti delle avventure arturiane nelle opere del grande romanziere francese si trovano in difficoltà, ma qualche esempio tratto dall'*Erec et Enide* e dall'*Yvain* riuscirà comunque a rendere l'idea.<sup>34</sup>

Già durante la sfida con il nano Guivret il narratore ricorda come Erec e il suo avversario siano indeboliti e spossati («Que mout s'afebloient et lassent»: v. 3.805); una volta terminata la battaglia e giunto all'accampamento di re Artù in seguito ad un confronto con Keu, è Erec stesso a dare conto delle sue condizioni: 'Io non sto affatto bene, ho il corpo coperto di ferite' («Je ne sui mie bien heitiez, / Einz sui navrez dedanz le cors»: vv. 4.108-4.109); poco dopo Enide conferma a Galvano quanto detto dal consorte: 'ma mi spaventa il fatto che non ha un solo membro senza piaghe' («mes ce m'esmaie / Qu'il n'a gueires manbre sanz plaie»: vv. 4.181-4.182). Anche successivamente non si risparmiano accenni alla sua sofferenza, come quando un colpo di uno dei due giganti incontrati nella foresta lo 'stordisce' («l'estona»: v. 4.460) o come quando cade svenuto da cavallo nel momento in cui le piaghe si riaprono («Et chiez pasmez con s'il fust morz»: v. 4.607). A sua volta, Yvain 'è sofferente e sopraffatto' («grievent et sormainnent»: v. 4.508) quando il siniscalco e i suoi due fratelli lo assaltano e, dopo la battaglia, 'ha sul corpo più di una piaga' («Einz avoit el cors mainte plaie»: v. 4.568). Inoltre, più avanti nel corso della storia, resiste a fatica all'attacco di due giganteschi demoni, è 'molto spossato e sudato' («Mout traveilliez et mout suanz»: v. 5.617) e, come rammenta il narratore, ha ben ragione di 'temere di morire' («doter de mort»: v. 5.628).

Accanto alla paura, alla spossatezza e alle ferite, Chrétien si serve spesso dell'immagine del sangue che scorre copioso. Sotto le mazzate dei giganti, ad esempio, Erec sanguina abbondantemente dal costato e dai fianchi, tanto da lordare anche il suo cavallo fin sotto al ventre («Par les costés et par les flans / Li coroit contre val li sans, / Si que li

<sup>34</sup> Per l'*Erec et Enide* le numerazioni dei versi, il testo originale e le traduzioni italiane sono tratte dall'edizione CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec e Enide* [Noacco]. Per l'*Yvain* si è seguita la numerazione dei versi e il testo in originale dell'edizione di Francesca Gambino (CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone* [Gambino]), ma si è preferita la traduzione italiana di ID., *I romanzi cortesi* [Agrati - Magini], in quanto più letterale.

roncins estoit toz / An sanc jusqu'au vandre desoz»: v. 4.397-4.400); le sue piaghe non smettono di sanguinare nemmeno mentre torna dove lo attende Enide («Onques ses plaies n'estanchierent»: v. 4.594), tanto che il sangue gli bagna tutto il corpo («Car toz ses cors an sanc baignoit»: v. 4.600). Ricorrente è poi l'atto del piegarsi, a causa dei colpi avversari o per la stanchezza: Yvain si piega più volte sotto i colpi del gigante («Et li jaianz del pel le roille / Si fort, que tot ploier le fet»: vv. 4.204-4.205 e «Et cil l'en ra une donee / Tel que tot le fet anbrunchier»: vv. 4.216-4.217) ed Erec si piega in avanti sul collo del cavallo («Chei toz a un fes a val / Jusque sor le col del cheval»: vv. 4.603-4.604). È opportuno ricordare che queste manifestazioni di difficoltà non sono riservate ai protagonisti, ma interessano anche i loro nemici. Così Yvain rimedia sì molte piaghe nello scontro con il siniscalco, ma a sua volta lo abbatte e quest'ultimo non può sfuggire alla morte, con 'il sangue che gli sprizza dal corpo' («Del sanc, qui de son cors li saut»: v. 4.537).

Un ulteriore dettaglio molto utilizzato nei contesti di scontro è la perforazione, della pelle o dell'usbergo.<sup>35</sup> Nello scontro tra Erec e Guivret, ad esempio, le spade penetrano fin nella carne nuda («Les espees jusqu'as charz nues»: v. 3.804) e Yvain, con un colpo in pieno petto, trapassa la pelle del gigante che lo sfida, tanto che il sangue, come se fosse salsa, gli bagna il ferro della lancia («Enmi le piz li dona tel / Messire Yvains, que la piax fausse; / El sanc del cors, an leu de sausse, / Le fer de la lance li moille»: vv. 4.200-4.203).

Vi è infine l'inginocchiamento, come nel corso del duello finale dell'*Erec*, quando sia il protagonista sia il gigante Maboagrain sono costretti a terra: «Li uns l'autre sache et detire / Si que sor les genouz s'abatent» («Si afferrano e si tirano l'un l'altro, tanto che crollano sulle loro ginocchia»: vv. 5.992-5.993).

<sup>35</sup> Si veda BARBIERI 2017: 124-125: «Il *furor* dei guerrieri ispirati si traduce in brutalità di gesti distruttivi: le lame spaccano scudi, armature e corpi. Nelle opere di Chrétien, la violenza dei colpi genera un immaginario dell'impatto che si manifesta attraverso un'ampia gamma di verbi esprimenti cozzo e frantumazione. [...] Agli schemi dello schianto e della scissura, raffiguranti lo sfacelo dell'equipaggiamento cavalleresco, si aggiungono poi quelle che Jaques Lacan (1966, p. 104) chiama le *imagos du corps morcelé*: le immagini di mutilazione, trafittura, amputazione, sventramento. Quello del guerriero è un corpo ferito e sofferente, segnato dalla ferocia degli scontri. Sgusciata dal carapace protettivo dell'armamento difensivo, la carne è esposta al morso del ferro».

Tra gli otto punti dell'elenco sopra proposto il numero sette risulta particolarmente utile in quanto non si tratta di una scena ripresa dal *Fergus*, bensì di un'innovazione del testo nederlandese e ci permette quindi di supporre quello che il rielaboratore ritenesse fondamentale in un contesto di difficoltà dell'eroe. È indicativo che, in questo frangente, il protagonista abbia paura, sia costretto ad inginocchiarsi e perda molto sangue dalle ferite che gli sono state inflitte.

Il *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT) testimonia quanto il maestro del genere arturiano amasse ricorrere a determinate immagini. Il sostantivo femminile *pëor* ('paura'), ad esempio, ha 72 occorrenze. Il sostantivo maschile *sanc* ('sangue'), ne ha 81. Se paura e sangue sono dettagli che potremmo aspettarci in qualsiasi situazione di scontro e, di conseguenza, non particolarmente probanti, l'atto di cadere sulle ginocchia è senza dubbio meno ovvio, ma è un'immagine di cui Chrétien si serve comunque, in contesti diversi, per ben 17 volte (si veda la voce *genoil*).

Anche grazie agli altri interventi effettuati dopo il v. 2.592, in particolare quelli inerenti alla migliore rappresentazione dell'universo femminile, possiamo giungere alla conclusione che l'enfasi sulle sfortune del giovane eroe dovesse mirare, da una parte, ad avvicinare il testo al canone arturiano e, dall'altra, ad umanizzare la figura del protagonista, mitigandone la dimensione quasi soprannaturale che invece emerge nell'ipotesto francese, dove Fergus sfoggia una superiorità sul campo di battaglia che il suo corrispettivo nederlandese non è in grado di eguagliare. Il *Ferguut* offre dunque un quadro più concreto e realistico dell'esistenza, seguendo il percorso del giovane che, proprio grazie alle svariate prove che si trova ad affrontare, riesce a crescere e a dimostrarsi un cavaliere degno che, alla fine della storia, è un'altra persona rispetto al ragazzo goffo e inesperto che lavorava dietro ad un aratro nei campi. La sofferenza diventa dunque parte integrante della formazione del protagonista, il quale, misurandosi con i suoi nemici, plasma la sua identità e, avventura dopo avventura, si avvicina al suo obiettivo, che non è qui la perfezione cavalleresca bensì il ritrovamento della donna amata e un tempo trascurata. Le difficoltà affrontate umanizzano l'eroe, lo rendono più vicino a noi e ribadiscono come un percorso di crescita, per definirsi tale, non possa essere privo di ostacoli.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- CHRÉTIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi* [Agrati - Magini] = Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati - Maria Letizia Magini, con uno scritto di C.S. Lewis, Milano, Mondadori, 2016 [I ed. 1983].
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone* [Gambino] = Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di Francesca Gambino, con un'introduzione di Lucilla Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec e Enide* [Noacco] = Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, traduzione e note di Cristina Noacco, introduzione di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2016 [I ed. 1999].
- GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Frescoln] = Guillaume Le Clerc, *The Romance of Fergus*, edited by Wilson Frescoln, Philadelphia, William H. Allen, 1983.
- GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Martin] = Guillaume Le Clerc, *Fergus. Roman von Guillaume le Clerc*, herausg. von Ernst Martin, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1872.
- GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Owen] = Guillaume Le Clerc, *Fergus of Galloway. Knight of King Arthur*, Translated with an Introduction and notes by D.D.R. Owen, Edinburgh, John Donald, 2018 [I ed. 1991].
- GUILLAUME LE CLERC, *Fergus* [Ruelle] = *Guillaume le Clerc de Normandie. Le Besant de Dieu*, éd. Pierre Ruelle, Brussels, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.
- Ferguut* [Bouman] = A.C. Bouman (ed.), *Ferguut*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1962.
- Ferguut* [Kuiper] = Willem Kuiper, *Die riddere metten witten scilde. Oorsprong, overlevering en auteurschap van de Middelnederlandse Ferguut, gevolgd door een diplomatische editie en een diplomatisch glossarium*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1989.
- Ferguut* [Johnson - Claassens] = David F. Johnson e Geert H.M. Claassens (eds.), *Dutch Romances. Volume II. Ferguut*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.

*Ferguut* [Rombauts - De Paepe - De Haan] = E. Rombauts, N. De Paepe e M.J.M. De Haan (eds), *Ferguut*, Hilversum, Verloren, 1994.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

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

BERTAGNOLLI 2022 = Davide Bertagnolli, *Rewriting the Arthurian Romance. The Case of the Middle Dutch Ferguut*, in «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», LXXXII (2022), 96-111.

DRAAK 1934 = A.M.E. Draak, *The Second Part of the Dutch "Ferguut" and its French Sources*, in «Neophilologus», XIX (1934), 107-11.

GLASER 2004 = Andrea Glaser, *Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.

GENTRY 2005 = Francis G. Gentry, *A Companion to the Works of Hartmann von Aue*, Rochester, Camden House, 2005.

CLAASSENS - JOHNSON 2000 = *King Arthur in the Medieval Low Countries*, edited by Geert H.M. Claassens - David F. Johnson, Leuven, Leuven University Press, 2000.

EMMEL 1951 = Hildegard Emmel, *Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung. Die Bedeutung des Artuskreises für das Gefüge des Romans im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden*, Berlin, A. Francke AG Verlag, 1951.

HOGENBIRK - JOHNSON 2021 = Marjolein Hogenbirk - David F. Johnson, *Translations and Adaptations of French Verse Romances: "Tristant," "Wrake van Ragisel", "Ferguut", "Perchevael", "Torec"*, in *The Arthur of the Low Countries. The Arthurian Legend in Dutch and Flemish Literature*, a cura di Bart Besamusca - Frank Brandsma, Cardiff, University of Wales Press, 2021, 78-112.

- JAUSS 1989 = Hans Robert Jauss, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo* [1972], in *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, 219-256.
- KUIPER - CLAASSENS 2010 = Willem Kuiper - Geert H.M. Claassens, “*Fergus / Ferguut*”, in *Höfischer Roman in Vers und Prosa*, a cura di René Pérennec - Elisabeth Schmid, [“Germania Litteraria Mediaevalis Francigena” (GLMF)], Berlin - New York, De Gruyter, 2010, 311-329.
- MARQUARDT 1906 = Wilhelm Marquardt, *Der Einfluss Kristians von Troyes auf den Roman “Fergus” des Guillaume Le Clerc*, Inaugural-Diss. zur Erlangung der Doktorwürde, Göttingen, s.e., 1906.
- PAARDEKOOPER-VAN BUUREN 1964 = Hanneke Paardekooper-Van Buuren, *Structuur en zin van de Ferguut*, in «De nieuwe taalgids», LVII (1964), 148-156.
- SCHMOLKE-HASSELMANN 1980 = Beate Schmolke-Hasselmann, *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1980.
- ZEMEL 1991 = Roel Zemel, *Op zoek naar Galiene. Over de Oudfranse “Fergus” en de Middelnederlandse Ferguut, Deel 1*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1991 [Versione in inglese: *The Quest for Galiene. A Study of Guillaume le Clerc’s Arthurian Romance “Fergus”*, Amsterdam, Stichting Neerlandistiek VU, 2006].





# GLI AMORI GIOVANILI DI CARLO MAGNO DALLA FRANCIA ALL'ITALIA: VARIANTI E RISCRIITTURE DI UN'EDUCAZIONE SENTIMENTALE

Cesare Mascitelli

Università degli Studi di Napoli Federico II

RIASSUNTO: Il contributo esamina la leggenda medievale degli amori giovanili di Carlo Magno e ne analizza l'evoluzione attraverso lo studio comparativo di alcune delle sue principali riscritture francesi e italiane. In particolare, l'indagine si sofferma sui frammenti del *Mainet* e sul primo libro dell'*Istoire le roy Charlemaine* di Girart d'Amiens, sulla riscrittura franco-italiana nota come *Karleto* e sui *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. Di quest'ultima opera si rilevano inoltre gli elementi di adesione alla cultura letteraria toscana del Medioevo (specialmente stilnovistica e novellistica) e il debito formale e contenutistico rispetto alla leggenda, anch'essa tramandata dal romanzo di Andrea, degli amori di Buovo d'Antona e Drusiana.

PAROLE CHIAVE: *enfances Charlemagne*, *Mainet*, Girart d'Amiens, *Istoire le roy Charlemaine*, *Geste Francor*, epica franco-italiana, letteratura cavalleresca, Andrea da Barberino, *Reali di Francia*

ABSTRACT: This article examines the Medieval legend of young Charlemagne's love experiences and analyzes its evolution through a comparative investigation of its main French and Italian rewritings. In particular, the contribution focuses on the fragments of *Mainet* and on the first book of Girart d'Amiens' *Istoire le roy Charlemaine*, on the Franco-Italian *Karleto* and on Andrea da Barberino's *Reali di Francia*. The latter work also allows us to highlight Andrea's general adhesion to the Tuscan literary culture of the Middle Ages (especially *Stilnovo* and *novella*) and its indebtedness, in both form and content, to the love story of Buovo d'Antona and Drusiana, also included in Andrea's work.

KEY-WORDS: *enfances Charlemagne*, *Mainet*, Girart d'Amiens, *Istoire le roy Charlemaine*, *Geste Francor*, Franco-Italian epics, chivalric literature, Andrea da Barberino, *Reali di Francia*

\*\*\*



1. Nel capitolo VIII della sua celebre *Histoire poétique de Charlemagne*, Gaston Paris offriva per la prima volta un'esaustiva illustrazione delle leggende incentrate sugli amori più e meno leciti di Carlo Magno nelle tradizioni latina, romanza e germanica di matrice cronachistica e letteraria.<sup>1</sup> Il quadro che emerge da quella rassegna restituisce un panorama di testimonianze ricco e variegato, che però, se considerato nel suo insieme, appare del tutto riferibile alle vicende sentimentali dell'*emperere magnes* in età ormai matura.<sup>2</sup> Ben diverso è invece il caso delle cosiddette "*enfances Charlemagne*", etichetta con cui si indica in questa sede il complesso dei testi relatori delle imprese giovanili di Carlo, talora riecheggiate anche da *chansons* estranee a questa specifica costellazione.<sup>3</sup> Le *enfances Charlemagne* esibiscono infatti una sostanziale coerenza per quanto riguarda il racconto degli amori di gioventù del futuro imperatore, che si concentrano esclusivamente attorno alla figura della principessa Galiene, figlia del re pagano Galafre di Spagna.<sup>4</sup> Al netto delle inevitabili divergenze narrative che caratterizzano ciascuna versione, l'impianto generale dell'episodio è ovunque rispettato perlomeno nelle sue linee fondamentali: il fuggitivo Carlo, non conosciuto, è accolto alla corte di Galafre con lo pseudonimo di Mainet; Galiene e Mainet s'innamorano; Mainet sconfigge in duello il pagano Braimant, pretendente di Galiene e possessore della mitica spada Durendart; Galiene è battezzata, sposa Carlo e i due lasciano la Spagna.

2. Così doveva verosimilmente leggersi il racconto integrale anche nella più antica testimonianza in lingua d'oïl delle *enfances*, il *Mainet*, una *chanson de geste* databile proba-

<sup>1</sup> PARIS 1905: 378-398.

<sup>2</sup> Notissimo è, ad esempio, l'enigmatico *péché* commesso dall'imperatore, con cui gli autori alluderebbero alla presunta unione incestuosa di Carlo con la sorella. Sull'argomento, si vedano in particolare le sintesi di LEJEUNE 1961, RONCAGLIA 1984 e KELLER 1992.

<sup>3</sup> Ampia e articolata la bibliografia relativa alla tradizione (diretta e indiretta) delle *enfances Charlemagne* (per cui si rinvia all'esaustiva rassegna contenuta in FARRIER 1993): fra tutti, oltre al cap. III dell'*Histoire poétique* (cfr. PARIS 1905: 227-246), si vedano in particolare RIEBE 1906, REINHOLD 1911, *Roncesvalles* [Horrent], ALLEN 1969 e HORRENT 1979. Si rinvia inoltre a GHIDONI 2018: 202-225 per una messa a fuoco dei testi in una prospettiva semiologico-comparatistica.

<sup>4</sup> Cfr. PARIS 1905: 385: «nos chansons de geste [...] ne connaissent pas à Charlemagne d'autres amours que ceux de sa jeunesse avec Galiene». Ricorderemo a margine che, secondo la tradizione, Galiene sarebbe la sorella di quel Marsilio re di Saragozza che, nella *Chanson de Roland*, è il grande antagonista di Carlo e della cristianità.

bilmente attorno all'ultimo quarto del XII secolo e di cui ci restano due versioni frammentarie, ciascuna delle quali rappresenta probabilmente un rimaneggiamento indipendente a partire dalla stessa fonte. Dell'una, composta in alessandrini e pubblicata da Gaston Paris nel 1875, sopravvivono appena sei lacerti, per un totale di poco inferiore al migliaio di versi;<sup>5</sup> soltanto un bifoglio resta invece dell'altra versione, scritta in *décasyllabes*, scoperta e pubblicata nel 2012 da Jean-Charles Herbin e Thomas Falmagne.<sup>6</sup> Sfortunatamente, nessuno dei due testimoni reca il racconto dettagliato dell'innamoramento fra Carlo e Galienne. Gli 80 versi complessivi del frammento in *décasyllabes*, ad esempio, principiano con una fase già piuttosto avanzata della narrazione:

Notre premier extrait (1a-40a) s'ouvre au milieu de l'action, au moment où le duc Morant de Riviers, sur les reliques qu'on vient d'apporter, va jurer qu'il n'a pas touché Galienne, l'épouse de son seigneur. L'extrait se termine au milieu du serment prêté par Morant, sur une phrase à vrai dire un peu confuse et difficile à comprendre (il y a peut-être une petite lacune). Dès les premiers mots du second extrait (1b-40b), on comprend que l'action a bien progressé, puisqu'on est sur la fin du duel judiciaire entre Morant et Rohart; le duc donne des signes de faiblesse et la reine commence à se désespérer. Ce second extrait nous laisse au moment où le duc Morant a perdu son épée Durendal, alors que Rohart conclut déjà qu'il a prouvé son bon droit.<sup>7</sup>

La versione in alessandrini, invece, contiene un numero di elementi tale da permettere un raffronto con la tradizione "vulgata" e da consentire quindi di confermarne la sostanziale aderenza alla scansione in sequenze evocata poco fa. Anche in questo caso, però, la precarietà del testimone ci sottrae la visione globale del racconto, offrendoci, limitatamente all'episodio degli amori di Carlo e Galienne, informazioni che sono legate in maniera

<sup>5</sup> Cfr. *Mainet* [Paris] per l'edizione. Questi frammenti sono oggi raccolti nel ms. Paris, BnF, n.a.f. 5094.

<sup>6</sup> Cfr. *Mainet* [Herbin - Falmagne] per l'edizione. Il lacerto è attualmente conservato presso Luxembourg, Archives Nationales, Section historique de l'Instut Grand-Ducal, Abt. 15 Ms 63/2.

<sup>7</sup> *Mainet* [Herbin - Falmagne]: 480. L'episodio del presunto adulterio commesso da Galienne e Morant de Riviers, assente nella maggior parte della tradizione, è noto però anche alla *Gran Conquista de Ultramar* (ampio resoconto in castigliano della Prima Crociata scritto fra 1291 e 1295, caratterizzato da vistose interferenze di *chansons de geste* e romanzi francesi) e soprattutto al *Karl Meinet* (compilazione medietedesca del XIV secolo interamente dedicata alla figura dell'imperatore), la cui fonte principale sembrerebbe corrispondere proprio a questa versione decasillabica del *Mainet*.

esclusiva al punto di vista e all'approfondimento del personaggio femminile.<sup>8</sup> Dal frammento si desumono ad esempio la desiderabilità e la raffinatezza di costumi della principessa saracena – chiamata anche Orionde Galie –, la quale è introdotta sulla scena principalmente in quanto oggetto delle ambizioni dell'emiro Braimant:

[...] ne daigne vestir ne paille ne cendé,  
 Mais bliaut ou samis a mailles d'or ouvré.  
 A moiller le demandent vint roi tot coroné  
 Et Braimant l'esclavons qui fu fieus Macabré: 70  
 Ele est tant orgueilleuse et plaine de fierté  
 Que ele amer ne daigne ne roi ne amiré.  
 [...]  
 «Donrai lui de ma terre cent liues en tot lés,  
 Et ma fille a mouillier s'il velt par amistés,  
 Orionde Galie od les crins acesmés:  
 Ainc vestir ne daigna ne pailles ne cendés, 85  
 Mais bliaus de samis a mailles d'or ovrés;  
 A moillier le demande l'amiraus Coldroés  
 Et trente roi de pris qui tienent roiautés  
 Et Braimans l'esclavons: cil en est si dervés,  
 Por çou ke ne l'adaigne, k'a moi s'en est mellés». 90  
 (*Mainet* [Paris], framm. II, vv. 67-90)

Galienne viene promessa in sposa a Carlo – qui sotto le mentite spoglie d'un mercenario venuto di Francia e conosciuto alla corte di Galafre con il nome di Mainet – a condizione però che quest'ultimo spicchi la testa a Braimant e la consegni al re. A dispetto della subalternità del suo ruolo, Galienne non resta inerte sullo sfondo della narrazione epica. La principessa ha, al contrario, un ruolo molto attivo e perfino determinante nell'eco-

<sup>8</sup> Nulla sappiamo infatti del possibile coinvolgimento emotivo di Mainet, mentre risultano perlopiù valorizzate le sue qualità comportamentali («li enfes Mainès, li courtois et vaillans»: II, v. 88) e la sua destrezza sul campo di battaglia nonostante la giovane età (cfr. *infra*, nota 10). Rilevante anche la miracolosa apertura delle acque per attuare la conversione dei pagani, indicativa del consueto rapporto privilegiato fra regalità e divinità in ambito epico (IV, vv. 84-106).

nomia generale della vicenda, oltre ad essere dotata di un certo grado di autonomia nell'esercizio delle proprie volontà. Esperta negromante («plus sot des estoiles, de la lune luisant / Que Othes ne Sebile qui s'en penerent tant»: IV, vv. 45-46), le sue arti magiche le permetteranno non solo di conoscere le pregresse e sottaciute traversie di Mainet («A veu de Karlot com on l'ot fait mener, / Et con li serf le fisent fors de France geter»: V, vv. 89-90), ma anche di scampare il suo amato da morte certa:<sup>9</sup>

Or vos dirai de Karle des ici en avant,  
 Du sens et des proeces et du bernage grant,  
 D'Orionde Galie od le cors avenant  
 Qui plus sot des estoiles, de la lune luisant, 45  
 Que Othes ne Sebile qui s'en penerent tant;  
 Puis gari ele Karle de mort et de tormant  
 Quant Marsiles le vaut ocire laidemant  
 En la cambre a Toulete en murdre sousprenant [...].  
 (*Mainet* [Paris], framm. IV, vv. 42-49)

K'ele ert sage des ars et sot bien deviner: 85  
 Devers le ciel se torne por le mirour garder,  
 Et voit quan c'on ot fait et sor terre et sor mer:  
 Par le cours des estoiles que vit estinceler  
 A veu de Karlot com on l'ot fait mener,  
 Et con li serf le fisent fors de France geter, 90  
 Et Pepin le bon roi orent fait enherber  
 Et Bertain sa moillier od le viaire cler;  
 Lui vaurent li mourdrir et par engien tuer

<sup>9</sup> È opportuno sottolineare che l'attribuzione a Galienne del possesso di arti magiche è un tratto piuttosto frequente tra le principesse musulmane che popolano l'epica oitanica. Su tutte ricorderemo Orable, poi moglie di Guillaume d'Orange col nome di Guiborc, che fin dalla *Chanson de Guillaume* è così descritta: «Dame Guibourc fu né en paisnisme, /si set maint art et mainte pute guische. / Elle conuist herbes; ben set temprer mescines: / tost vus ferreit enherber u oscire» (vv. 2591-2595; per il testo si cita da *Chanson de Guillaume* [Bennett]). Sulle caratteristiche e sulle evoluzioni del personaggio di Orable/Guiborc nella tradizione del ciclo guglielmino, cfr. GRISWARD 1990, LUONGO 1993, MORGAN 2006, MORGAN 2012, BENNETT 2012, BENNETT - MORGAN 2015.

Quant Diu et si ami nel porent endurer:  
Ce fu Hugue et Henri et David li bo...ler 95  
Qui l'ont fait fors du regne avec aus amener;  
A la lune tornant prent tot a remirer.  
[...]  
Autre merveille encore i prist a acerter,  
Com Marsiles ses freres ot fait Turs assambler,  
Par quatorze establies plus de trois mil jouter:  
Mainet vauront ochire ains qu'il doie ajorner;  
Mais quant le sot Galie nel vaurra pas celer. 105  
(*Mainet* [Paris], framm. V, vv. 85-105)

Di Galiene è inoltre sottolineata la tenacia con cui rifiuta qualsivoglia prospettiva di matrimonio con Braimant. Fra i brani conservati risalta, in tal senso, il colloquio segreto fra la principessa e la sua confidente Blanchandine, con cui principia il terzo dei sei lacerti di questa versione. Qui, Galiene si dichiara apertamente favorevole a sposare Carlo, augurandosi di dargli un erede che possa sostituire l'inetto Marsilio alla guida del regno di Spagna:

Et respont Galiene: «Car fust il ore voirs!  
Ja millor paradis ne querroie des mois,  
Le cors de moi et l'ame li metroie a son cois:  
Molt en seroie lie se en issoit uns oirs: 5  
Encor tenroit Espagne par force de François.  
Marsilions mes freres ne vaut mie deus nois,  
Il ne croist ne amende, caitis est et redois;  
Jamais ne soit il miel dres, trop est de pute crois»  
(*Mainet* [Paris], framm. III, vv. 2-9)

Nonostante Blanchandine inviti la propria interlocutrice alla prudenza («trop en parlons en haut; / A grant mal ert tenu s'on nos ot en soursaut»: III, vv. 10-11), Galiene non desiste dai toni di esaltazione per Mainet e di disprezzo verso Braimant, esibendo così una personalità volitiva ed ostinata:

Miels aim le soldoier tout nu en son bliaut 20

Que les trente roiaumes a Braiman l'escorfaut:

Tant est vieus et roigneus k'il samble carinaut;

Ainc de mes ieus ne vi nul si tres lait marpaut:

[...]

Je li consentirai en quel sens qu'il s'en aut:

S'il me requiert d'amours, molt m'est bon, ne m'en chaut.

[...]

Tout ensi se devisent les puceles entr'aus.

Galiene parole, la bele imperiaus, 45

Du soldoier de France qu'ele aime en reponniaus

(*Mainet* [Paris], framm. III, vv. 20-46)

Dell'incontro fra questo personaggio femminile ricco di sfumature e il giovanissimo Carlo, sul quale le sezioni di testo conservate sono a dir poco avare di dettagli (di lui sappiamo praticamente solo che è un adolescente di grande valore militare),<sup>10</sup> non resta che un passo stringatissimo. L'episodio si colloca fra l'uccisione di Braimant e il tradimento perpetrato dai figli di Galafre, mossi da cieca invidia nei confronti di Mainet, e restituisce un convegno notturno inizialmente carico di tensione erotica, la quale viene però prontamente sopita dalla devozione religiosa di Mainet, che rinuncia con decisione al «biau pechié» (V, v. 49) per non venir meno ai propri principi:

Cele nuit jut Mainès a celee en la cambre,

A quatre chevaliers, li troi furent de France, 45

Cascuns i tint s'amie cortoise et avenante,

Filles de rois estoient, cascune et bele et jante.

Galiene la bele vers Mainet se presante,

De lés lui se coucha en sa cemise saingle:

<sup>10</sup> Si veda ad esempio il passo in cui Morant descrive il coraggio di Mainet, il quale, malgrado sia stato tenuto preventivamente fuori dalla battaglia a causa della giovane età, sceglie comunque di lanciarsi nella mischia. Cfr. *Mainet* [Paris]: 322-323: «Par desus tos les autres et Suriens et Frans / D'un enfant vos dirai qui nos i fu garans: / Tant est jovenes et enfes, n'a encor que treze ans. / Quant nos en vit partir forment en fu dolans: / Tout a ars en monta, tant fu de cuer ardans, / Sour un fauve ronci qui tos ert recreans, / Un grant pel a son col sans esperons trencans, / Ja ne fust arrestés d'ome qui fust vivans» (II, vv. 125-132).

Biau pechié peust faire se sa loi vausist fraindre, 50  
 Mais il nel vausist faire por a tolr un membre.  
 (*Mainet* [Paris], framm. V, vv. 44-51)

Nel complesso, il frammento sembra trasmettere una versione sostanzialmente in linea con l'immaginario epico del suo tempo:<sup>11</sup> non sorprende, dunque, che la cifra sentimentale del rapporto fra i due protagonisti sia unicamente a carico del personaggio femminile, mentre Mainet accetta seccamente il matrimonio perché una simile soluzione è conforme alla volontà di Dio («Sire», respons li enfes, “çou est du tot en Dé”»: III, v. 124). Persino la totale devozione di Galienne nei confronti di Mainet, alimentata in primo luogo dalle prodigiose abilità militari del giovane (che la spingono ad andare addirittura contro la propria famiglia), è accolta quasi passivamente dall'eroe, suggerendo che l'ancoraggio culturale dell'opera sia ancora pienamente feudale, benché già sensibile a quegli spunti d'ispirazione odeporico-romanzesca (avventure orientali, incontri fra mondo cristiano e mondo saraceno, presenza del meraviglioso) che tanta parte ebbero nel rinnovamento del genere epico tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

3. A colmare almeno in parte le lacune generate dalla precaria situazione testimoniale del *Mainet* interviene il primo libro dell'*Istoire le roy Charlemaine*, canzone di gesta di oltre 23.000 versi del troviero francese Girart d'Amiens, situabile al crocevia fra epopea tardiva, narrazione storico-biografica e poema encomiastico.<sup>12</sup> Nell'*Istoire*, composta tra 1301 e 1303 su commissione di Carlo di Valois (fratello dell'allora re di Francia, Filippo IV il Bello),<sup>13</sup> si presenta in maniera assai distesa l'episodio del subitaneo innamoramento di Mainet per Galienne. Nella sua globalità, il racconto si distingue per una reinterpretazione della vicenda in chiave scopertamente cortese, nella quale è visibilissima l'adesione formale e concettuale dell'autore alla poetica promossa dalla tradizione lirica trovierica

<sup>11</sup> Cfr. *Mainet* [Paris]: 314: «Les fragments de *Mainet* [...] appartiennent encore, au moins par le fond et par l'allure générale du style, à la bonne école de l'épopée carolingienne».

<sup>12</sup> Per l'edizione critica, da cui si cita, cfr. GIRART D'AMIENS, *Istoire le roy Charlemaine* [Métraux] (si veda anche l'introduzione al primo volume per un riassunto del poema). Gli altri due libri dell'*Istoire* abbracciano il periodo che va dalle guerre contro i Sassoni fino alla disfatta di Roncisvalle: cfr. CORBELLARI 2007: 191-192. Cfr. infine MÉTRAUX 2007 e MENEGALDO 2007 per ulteriori messe a fuoco sull'autore e la sua opera.

<sup>13</sup> Cfr. GIRART D'AMIENS, *Istoire le roy Charlemaine* [Métraux]: XXIV-XXVII.



più matura. Tale tendenza è immediatamente percettibile sin dall'enumerazione, ai vv. 2.119-2.124, delle qualità di Mainet («courtoisie», «largesce» e «douce compaignie» figurano infatti tra le sue doti principali), le quali sembrano in una certa misura preludere all'immediato e sottaciuto innamoramento («quoitement», 'segretamente', v. 2.172; «sanz fere nul desroi», 'senza far tumulto', v. 2.176) per la bellissima Galienne, oggetto di una lunga e stereotipata *descriptio puellae*.<sup>14</sup>

CVIII

Moult avint bien Mainet, quant si douce esqueillie  
 ot de proueece avoir en son cuer herbergie.  
 Mes se proueece y ot, avoec fu courtoisie  
 et largesce qu'en lui fu doucement nourrie, 2.120  
 dont il fu moult amez entre gent paiennie,  
 cremus et redoutez tant qu'a mort et a vie  
 ne li fausist nus hons qu'au roy fust de mesnie.  
 Mes il portoit a touz si douce compaignie,  
 et de ce qu'il avoit leur fesoit tel partie, 2.125  
 qu'il avoit ja le plus de leur cuers em baillie.  
 Mes, si comme j'ai dit, il ot chevalerie  
 amenee avec lui, par cui gré vilonie  
 ne feïst a nul fuer, dont pis ne valoit mie.  
 Cil roy paien ravoit une fille moult lie, 2.130  
 josnete et douce tant et si bien enseignie,  
 que Maines n'ot si tost sa grant biauté choisie.  
 Sa figure ne fust en son cuer entaillie,  
 mes douce et bele estoit, et tant d'onor garnie  
 que nus ne la hantast qui desir et envie 2.135  
 n'eüst de lui amer, fust ou sens ou folie.

<sup>14</sup> Per una rassegna dei principali elementi costitutivi del *portrait de la femme* nella tradizione trovierica del "grande canto cortese" (per cui cfr. *infra*), si vedano almeno DRAGONETTI 1960: 248-278, COLBY 1965: 25-71 e MOROLDO 1983: 160-167, da integrare con l'ampio studio di HALARY 2018 sull'incidenza di questa topica in ambito romanzesco.

CIX

Moult fu la fille au roy bel et bien avenant,  
de tres fine biauté coulouree et parant:  
uns cheveus ot fins blons, qu'el chief recherchant  
li aloient si bel, et si cler ondoiant 2.140  
qu'il sembloient d'or fin com en resplendissant.  
Un front ot bel et plain, un entruueill bien seant,  
seurciz bruns, uns yex vers, qui tout enluminant  
aloient son cler vis en biauté poursivant.  
Nez ot lonc et tretis, et la bouche riant, 2.145  
vermeillete a souhait, doucete et de bel grant;  
les denz blans et petis, alaine douce tant  
c'un malades alast du douz fler guerissant;  
menton blanc et fouchie, gorgete blanchoiif(n)ant  
de plus fine blancheur que noif quant n'a neyant. 2.150  
Le cuir a si delié c'on s'i alast mirant;  
le col ot gros et blanc et la gorge aferant;  
le cors droit et bien fet, sanz rienz de messeant;  
biax braz et beles mains plus que fame vivant.  
De plus douce veoir james nus ne se vant, 2.155  
quar plus belle ne fu né, a mains de bobant.

CX

Moult fu la fille au roy bele et de douce plante,  
selonc le cuer Mainet en cui fine amor plante  
un savoureux desir, a cui Maines creante  
amour servir toz temps se mort ne le souplante: 2.160  
mes Mainez ot el cuer ja et penon et hante  
de fine amour loial qui les autres enfante.  
Mes amour parest tant sage et apercevante,  
qu'ele ne peut souffrir que nus mauvés l'enchante  
tant qu'il puist deservir l'amor d'une servante. 2.165  
Mes des bons visiter veut estre poursivante,  
et ceus met a honor dont nus ne les desplante.  
Dont l'amour de Mainet iert lors mieus aferante

envers la fille au roy ou toute douçor hante.  
Cele aime et veut amer, qui qu'en plore ne chante, 2.170  
pour la tres grant valeur qu'en lui est apparante.  
Dont Mainez quoielement dedenz son cuer se vante  
que l'amour qui l'esprent comparront tiex quarante,  
de cui il remaindra mainte dame dolante.

CXI

Tout ainssi com ge di, en la fille le roy 2.175  
ot mis Mainet son cuer sanz fere nul desroi,  
quar amour li donnoit et le sens et l'arroy  
pour lui garder premier et ses homes d'ennoy,  
se que nus ne pooit percevoir ce ne quoi.  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.117-2.179)

Giunto il momento di lanciare il guanto di sfida al pagano Braimant e ottenuta da Galafre la promessa della mano di Galiene in caso di vittoria, Mainet prende congedo dalla principessa, la quale, ancora ignara dell'identità del giovane ma già indirizzata verso di lui da Amore, ne ricambia fin da subito i pur celati sentimenti. È dunque sufficiente un solo sguardo carico di «espoir savoureux» della fanciulla (v. 2.479) per infondere nel giovane eroe un formidabile coraggio:

CXXVI

Quant Maines prist congié, d'aler ne li fu ente  
en la chambre veoir Galiene la gente,  
cele qui de biauté fu la fleur et li ente.  
Mes Amours mise avoit ja la bele en la sente 2.475  
d'avoir envers Maines et pensez et entente,  
pour quoi de lui veoir ne fu mie dolente.  
Dont a l'entrer en l'uis un regart li presente  
d'un espoir savoureux, qui le cuer Mainet ente  
un hardement si grant, que point ne s'espovente 2.480  
que Braimant de legier a la mort ne cravente  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.472-2.481)

L'incontro, più che a scambi verbali, è affidato ad un gioco di sguardi e silenzi, con Mainet che appare dominato da un imbarazzo infantile che non aveva più provato dall'età di dieci anni («puis qu'il ot .x. anz», v. 2.496), non solo per il timore di sembrare troppo ardito verso Galienne, ma anche per non oltraggiare il padre di lei:

CXXXVII

En regarder fu moult doucement ententiex  
Mainet la fille au roy covertement des yex,  
quar ne l'osoit a plain regarder, comme ciex  
qui tout adés estoit de mal fere doutiex. 2.495

N'onc puis qu'il ot .x. anz, ne fu si enfantieux  
que vices ne doutast et toz sauvages giex,  
pour quoi il se parti de leenz quant fu liex.  
Mes ançois prist congié, comme preuz et soutiex,  
a la bele, et li dist que prest et volentiex 2.500  
estoit de li servir, ne n'en quiert estre esciex.

Et la bele respont que li souverain Diex  
le ramaint sain et sauf et gent de tous pariex  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.492-2.503)

CXXXVIII

Quant Maines se parti de la pucele, faire  
n'osa mie semblant que tant li deüst plere,  
ce que trouvee l'ot tant douce et debonnaire;  
quar il peüst moult tost a son pere desplere 2.515  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.512-2.515)

Messa al corrente da Galafre sulla vera identità di Mainet e convinta dalle argomentazioni del padre sulle straordinarie qualità del giovane, Galienne cede definitivamente al «dart» (v. 2.864) di Amore; ed è interessante constatare come la principessa rimarchi la “codardia sentimentale” di Mainet, che non si era scoperto in alcun modo di fronte a lei:

CXLV

Tant li dist que d'amours li mist el cuer le dart,  
 si qu'a poine dit mot quant de son pere part; 2.865  
 ancors pense a Mainet qu'ele tient a couart  
 quant d'amours ne li fist onc semblant ne regart  
 (*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.864-2.867)

Affidato ad un «sage latimier» (v. 2.873) il compito di comunicare a Mainet il proprio impegno a ricevere il battesimo e ad abbracciare la fede in Cristo, Galienne inizia a coltivare nel suo cuore una profonda «esperance d'amours» (v. 2.949), turbata solamente dall'apprensione per il destino incerto dell'amato; tuttavia, nonostante sia consapevole della straordinaria forza di Braimant («n'a si fort homme dusqu'en Thesale», v. 2.958), la principessa confida nella «grace especiale» (v. 2.960) che Dio saprà concedere a Mainet, lasciando così intuire la vittoria finale dell'eroe:

CL

Ainssi la fille au roy dedanz son cuer enmale  
 esperance d'amours, dont ja portoit la male,  
 par un plesant desir qui el cuer li avale; 2.950  
 pour quoi ne li sembloit pas l'esperance male,  
 mes douce et confortant de joie principale:  
 tant fort pense a Mainet que toute en devient pale,  
 mes point ne li grevast, se ne fust pour ceste ale  
 la ou il iert alez, dont de paour tresale 2.955  
 pour ce qu'es braz Braimant par meschief ne s'empale.  
 Quar quoi qu'il ait le cors noir et hideus et sale,  
 bien set qu'il n'a si fort homme dusqu'en Thesale.  
 Mes point ne peut cuidier l'amour Dieu si cruale  
 que Mainet n'ait de lui la grace especiale, 2.960  
 quar en lui n'a orgueil, vice, souros ne gale;  
 ainz est noblesce en lui en tous lieus generale.  
 Il est bel a veoir, et en chambre et en sale,  
 quar en lui est douçour et biauté naturale;  
 de prouesce est la flour et la mestre espringale 2.965

pour terre a son devoir par toute honor roiale  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 2.948-2.966)

Ancora nel solco della radicale rivisitazione della vicenda in una prospettiva squisitamente cortese si segnalerà l'importante cambio di segno delle motivazioni dell'eroe nell'episodio del combattimento contro Braimant. Se nei frammenti del *Mainet* il duello rinvia ad una dimensione genuinamente politico-ideologica, nell'*Istoire* il futuro imperatore afferma di trovarsi in Spagna perché colpito da un irresistibile *amor de lonb* per la principessa, mutando così l'iniziale contesa militare in una vera prova del cuore:

CXC

«[...] Et ge roÿ aussi parler en ma contree  
de la fille le roy, qui tant est bele nee 3.755  
que tant douce ne peut estre en cest mont trouvee;  
pour quoi en li amer mis et cuer et penssee,  
et pour li, vint je ça et empris ceste alee  
dont ta teste sera son pere presentee  
pour la bele qu'il m'a otroié et graee». 3.760  
(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 3.754-3.760)

Il felice epilogo della battaglia, però, non garantirà un lieto fine. Ormai in chiusura del primo libro dell'*Istoire* (lassa CCCV), forse nel tentativo di armonizzare le numerose fonti a sua disposizione, Girart racconta che Galienne muore subito dopo aver dato alla luce il primogenito di Mainet; la sera stessa del suo funerale, muore anche il neonato. L'eroe, ormai riacquisito il nome di Carlo, non può tuttavia permettersi di restare senza un erede. Egli si risolve dunque a sposare la figlia di re Desiderio di Pavia:

CCCXXII

Et Kallemaine, qui France avoit em baillie,  
fu en France a cel point de l'yver grant partie; 7.425  
mes souvent regretoit Galÿenne s'amie,  
la cui mort li fesoit souffrir trop de haschie;  
mes pour ce que du roy peüst issir lignie,

ot conseil d'envoier adonc en Lombardie

pour la fille le roy Desier de Pavie,

7.430

une pucele moult bele et bien enseigne.

(*Istoire le roy Charlemaine*, vv. 7.424-7.431)

Da questo momento in avanti, complice anche il cambio d'argomento del secondo libro, Girart abbandonerà le tonalità liriche che avevano contraddistinto il suo personalissimo “romanzo” di Mainet e Galienne per tornare alle più consuete tinte eroico-militari dell'epopea carolingia. Ma sono proprio la cifra sperimentale e il valore culturale dell'inserito amoroso a suscitare qualche disaccordo rispetto alla severissima stroncatura di Daniel Métraux, editore dell'*Istoire*, che nega all'opera del troviero qualunque forma «d'élévation esthétique». <sup>15</sup> Pur concordando sul carattere epigonico dell'*Istoire* rispetto all'illustre tradizione che la precede, il racconto degli amori di Mainet e Galienne vi si configura tuttavia come una riuscitissima applicazione fuori dal contesto lirico dell'esperienza del cosiddetto “*grand chant courtois*”. Va dunque riconosciuto a Girart d'Amiens il merito di aver consapevolmente fatto ricorso ai dispositivi più consolidati di una *poésie formelle* – giusta la celebre definizione di Robert Guiette, a indicarne il carattere di “serialità” – ancora in voga sino al Duecento inoltrato, in modo da “dirottare” una leggenda dalla fisionomia già ben riconoscibile verso la domanda dei lettori dell'alta aristocrazia, sempre più affascinati dall'emergere di una componente sentimentale nei variegati contesti dell'epica. <sup>16</sup>

4. La rigogliosa fioritura – dentro e fuori di Francia – di testi che hanno rielaborato o anche semplicemente riecheggiato la straordinaria (ancorché romanzata) giovinezza di Carlo Magno dà la misura del grande successo di cui dovette godere il *Mainet* dalla fine del XII secolo sino a tutto il XV. <sup>17</sup> A questo intenso processo di riscrittura della leggenda partecipò in maniera consistente anche l'area italiana, che fra Tre e Quattrocento con-

<sup>15</sup> GIRART D'AMIENS, *Istoire le roy Charlemaine* [Métraux]: XXXI.

<sup>16</sup> Sulle nozioni di “*grand chant courtois*” e “*poésie formelle*”, cfr. GUIETTE 1949 (poi ripreso in forma più estesa in GUIETTE 1972) e ZUMTHOR 1972, da integrare con i contributi di RAUGEI 1980, MENEGHETTI 2008, MENEGHETTI 2009 e FORMISANO 2012: 49-70.

<sup>17</sup> Si rinvia all'esautiva panoramica delle allusioni e delle riscritture del *Mainet* in ALLEN 1969: 3-53.

tribù, analogamente a quanto si rileva sul versante iberico,<sup>18</sup> ad incrementare in maniera significativa il testimoniale delle *enfances Charlemagne*. Il primo e più importante reperto è costituito dal *Karleto*, rifacimento franco-italiano piuttosto libero di un perduto poema francese da cui è verosimile siano discesi anche i frammenti del *Mainet*.<sup>19</sup> Composto da un rimatore veneto non prima degli anni Trenta-Quaranta del XIV secolo, il *Karleto* è un episodio trasmesso all'interno di una compilazione più ampia organizzata in senso ciclico-genealogico, la *Geste Francor* del cosiddetto codice V13, e si colloca fra il racconto degli amori di re Pipino e Berta d'Ungheria (*Berta da li pè grandi*) e quello dell'innamoramento di Milone e Berta, sorellastra dell'imperatore che in seguito darà alla luce il paladino Roland (*Berta e Milon*).<sup>20</sup> Sempre di pertinenza franco-italiana e di provenienza nord-orientale è la testimonianza – invero piuttosto succinta – offerta dall'inciso sulle vicissitudini giovanili di Carlo che si legge nell'*Aquilon de Bavière* (libro V, cap. 91), vastissimo romanzo in prosa di Raffaele da Verona realizzato fra 1379 e 1407.<sup>21</sup> Passando all'area toscana, la più organica scrittura pervenutaci delle *enfances Charlemagne* è quella dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino (libro VI, capp. 17-51), prosificazione di un modello franco-italiano da cui deriva con ogni verosimiglianza la stessa *Geste Francor* e da cui attinse anche Raffaele per l'*Aquilon*.<sup>22</sup> Resta invece *sub iudice* la posizione di un cantare fiorentino, il *Carlo Mainetto* o *Carletto*, pervenutoci mutilo nell'unico codice che lo trasmette (ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 951, datato da Franca Strologo fra 1383 e 1400): nel proemio vi si annuncia infatti l'argomento centrale

<sup>18</sup> Su questo argomento, cfr. almeno MENÉNDEZ PIDAL 1934, FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ 1997, BAUTISTA 2003, CAMPA GUTIÉRREZ 2016, GHIDONI 2019.

<sup>19</sup> Il *Karleto* si legge attualmente nell'edizione dell'intero ciclo allestita da Leslie Z. Morgan (cfr. *Geste Francor* [Morgan] in Bibliografia, da cui si cita), alla quale si rinvia per un quadro esaustivo di quelle precedenti.

<sup>20</sup> Su V13 (ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 13 [=256]), testimone unico della *Geste Francor*, cfr. da ultimo MASCITELLI 2020 (per la posizione del *Karleto* nella compilazione, si vedano le pp. 182-200), ove si tiene conto delle precedenti osservazioni di CINGOLANI 1987, CAPUSSO 2001, MORGAN 2001 e NEGRI 2003 in merito alla struttura ciclica dell'opera.

<sup>21</sup> Per il testo, cfr. RAFFAELE DA VERONA, *Aquilon* [Wunderli]: 538-540 (vol. II). Dell'*Aquilon* restano solo due testimonianze manoscritte, il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 381 e il frammento contenuto nel ms. Paris, BnF, n.a.f. 22389.

<sup>22</sup> Per l'edizione, cfr. ANDREA DA BARBERINO, *Reali di Francia* [Beggiato - Roncaglia]: 571-655. Ancora ineludibile per l'analisi di questo episodio è lo studio di RAJNA 1872: 240-252. Sul problema delle fonti di Andrea da Barberino e sulla posizione dei *Reali* nella tradizione peninsulare, cfr. anche CAPUSSO 2017: 18-23, 29-30 e MASCITELLI 2020: 190-196.



dell'opera – la giovinezza dell'imperatore che «Charlepto si chiamò, al mio parere / quand'era picholino, in fede mia» (I 4, vv. 1-2) –, ma il testo del cantare s'interrompe ben prima, sul racconto delle prime imprese militari di Pipino.<sup>23</sup>

5. Di tutte queste testimonianze, soltanto i *Reali di Francia* trasmettono distesamente, come vedremo più avanti, l'episodio dell'incontro e dell'innamoramento fra Carlo e Galienne, mentre gli altri due testi sono, in questo senso, tutt'altro che prodighi di dettagli. L'*Aquilon* non contiene alcun particolare sulla vicenda; il *Karleto* ne tratta invece in maniera molto rapida e sostanzialmente accessoria, forse anche più seccamente rispetto al *récit* originario da cui deriva.<sup>24</sup> Nel *Karleto*, ad esempio, non vi è traccia dello spessore che il frammento del *Mainet* accorda al personaggio di Galienne: quest'ultima (che nel poema franco-italiano è chiamata Belisant; Mainet diventa invece Karleto) compare sulla scena come un'esile figurina con poco discernimento,<sup>25</sup> che si limita a fissare con interesse il bellissimo ospite di suo padre Galafrio:

Qi doncha veist de Karleto la belté:	5.980
Plus est il blanco qe neve glaçelé,	
Li ocli var como falcon mué,	
Li çavi oit blondi reçerçené,	
E plu lusenti de l'or smiré;	
Plus fer oit li guardo qe lion encaené.	5.985
Sa fia Belisant molto l'oit regardé,	
E li rois le dist, belament e soé,	
«Bel filz Karleto, e vo ca marié	

<sup>23</sup> L'unica edizione disponibile del cantare è *Carleto* [Gentile]; ne annuncia una nuova STROLOGO 2018, cui si rinvia per la presentazione del testimone e la sinossi del contenuto del frammento (pp. 353-356).

<sup>24</sup> D'altronde il *Karleto*, il cui aggancio più o meno diretto alla tradizione francese è garantito da un cospicuo numero di tratti comuni anche al *Mainet* (cfr. MASCITELLI 2020: 187-190), manifesta uno spiccato interesse per gli aspetti militari e per i risvolti puramente dinastico-genealogici del racconto (come ad esempio le guerre che Carlo combatte con l'aiuto dei suoi fedeli alleati per riacquistare la corona che gli spetta di diritto).

<sup>25</sup> Belisant è anzi, al contrario della sua energica omologa del *Mainet*, caratterizzata soprattutto da ingenuità e scarsa prudenza: si ricorderà a questo proposito che nel *Karleto*, al momento dell'arrivo dei protagonisti in Italia, è proprio la principessa a rivelare la propria identità e quella di Carlo alla malevola ostiera che li accoglie (cfr. *Geste Francor* [Morgan], vv. 7.810-7.856).

En mia fila, se prender la volé».   
(*Geste Francor* [Morgan], vv. 5.980-5.989)

La sola prova del trasporto emotivo di Belisant, che peraltro corrisponde all'unico momento di tenerezza condiviso dai due futuri sposi, si ricollega al racconto dell'ingresso in battaglia di Karleto, accolto dalle lacrime di sconforto della principessa:

E Belisant nen stoit de plurer; 6.425  
Quando Karleto la voit a baser,  
Si la conforte: no se doja nojer,  
Qe en petit d'ore el tornerà arer.  
(*Geste Francor* [Morgan], vv. 6.425-6.428)

Ugualmente avara di particolari è la rappresentazione del coinvolgimento sentimentale di Karleto, il quale – analogamente a quanto si è visto per il *Mainet* – non lascia trapelare nient'altro che preoccupazioni di tipo etico e spirituale. Come nella versione francese, la figlia di Galafrio gli viene offerta in sposa; egli accetta sì di buon grado il matrimonio con Belisant, ma a condizione che la regina si dica favorevole all'unione e che la futura moglie si converta prontamente alla fede cristiana:

Anche petit fust, el parlò saçemant: 5.995  
«Bon rois», fait il, «je sui a-l ves comant.  
Se ço qe dites, la raina li consant,  
E questa polçeleta, qe vos est davant,  
Eo la prenderò per un tel convenant,  
Q'ela prenda la loe o je sui creant; 6.000  
Ço est Crestentés, e li bateçamant».  
(*Geste Francor* [Morgan], vv. 5.995-6.001)

L'essenzialità del *Karleto* su questo versante – la quale si dovrà almeno in parte imputare al massiccio rifacimento della fonte –<sup>26</sup> impedisce di trovare ulteriori punti di raccordo con il modello oitanico; essa risulta tuttavia in linea con il trattamento generale della materia amorosa da parte del compilatore della *Geste Francor*, che nella maggior parte dei casi si risolve sbrigativamente e senza mai indugiare davvero sui risvolti psicologico-comportamentali legati agli innamoramenti dei personaggi.<sup>27</sup>

6. Ben diverso, come si anticipava poco fa, è invece il caso dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. Contrariamente a quanto si è osservato nella tradizione franco-italiana, lo spazio che egli dedica agli amori di Mainetto e Galeana è considerevolmente più ampio, e il racconto del loro reciproco innamoramento offre alcuni interessanti punti di contatto con la vicenda, per certi versi analoga, di Buovo d'Antona, ugualmente inclusa nel vastissimo romanzo di Andrea. Diamo inizio all'analisi partendo prima di tutto da una rapida contestualizzazione dei capitoli 22-26 del VI libro dei *Reali*. Carlo, in fuga dai fratellastri, ripara in un'abbazia presso Saint-Omer; è ritrovato quattro anni dopo da Morando di Riviera e condotto a Saragozza presso il re Galafrio. Mutati i rispettivi nomi in Mainetto e Ragonese per celare le loro identità, i due vengono accolti a corte, dove sono impiegati per «servire di coltello»:

Capitolo XXII. Come Galeana, figliuola del re Galafrio, innamorò di Mainetto, e volle la ghirlanda dell'erba da Mainetto.

Passato l'anno che Morando e Carlo, chiamato Mainetto, giunsono a Saragozza, intervenne ch'el re Galafro andò a mangiare il primo dì d'aprile a uno suo giardino [...] e Mainetto serviva istando ginocchioni in terra, e aveva in dosso un anzelin corto adorno di

<sup>26</sup> D'altra parte, è verosimile che in Italia circolasse una versione francese o franco-italiana più prodiga di dettagli sull'innamoramento di Carlo e Galiene: i vv. 11806-11807 dell'*Entrée d'Espagne* – «Volés oïr çanter li vers de Galiaine, / Com elle dounoia Karles au primiraine?»: cfr. *Entrée d'Espagne* [Thomas]: 138 (vol. II) – sembrano in effetti suggerire che la storia dei due amanti fosse talmente conosciuta da permettere di “enucleare” all'occorrenza l'intero episodio, facendone materia, quasi alla stregua di un *lai*, di una nuova esperienza narrativa.

<sup>27</sup> Le strategie dell'autore per conquistare a sé il favore del pubblico fanno infatti appello ad altre modalità espressive. Fra queste, di particolare rilievo è l'uso del comico, che costituisce un elemento strutturale e strutturante dell'intero ciclo di V13: cfr. CINGOLANI 1987, INFURNA 1991 e MASCITELLI 2020: 108-133.

certi fregi d'ariento, ed era in zazzera. E stando in questo modo, giunse nel giardino una figliuola del re Galafro, chiamata Galeana, e aveva seco venti damigelle [...]; e poi ella sonò una arpa, e l'altre danzavano; e mentre ch'elle danzavano, e Mainetto tagliava dinanzi al re ginocchioni. Ella lo guatò, e tanto gli piacque, ch'ella innamorò fieramente di lui. Ella non era ancora in età d'innamorare, ma questa fu fattura della maggiore potenza, e per quello che doveva seguire, imperò ch'ella aveva anni dodici, e non gli compieva ancora. E quando el re Galafro ebbe mangiato, si partì e tornò alla città; e Mainetto, andando per lo giardino, si fece una gioia d'erba, cioè una ghirlanda, e missesela in testa. Galeana lo mostrò a una sua segreta compagna e disse: «Quello giovane che serve dinanzi a mio padre di coltello, volesse Maometto ch'egli fosse mio marito!». La damigella la guatò e disse: «Taci, matta, che se' di sì grande legnaggio, e vorresti uno famiglio per marito!». Disse Galeana: «O che sai tu chi colui si sia? L'abito suo certo dimostra ch'egli è gentile uomo. Io voglio ch'egli mi doni quella ghirlanda ch'egli ha in testa»; e apressatasi onestamente a lui, gliela domandò. Subito Mainetto s'inginocchiò e disse: «Madonna, questa ghirlanda non è da voi, imperò ch'ella vorrebbe essere di rose e di fiori, ché questa è da saccomanni». Alla fine gliela donò. La quale gioia fu cagione di maggiore amore dalla parte di lei, e tennela molto tempo tra' sua gioielli. Mainetto non le poneva amore, perché era avvolto con l'animo in altri pensieri; [...]. E tornati dal giardino alla città, si stettono molti anni a Saragozza così sconosciuti, circa di cinque anni inanzi ch'egli innamorassi di Galeana, tanto ch'egli aveva anni ventuno e Galeana quindici anni.

Capitolo XXIII. Come Mainetto innamorò di Galeana.

Intervenue ch'uno di Galeana andò in su la sala dinanzi al re Galafro, e vidde Mainetto servire di coltello dinanzi al suo padre; ed ella, tornata alla madre, disse: «Voi mi fate servire di coltello da uno vegliardo, e dinanzi a mio padre, ch'è vecchio, serve Mainetto, ch'è giovane. Io voglio ch'egli serva di coltello dinanzi da me». La reina la sera tanto fece, ch'el re Galafro fu contento, e la reina mandò per Mainetto [...]. Ed ella gli donò uno ricco vestimento di scarlatto lungo insino a' piedi, e fu messo a servire Galeana; [...]. E non passò uno mese, che Galeana fece apparecchiare in una camera per sé e per altre tre damigelle; e questo faceva ella perché ella ardeva dell'amore di Mainetto; ed egli non la guatava mai, e non le voleva ancora bene. Essendo apparecchiato, ella tenne modo ch'ella rimase in camera con la sua segretaria e con Mainetto, che tagliava loro inanzi; e Galeana disse a Mainetto motteggiando: «Dove sta la tua amanza?». Mainetto diventò tutto rosso e vergognoso, e non le rispuose, e di molti colori per vergogna si mutò. Disse la segretaria:

«Dimmi, Mainetto, hai tu ancora amore di donna?». Ed egli rispuose: «Altro dolore mi tocca che amore di donna!». E sospirando si rammentò della morte di suo padre, e cominciò a lagrimare; e tanta tenerezza venne a Galeana di lui, ch'ella pianse, e dimandò Mainetto chi egli era e donde era. Rispuose: «Io sono di Barzelona, figliuolo d'uno mercatante che perì in mare». Disse la segretaria: «Madonna, egli non è degno del vostro amore, poich'egli è di sì bassa condizione». Rispuose Galeana: «Io non gli credo, perché l'atto suo non lo dimostra d'essere mercatante». E disse a Mainetto: «Io voglio che tu sia mio amante». Rispose Mainetto: «Merzé per Dio!». E gittossi ginocchioni e disse: «Madonna, io sono povero scudiere, non vi fate gabbo di me». Ed ella vidde ch'egli dubitava, e dissegli: «Io conosco che tu dubiti: sappi che l'amare non viene se non da gentilezza d'animo». Disse la segretaria: «Egli è di variati amori, ma chi ama dirittamente, egli è di gentile amore». Disse Mainetto: «Come può amare gentilmente chi non è di gentile lignaggio, come sono io, nato di borghese?». Galeana lo riguardò nel viso e rise, e Mainetto aggiunse e disse: «Io non amerò mai donna, insino ch'io ritorni in casa mia». E Galeana si riserbò tutte le parole che Mainetto aveva dette, e cavossi di testa una gioia di fiori; e Mainetto le era sì presso, ch'ella gliela volle mettere in capo; ma egli non la volle ricevere. Poco stante tornarono l'altre damigelle, e come ebbono mangiato, si partì Mainetto. E da poi molte volte Galeana mostrava pure d'amarlo tanto onesta, quanto ella poteva. Per questo non si potea tanto Mainetto difendere, ch'egli non fosse vinto dall'amore, e cominciò segretamente dentro dal suo cuore amare lei, ma non si dimostrava, com'ella a lui.

Capitolo XXIV. Come Mainetto si pruovò l'arme sue, e non gli erano buone, e per armarsi giurò a Galeana non torre mai altra donna che lei, ed ella altro marito che lui.

[...] Essendo uno giorno Galeana in camera con certe damigelle a mangiare, e Mainetto serviva, disse Galeana a Mainetto: «O non romperai tu per mio amore una lancia?». Mainetto rispuose: «Madonna, io non so giostrare», e guatolla nel viso, e gli occhi si scontrarono insieme: ognuno abassò gli occhi, e sospirò. [...] Disse Galeana: «S'io ti farò armare, vuo' mi tu giurare di non torre mai altra donna che me, e d'essere sempre mio fedele amante?». Rispuose Mainetto: «Io vi giuro che, mentre che voi viverete, io non amerò mai altra donna che voi, e non ne arò altra sposa che voi, se voi giurate di non torre mai altro marito che me». Ed ella gliele giurò, ed egli così giurava a lei per Maometto. Disse la cameriera: «Non giurare per Maometto, ma giura per quello Iddio a cui tu credi». Ed e' così giurò, e Galeana giurò a lui.

Capitolo XXV. Come Mainetto s'armò e vinse la giostra, e Morando lo riconobbe in su la giostra; e usciti fuori della città, lasciarono l'arme a uno ostiere.

Parlando Mainetto con le due damigelle, disse uno siniscalco: «Madonna, andate a tavola». E posta a mangiare, e Mainetto serviva, e alcuno boccone mangiò; e levata da tavola, andò con la sagretaria in un'altra camera, dove armarono tutto Mainetto, e Galeana e la segretaria tutto lo coprirono di zendado bianco; e poi lo menò la segretaria con l'elmo in testa e con lo scudo al collo alla stalla, e fecegli dare uno grosso destriere, e montato a cavallo, n'andò in piazza. [...] E passato quel giorno, la sagretaria ebbe a ragionare certe parole con alcuna cameriera, le quali vennono a orecchie a Galeana, ed ella segretamente se la levò dinanzi, per modo ch'ella mai più non fu trovata, temendo ch'ella non ne appalesasse il giurato amore. E però è senno il saper tacere e tenere celato il segreto. [...].

Capitolo XXVI. Come Galeana seppe chi era Mainetto, e come Morando la battezzò e Mainetto la sposò.

[...] E passati certi giorni, Galeana, pure volonterosa di sapere chi fosse Mainetto, fece di sopra alla camera di Mainetto uno foro, per modo che poteva per quello piccolo buco vedere nella camera di Mainetto; e quando vi poneva l'occhio, e quando l'orecchio. E vidde che si segnavano e facevano il segno della croce, e adoravano la spada, e udiva le parole che Morando diceva a Mainetto, e intese come quello che si chiamava Mainetto lo chiamava Carlotto, e quello che si chiamava Ragonese, aveva nome Morando di Riviera. [...] Allora mostrò loro come ella aveva rotto il palco e come ella aveva veduto e sentito ogni cosa; e poi contò la promessa che Mainetto le aveva fatta, ed ella a lui; [...]. E Morando la battezzò; e come ella fu battezzata, volle che Mainetto la sposasse in presenza di Morando, e promise di non si partire dal comandamento di Morando. Egli l'ammonì sopra tutto ch'ella tenesse il fatto segreto, e da quel punto inanzi, quando Morando la guatava, ella tremava di paura di non avere fallato.

(*Reali di Francia*, VI, §§ 22-26)<sup>28</sup>

Fin da una prima lettura, il racconto – articolato in cinque sequenze fondamentali: innamoramento di Galeana; innamoramento di Mainetto; promessa di fedeltà in cambio del dono delle armi; *adoubement* di Mainetto e vittoria del torneo; rivelazione dell'identità di Mainetto, battesimo di Galeana e nozze – si rivela ricco di suggestioni che, come già

<sup>28</sup> ANDREA DA BARBERINO, *Reali di Francia* [Beggiate - Roncaglia]: 580-591.

rilevato da Marco Villoresi in particolare per il colloquio fra Mainetto e Galeana (VI 23), danno prova tangibile dell'interesse di Andrea per «l'approfondimento psicologico dei personaggi, che talora sanno far ricorso al linguaggio e alla dottrina stilnovistica».<sup>29</sup> A questo proposito, luminose sono le reminiscenze delle lezioni guinizelliana prima – specialmente la sua dichiarazione programmatica per eccellenza, la canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* – e dantesca poi, attraverso il filtro sia della *Vita Nova* (si pensi in particolare a *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*) che del V canto dell'*Inferno* («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»: v. 100; «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»: v. 103), che si leggono in filigrana nelle parole di Galeana e del narratore stesso (««[...] l'amare non viene se non da gentilezza d'animo»»: VI 23; «non si potea tanto Mainetto difendere, ch'egli non fosse vinto dall'amore»: *ibid.*). La cifra stilistica dell'episodio è inoltre arricchita da una visione scopertamente “democratica” dell'amore, che si manifesta specialmente nell'ostinazione con cui Galeana, al pari della sua omologa nel *Mainet*, difende la propria scelta dinanzi alle considerazioni di segno opposto della sua confidente (««Taci, matta, che se' di sì grande legnaggio, e vorresti uno famiglio per marito!»». Disse Galeana: “O che sai tu chi colui si sia? L'abito suo certo dimostra ch'egli è gentile uomo [...]”»: VI 22; «Disse la segretaria: “Madonna, egli non è degno del vostro amore, poich'egli è di sì bassa condizione”. Rispuose Galeana: “Io non gli credo, perché l'atto suo non lo dimostra d'essere mercatante”»: VI 23) e dello stesso Mainetto, che si dichiara indegno delle sue attenzioni (««Come può amare gentilmente chi non è di gentile lignaggio, come sono io, nato di borghese?»»: VI 23). In questa peculiare concezione dell'amore, nella quale il personaggio femminile ricopre una specifica funzione atanziale – quella di “innescare” la fenomenologia amorosa – e per la quale si è disposti ad infrangere barriere e convenzioni sociali (anche se solo apparenti, come appunto avviene nel caso di Mainetto e Galeana), si può forse avvertire il riflesso di una cultura letteraria

<sup>29</sup> VILLORESI 2000: 71. In precedenza, e sempre in relazione al dialogo fra Mainetto e Galeana, analoghe osservazioni erano state formulate da RUSSO 1951: 58-59: «Sono tutte battute che ci richiamano o alle teorie di Dante stilnovista, o a quelle di Guido Guinizelli, o alle stesse rime di Federico di Svevia, che, imperatore, sosteneva che l'amore poteva procedere anche da uomini di umile condizione, purché di fini sentimenti». Si veda inoltre l'analisi di GHIDONI 2019: 234, che rileva nell'episodio dei *Reali* «l'azione di una concezione cortese dell'amore e romanzesca del testo narrativo» che investe specialmente «l'atteggiamento dell'eroe, l'affetto che nutre per la fanciulla, la ritualità cavalleresca del torneo: tratti comunque superficiali, che fanno aderire a un gusto estetico diverso degli schemi narrativi soggiacenti assai più rigidi e meccanici».

d'ispirazione anche novellistica. Rivolgendo lo sguardo al modello per eccellenza, il *Decameron*, il pensiero corre inevitabilmente alla novella di Tancredi e Ghismunda (IV 1), con la quale Boccaccio offre una delle più sontuose celebrazioni della nobiltà d'animo partendo proprio dal nodo della differente estrazione sociale dei due protagonisti.<sup>30</sup> Si legge infatti poco dopo l'esordio della novella:

E veggendo molti uomini nella corte del padre usare, gentili e altri, sí come noi veggiamo nelle corti, e considerate le maniere e' costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, piú che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s'accese, ognora piú lodando i modi suoi. E il giovane, il quale ancora non era poco avveduto, essendosi di lei accorto, l'aveva per sí fatta maniera nel cuor ricevuta, che da ogni altra cosa quasi che da amar lei aveva la mente rimossa.

(*Decameron*, IV 1)<sup>31</sup>

Gli elementi strutturali che contraddistinguono il racconto degli amori di Mainetto e Galeana si ritrovano tutti fin dalle premesse, dall'incontrastabile potenza di amore (Guiscardo dirà, dopo essere stato catturato per ordine di Tancredi: «“Amor può troppo più che né voi né io possiamo”») all'intraprendenza di Ghismunda, passando per l'insistenza sul tema della gentilezza a prescindere dalla condizione sociale dell'individuo («“[...] la povertà non toglie gentilezza ad alcuno, ma sí avere”»), afferma Ghismunda nella sua celebre allocuzione al padre) e il riserbo che si deve necessariamente mantenere intorno ai propri sentimenti. Completa il quadro delle analogie anche un possibile riscontro, ancorché minimo, di natura lessicale. Così come Ghismunda «*fieramente s'accese*» per Gui-

<sup>30</sup> Osserveremo in via preliminare che nel testo di Andrea – complici anche l'ascendenza epica e l'originaria conformazione narrativa del suo modello – è in primo luogo la regalità di sangue ad implicare la gentilezza d'animo, mentre per Boccaccio i termini di questa equazione risultano tradizionalmente invertiti, al punto che la promozione sociale dei personaggi può essere una conseguenza estrema di tale innata predisposizione. Il segreto sull'identità di Mainetto, che agisce in una comunità aristocratica sotto le spoglie di un umile servitore, contribuisce comunque a ridurre lo scarto ideologico fra il racconto dei *Reali* e la concezione di Boccaccio.

<sup>31</sup> BOCCACCIO, *Decameron* [Branca]: 472-473.



scardo, allo stesso modo Galeana «innamorò *fieramente*» (VI 22) di Mainetto;<sup>32</sup> certo troppo poco per parlare di vero e proprio debito formale, ma forse abbastanza, insieme a quanto detto in merito alla convergenza di temi e motivi fra la novella di Boccaccio e la narrazione dei *Reali*, per sollevare il problema di una possibile (e finora mai approfondita) sensibilità della scrittura di Andrea da Barberino nei confronti del precedente decameroniano.

7. Se il *récit* dell'innamoramento di Mainetto e Galeana si configura dunque come ideale luogo di convergenza di varie tradizioni culturali e letterarie – epica oitanica, romanzo cortese e d'avventura, Stilnovo, novellistica d'arte –, va d'altronde rilevato al suo interno il recupero di schemi, stilemi e dettagli narrativi già impiegati dall'autore in altri punti della sua opera. Osserva Villoresi:

È facile notare come vengano replicati indefessamente pochi moduli narrativi, peraltro puntualmente presenti anche negli altri romanzi di Andrea. Le biografie degli eroi (Fiovo, Fioravante, Buovo, Mainetto), ad esempio, sono una la fotocopia dell'altra. Se l'infanzia è sempre costellata da persecuzioni e da ingiustizie, l'adolescenza è vissuta altrettanto pericolosamente: i giovani cavalieri sono costretti a soggiornare lontano dalla patria, in incognito e senza mezzi, fin quando le circostanze favorevoli non consentono loro di mettere in mostra la propria forza e il proprio valore, in guerra o durante una giostra. Invariabilmente, lo schema prevede che fiorisca l'amore tra l'eroe e una principessa, che, qualora non sia di fede cristiana, provvederà a convertirsi.<sup>33</sup>

Questa tendenza, se da una parte contribuisce a riaffermare implicitamente l'impostazione ciclica dei *Reali* (la cui elaborazione, peraltro, è guidata costantemente da una pre-

<sup>32</sup> L'avverbio (repertoriato in TLIO s.v. *fieramente*, «2. Con aggressività e violenza») ricorre anche in altri luoghi del *Decameron* per sottolineare la potenza del sentimento amoroso e del desiderio sessuale: cfr. *Decameron*, I 4 («egli *fieramente* assalito fu dalla concupiscenza carnale»); II 3 («all'i suoi nuovi disii *fieramente* pensava»); III 7 («e *fieramente* fosse da amor trafitto»); IV 8 («Andato adunque Girolamo a Parigi *fieramente* innamorato»); V 4 («di lei *fieramente* s'innamorò»). Già Vittorio Cian, nel commento all'edizione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, rilevava come 'fieramente' fosse «l'avverbio prediletto al Boccaccio e ai nostri novellieri per indicare la violenza irresistibile e crudele della passione»: cfr. CASTIGLIONE, *Cortegiano* [Cian]: 166.

<sup>33</sup> VILLORESI 2000: 75-76.

occupazione di narrare gli eventi con la massima verosimiglianza),<sup>34</sup> può essere anche letta come un ulteriore tentativo da parte di Andrea di solidarizzare con il suo pubblico, conquistato – e, in una certa misura, anche preventivamente orientato – dalle possibili variazioni su un tema già esplorato con successo.<sup>35</sup> Per quanto riguarda la costruzione dell'intreccio amoroso di Mainetto e Galeana, il *pattern* di riferimento è indubbiamente la storia di Buovo d'Antona e Drusiana (libro IV, capp. 10-14).<sup>36</sup> È sufficiente una lettura anche solo superficiale dell'episodio, di cui riproduciamo di seguito i passi più salienti, per identificare immediatamente le principali affinità fra i due racconti (qui indicate in corsivo):<sup>37</sup>

Capitolo X. Come Buovo e Drusiana s'innamorarono l'uno dell'altro.

Poi che Buovo ebbe domato Rondello, lo re Erminione gli pose maggiore amore, e *fecelo servidore di coltello alla sua tavola*; e Buovo serviva meglio che altro famiglio e più gentilmente, [...]. E cominciò a vestire gentilmente, ed era di tanta bellezza, che un giorno, essendo venuta una figliuola del re dinanzi al suo padre in sulla sala dove mangiava il re, e *sonando una arpa, vidde Buovo dinanzi al suo padre servire tanto gentile e pellegrino*, che nessuno altro non si assomigliava a lui: questa, *percossa da ardente amore, lo cominciò*

<sup>34</sup> Su questo aspetto, cfr. specialmente ALLAIRE 1997: 14-30.

<sup>35</sup> In tal senso, va tenuta presente quell'interazione fondamentale tra pubblico e autore su un medesimo orizzonte d'attesa che è alla base della scrittura dei *Reali*. Come notava lucidamente Aurelio Roncaglia, gran parte del successo di Andrea è dovuto al fatto che «l'interpretazione collettiva, cui egli si limita a fornire i materiali, è già scontata, come appartenente alla sfera oggettiva d'una consolidata tradizione sociale; e la solidarietà con il suo pubblico gli permette di presupporla e di viverci dentro per istinto, con sicurezza tranquilla»: cfr. ANDREA DA BARBERINO, *Reali di Francia* [Beggiato - Roncaglia]: XXIX-XXX.

<sup>36</sup> Che gli amori di Buovo e Drusiana siano il modello del "romanzo" di Mainetto e Galeana, e non il contrario, lo assicura in primo luogo la sostanziale sovrapposibilità fra il libro IV dei *Reali* e le versioni cronologicamente anteriori ad esso, ossia le franco-italiane – quella contenuta nella già ricordata *Geste Francor*, il *Buovo* laurenziano (ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pal. 93) e il *Buovo* udinese (ms. Udine, Archivio Capitolare, Fondo Nuovi Manoscritti 736.28) – e il cosiddetto *Buovo* riccardiano, versione in prosa toscana trecentesca (ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1030): cfr. DELCORNO BRANCA 1989 (che aggiunge all'analisi anche le versioni in ottave del poema, tutte ascrivibili al pieno XV secolo) e MASCITELLI 2020: 153-160 (cui si rinvia inoltre per la bibliografia relativa ai testi appena citati). Si segnala infine BARBIELLINI AMIDEI 2020, che riprende le osservazioni di Pio Rajna su lingua e stile del *Buovo* riccardiano.

<sup>37</sup> Alcune delle somiglianze di cui si darà conto fra breve erano già state individuate da RAJNA 1872: 248, che concludeva lapidariamente: «L'autore, senza avvedersene forse, imitossi da sé medesimo; [...]. Di qui si vede entro quale angusta cerchia si muovesse la fantasia dello scrittore».

*amare.* Ella aveva nome Drusiana; e ficcando la veduta nella faccia di Buovo, *gli occhi si scontrarono insieme, e amendue, trafitti d'amore, abbassarono gli occhi,* e l'uno e l'altro mutò colore nel viso per modo che l'uno conobbe l'altro essere di lui innamorato; *ma Buovo, percosso dalla vergogna e dalla temenza, tenne sempre più celato il suo amore a Drusiana, ch'ella non lo tenne a lui.* E tornata alla sua camera e presa di questo ardente amore, viveva sospirando, pensando e immaginando la notte e 'l dì a' legami in che ella era avviluppata, e come potesse fare cosa che gli piacesse. [...] El terzo giorno ella mandò per Buovo; ma egli, temendo, non v'andò, e Drusiana non si adirò per non gli dispiacere; ma ella immaginò di fare festa con certe donne [...]. E fattole invitare, fece ogni cosa ordinare, salvo che servidori che tagliassino loro inanzi. [...] El primo, a cui fu comandato, fu Agostino [...]. *A' gostino tutto vergognoso convenne ubidire, e andò alla stanza di Drusiana, e dinanzi da lei fu ordinato che egli tagliasse.* E mentre che 'l mangiare s'ordinava e le damigelle ballavano, Drusiana prese Buovo per mano, e convenne ballare. Poi ch'ebbono dato due volte per la sala, e Drusiana lo tirò da uno canto della sala, e disse: «Come hai tu nome?». Rispuose, essendo inginocchiato: «Madonna, io sono chiamato Agostino». «O come venisti in questo paese? Onde se' tu? E di che gente se' tu e di che nazione?». Rispose: «Madonna, mio padre fu prestinaio, cioè mulinaro, e mia madre lavava i panni a prezzo; e sono di ponente, d'una valle che si chiama Pizzania. E mia madre innamorò d'uno giovane, perché mio padre era vecchio; e seppe tanto fare, che quello giovane uccise mio padre. Poi che mio padre fu morto, ella tolse per marito quel giovane, e cercò d'avvelenarmi, e io me ne fuggi' al mare; e una nave di mercatanti passava, e io feci cenno, e fui messo nella nave, e stetti sei mesi a servire quegli mercatanti. E giugnendo in questa terra, ora fa cinque anni o poco più, mi venderono al vostro padre, e così sono in casa vostra per ischiavo». *E mentre ch'egli diceva queste parole, egli piagneva; e Drusiana piagneva con lui insieme;* e per confortarlo disse: «Se tu mi ubidirai, io ti liberrò e farotti franco». Buovo si proferse dicendo: «Madonna, io sono apparecchiato a fare ogni cosa che vi sia di piacere e d'onore di voi e di vostro padre per insino alla morte». *Ella lo domandò: «Quanto tempo hai tu?».* Rispose: «*Madonna, io ho sedici anni.*». *Ed ella rispose: «E io sono ne' quattordici»* [...].

Capitolo XI. Come Drusiana baciò Buovo sotto la tavola, e menollo in camera, e egli si fuggì da lei, e non tornò da lei per paura.

[...] Posta Drusiana a mangiare, e così tutte l'altre donne, Drusiana sempre aveva l'occhio nel visto di Buovo; [...]. Ella pensava in che modo ella lo potesse pure baciare; [...]. Ella si lasciò cadere il coltellino, e poi si chinava, e fece vista di non lo potere aggiugnere [...].

Buovo si chinò; e come fu sotto la tavola, [...] e preselo pe' capelli e per lo mento, e baciollo, e prese il coltellino, e rizzossi. E Buovo uscì di sotto la tavola tutto cambiato di colore per vergogna; e Drusiana, tutta accesa d'amore, similmente era tutta cambiata nel viso, ond'ella sospirò e disse: «Donne, perdonatemi, che io mi sento tutta cambiata». [...] E volevano andare con lei, ed ella comandò ch'elle sedessino, e disse: «Agostino, vieni meco tu»; e chiamò una sua segretaria damigella e menolla seco, e menò seco Buovo, e andossene nella sua camera. [...] E la damigella andò nella guardacamera per la tavoletta, e Drusiana si gittò al collo a Buovo, e disse: «O Agostino, io amo più te che cosa di questo mondo; e se tu farai quello che io ti dirò, tu sarai bene amato». *Disse Agostino: «Madonna, io non sono degno d'essere amato da una tanto gentile damigella, quanto siete voi, essendo io di bassa condizione; nondimeno d'ogni cosa ch'io vi potrò servire, io sono apparecchiato, facendo l'onore vostro e del vostro padre che mi comperò» [...]*.

Capitolo XIV. Come Drusiana, vinta dall'amore, andò per Buovo in persona insino alla stalla, finita che fu la giostra, con certe damigelle.

Vinto Agostino la giostra del torniamento e tornato alla stalla, Drusiana mandò per lui, ed egli non vi volle andare. Ella, vinta più dallo ardente amore che dalla paura o dalla vergogna, si mosse come disperata, e andò con una donna e con una damigella insino alla stalla; e benché ella per vedere e' cavalli alcuna volta con più compagnia vi fosse venuta, questa volta non parve onestà di donzella. *Ma chi è colui che si possa da questo cieco amore difendere?* [...] Ella lo prese per mano, e andando in giù e in su per la stalla, ad ogni parola Agostino s'inchinava, e Drusiana sospirava. *Aveva Buovo la ghirlanda dell'erba in capo*, ed ella gliela addimandò. Disse Agostino: «*Questa ghirlanda non si fa per voi, però ch'ell'è da saccomanni*». Alla fine se la cavò, e posela in su una banchetta, e disse: «Se voi la volete, sì ve la togliete». Drusiana voleva che egli gliela ponesse in capo; [...] alla fine ella prese la ghirlanda e posesela in capo, e tornò sospirando alla sua camera, e di e notte non aveva altro in cuore.

(*Reali di Francia*, IV, §§ 10-14)<sup>38</sup>

Colpisce prima di tutto la ripresa fedele della situazione iniziale, inaugurata dall'ingresso in scena di Drusiana in presenza del padre. Buovo è «servidore di coltello» (IV 10) alla tavola di re Erminione, e così anche Mainetto durante il suo soggiorno presso re Galafrio

<sup>38</sup> Cfr. ANDREA DA BARBERINO, *Reali di Francia* [Beggiato - Roncaglia]: 370-379.

(«Mainetto serviva istando ginocchioni in terra [...]; e Mainetto tagliava dinanzi al re ginocchioni», VI 22); Drusiana si esibisce con l'arpa (IV 10), e come lei anche Galeana («e poi ella sonò una arpa», VI 22); vedendo Buovo per la prima volta, Drusiana è «percossa da ardente amore» e «lo cominciò amare» (IV 10), allo stesso modo in cui Galeana s'innamora perdutamente di Mainetto («ella innamorò fieramente di lui» VI, 22); se Drusiana si lascia andare a molteplici leggerezze perché non vi è «colui che si possa da questo cieco amore difendere» (IV 14), l'innamoramento di Galeana è altrettanto straordinario, tanto da valicare i limiti imposti dalla sua giovane età («Ella non era ancora in età d'innamorare, ma questa fu fattura della maggiore potenza», VI 22).<sup>39</sup> Coincidono nell'uno e nell'altro testo anche gli atteggiamenti propositivi delle due fanciulle, con Drusiana che organizza il banchetto delle damigelle in modo che il re sia costretto a cederle i servigi di Buovo («A' gostino tutto vergognoso convenne ubidire, e andò alla stanza di Drusiana, e dinanzi da lei fu ordinato che egli tagliasse», IV 10) e Galeana che avanza assertivamente le stesse pretese («Voi mi fate servire di coltello da uno vegliardo, e dinanzi a mio padre, ch'è vecchio, serve Mainetto, ch'è giovane. Io voglio ch'egli serva di coltello dinanzi da me», VI 23). Davanti alle profferte delle due fanciulle, i due giovani eroi, che pure dissimulano i rispettivi sentimenti («tenne sempre più celato il suo amore a Drusiana, ch'ella non lo tenne a lui», IV 10; «cominciò segretamente drento dal suo cuore amare lei, ma non si dimostrava, com'ella a lui», VI 23), dichiarano di non essere degni di un simile amore a causa dell'eccessiva distanza sociale («Madonna, io non sono degno d'essere amato da una tanto gentile damigella, quanto siete voi, essendo io di bassa condizione», IV 11; «Come può amare gentilmente chi non è di gentile lignaggio, come sono io, nato di borghese?», VI 23). Ancora, si osserva la corrispondenza fra il pianto all'unisono di Buovo e Drusiana, suscitato dal racconto delle sventure del protagonista («E mentre ch'egli diceva queste parole, egli piagneva; e Drusiana piagneva con lui insieme», IV 10), e quello di Mainetto e Galeana, che suggella un momento di grande

<sup>39</sup> E sempre a proposito di età dei protagonisti, è interessante notare come anche per la coppia Galeana-Mainetto Andrea insista particolarmente sul dato anagrafico («*ella aveva anni dodici*, e non gli compieva ancora. [...] E tornati dal giardino alla città, si stettono molti anni a Saragozza così sconosciuti, [...] *tanto ch'egli aveva anni ventuno e Galeana quindici anni*», VI 22), come già aveva fatto per Buovo e Drusiana («Ella lo domandò: «Quanto tempo hai tu?». Rispose: «*Madonna, io ho sedici anni*». Ed ella rispose: «*E io sono ne' quattordici*»: IV 10).

tenerezza ed empatia («E sospirando si rammentò della morte di suo padre, e cominciò a lagrimare; e tanta tenerezza venne a Galeana di lui, ch'ella pianse», VI 23). A completamento del quadro, ricorderemo le forti analogie di dettato – in qualche caso vere e proprie riprese *verbatim* – che caratterizzano i racconti del dono della povera ghirlanda intrecciata dall'eroe («Aveva Buovo la *ghirlanda dell'erba in capo*, ed ella gliele addimandò. Disse Agostino: “*Questa ghirlanda non si fa per voi, però ch'ell'è da saccomanni*”»: IV 14; «e Mainetto, andando per lo giardino, si fece una *gioia d'erba*, cioè una *ghirlanda*, e *missesela in testa* [...]. “*Madonna, questa ghirlanda non è da voi, [...] ché questa è da saccomanni*”»: VI 22), le divertite rappresentazioni della verecondia dei personaggi maschili di fronte alle loro audaci interlocutrici («E Buovo uscì di sotto la tavola *tutto cambiato di colore per vergogna*»: IV 11; «Mainetto diventò tutto rosso e *vergognoso*, e non le rispuose, e *di molti colori per vergogna si mutò*»: VI 23) e le descrizioni degli sguardi fugaci fra gli innamorati («*gli occhi si scontrarono insieme*, e amendue, trafitti d'amore, *abbassarono gli occhi*»: IV 10; «e *gli occhi si scontrarono insieme*: ognuno *abassò gli occhi*, e sospirò»: VI 24).

Se la somma degli elementi appena elencati non lascia dubbi su quale sia il modello del “romanzo” di Mainetto e Galeana, decisamente meno limpide sono le ragioni di questa decisione. La già ricordata tendenza di Andrea a replicare gli schemi narrativi (con conseguente effetto di “rassicurante” circolarità per il lettore, nel rispetto dell'orizzonte d'attesa venuto creandosi nei cinque libri precedenti) offre una spiegazione generica, ma non chiarisce perché la scelta sia ricaduta proprio sulla vicenda di Buovo e Drusiana. Qui il campo delle ipotesi rischia di farsi tanto ampio quanto aleatorio. Fra le meno improbabili, non è da escludere che la tradizione di lungo corso del *Buovo d'Antona* in Italia (di cui i *Reali* stessi rappresentano uno snodo importante) ed il fascino, per lungo tempo immutato, esercitato da questa leggenda possano aver spinto Andrea a replicarne lo schema dell'innamoramento per la sua riscrittura delle *enfances Charlemagne*, confidando nel fatto che, in questo modo, i suoi lettori si sarebbero più facilmente affezionati a quei nuovi capitoli della storia consacrati alla tempestosa “educazione sentimentale”

dell'imperatore.<sup>40</sup> Al contempo, potrebbe aver agito sottotraccia quella più generale spinta al rinnovamento dell'epopea carolingia che, già fortemente promossa dai rimaneggiatori franco-italiani, sarà ereditata in blocco dalla tradizione toscana, trovando nei *Reali di Francia* una delle sue rimodulazioni più riuscite.<sup>41</sup> Al radicale rifacimento del racconto degli amori di Mainetto e Galeana ben si attagliano, a questo proposito, le conclusioni di Giovanni Palumbo sulle riscritture della *Chanson de Roland* fra XIV e XV secolo, nelle quali «il rinnovamento estetico e narrativo» cui è sottoposta la materia originaria del poema si dispiega secondo cinque direttrici fondamentali:

- 1) la spiccata propensione alla ciclizzazione [...];
- 2) la risemantizzazione del discorso narrativo, [...] visibile nella reinterpretazione e nel riadattamento di alcune scene chiave della vicenda;
- 3) la volontà [...] di colmare gli spazi narrativi lasciati in bianco dalla tradizione precedente;
- 4) la tendenza alla “democratizzazione” della *geste*, che si manifesta attraverso l'attenzione sempre più ampia che è accordata al destino di personaggi che avevano in origine un ruolo secondario;
- 5) infine, un'immaginazione incline al meraviglioso, che si traduce nell'invadente ricorso al miracoloso cristiano.<sup>42</sup>

Quali che fossero le motivazioni di Andrea da Barberino, comunque, la massiccia contaminazione del *pattern* originario con la vicenda di Buovo e Drusiana porta con sé una radicale ritematizzazione della componente amorosa delle *enfances Charlemagne*. Nei *Reali*, infatti, il matrimonio non è più propiziato dall'occasione politico-militare (ricordiamo infatti che nel *Mainet* e nel *Karletto* è prima di tutto re Galafre a stabilire le nozze), bensì costituisce un passaggio cruciale nella formazione umana ed emotiva dell'eroe. Di qui gli inediti accenti sulla componente sentimentale della storia e il massiccio reimpiego di una topica lirico-romanzesca, attraverso cui Andrea da Barberino traduce la complessità ideologica del suo modello in un linguaggio familiare per la “sua”

<sup>40</sup> Le scelte di Andrea potrebbero così rivelare una precisa strategia autoriale, forse informata anche da una volontà di rilanciare la “reputazione letteraria” di Carlo Magno, fortemente intaccata dai suoi comportamenti ingiusti e violenti nelle *chansons* dei vassalli ribelli.

<sup>41</sup> È il caso, ad esempio, del racconto della giovinezza di Roland, che nella riscrittura dei *Reali di Francia* acquisisce ben altro spessore rispetto alla concorrente versione franco-italiana: cfr. MASCITELLI 2021, MASCITELLI c.s.

<sup>42</sup> PALUMBO 2013: 292-293.

borghesia comunale d'inizio Quattrocento, ormai così avulsa dalle asperità del mondo feudale da essere fatalmente in grado di riorientare i destini della letteratura cavalleresca popolare.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Per il caso della *Chanson de Roland*, cfr. PALUMBO 2013: 305: «Rispetto al sistema etico-feudale che vige nel *Roland* di Oxford [...] la tradizione narrativa successiva ha operato essenzialmente per semplificazione». Qualcosa di analogo si verifica per le variazioni sul tema del tradimento fra i *Cantari di Rinaldo* e la loro fonte, il *Renaut de Montauban*: come osserva NEGRI 2021: 194-195, «dans les *Cantari*, la trahison politique, nœud du conflit entre l'empereur et ses vassaux, prend forme à partir d'une trahison amoureuse honteuse et concrète [...]. Il n'y a plus d'espace, dans la Toscane prérenaissante, vivace et mercantile, pour la complexité obscure, nuancée et parfois contradictoire du *Renaut de Montauban*».



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ANDREA DA BARBERINO, *Reali di Francia* [Beggiato - Roncaglia] = Andrea da Barberino, *I "Reali di Francia"*, Introduzione di Aurelio Roncaglia, note di Fabrizio Beggiato, Roma, Gherardo Casini Editore, 1967.
- BOCCACCIO, *Decameron* [Branca] = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992 [I ed. 1980].
- Carletto* [Gentile] = "*Carlo mainetto*". *Frammento di un cantare toscano del secolo XIV (Nozze Oddi-Bartoli, XV Ottobre MDCCCXCI)*, a cura di Luigi Gentile, Firenze, Tipografia dei Fratelli Bencini, 1891.
- CASTIGLIONE, *Cortegiano* [Cian] = "*Il Cortegiano*" del conte Baldesar Castiglione, annotato e illustrato da Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1894.
- Chanson de Guillaume* [Bennett] = *La Chanson de Guillaume (La Chançon de Willame)*. Edited and translated by Philip E. Bennett, London, Grant & Cutler, 2000.
- Entrée d'Espagne* [Thomas] = "*L'Entrée d'Espagne*". *Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise*, par Antoine Thomas, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1913 [poi rist. con una premessa di Marco Infurna, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007].
- Geste Francor* [Morgan] = "*La Geste Francor*". *Edition of the Chansons de Geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256)*, edited by Leslie Z. Morgan, 2 tt., Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009.
- GIRART D'AMIENS, *Istoire le roy Charlemaine* [Métraux] = *A Critical Edition of Girart d'Amiens' "L'Istoire le roy Charlemaine". Poème épique du XIV<sup>e</sup> siècle*, edited, with a Foreword and Notes by Daniel Métraux, 3 voll., Lewinston - NY, The Edwin Mellen Press, 2004.
- Mainet* [Herbin - Falmagne] = Jean-Charles Herbin - Thomas Falmagne, *Fragments d'une chanson de geste perdue ("Les Enfances Charlemagne"?)*, in «Romania», 130 (2012), 473-492.

- Mainet* [Paris] = Gaston Paris, *Mainet. Fragments d'une chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Romania», IV (1875), 305-337.
- RAFFAELE DA VERONA, *Aquilon* [Wunderli] = Raffaele da Verona, “*Aquilon de Bavière*”, *roman franco-italien en prose (1379-1407)*, Introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, 3 voll., Tübingen, Niemeyer, 1982-2007.
- Roncesvalles* [Horrent] = Jules Horrent, “*Roncesvalles*”. *Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALLAIRE 1997 = Gloria Allaire, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- ALLEN 1969 = John R. Allen, *The Genealogy and Structure of a Medieval Heroic Legend: “Mainet” in French, Spanish, Italian, German and Scandinavian Literatures*, Ph.D thesis, Ann Arbor, University of Michigan, 1969.
- BARBIELLINI AMIDEI 2020 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Note per il “Buovo” toscano*, in *La prosa medievale. Produzione e circolazione*, a cura di Massimiliano Gaggero, con la collaborazione di Filippo Pilati, Roma - Bristol, «L’Erma» di Bretschneider, 2020, 149-162.
- BAUTISTA 2003 = Francisco Bautista, *La tradición épica de las “Enfances” de Carlomagno y el “Cantar de Mainete” perdido*, in «Romance Philology», 56, 2003, 217-244.
- BENNETT 2012 = Philip E. Bennett, *Les Avatars de Guibourc I. Cycle de Guillaume, Wolfram, “I Nerbonesi”*, in *In limine Romaniae: chanson de geste et épopée européenne*. Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (20-24 juillet 2009), édité par Carlos Alvar - Constance Carta, Bern, Peter Lang, 2012, 93-105.
- BENNETT - MORGAN 2015 = Philip E. Bennett - Leslie Z. Morgan, *The Avatars of Orable-Guibourc from French chanson de geste to Italian romanzo cavalleresco. A Persistent Multiple Alterity*, in «Francigena», I (2015), 165-213.

- CAMPA GUTIÉRREZ 2016 = Mariano de la Campa Gutiérrez, *Tradición épica francesa y tradición épica española: el "Cantar de Mainete"*, in *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, editado por Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, 525-542.
- CAPUSSO 2001 = Maria Grazia Capusso, *Mescidanze tematico-registrali e ambiguità ideologica nella "Geste Francor": "Berta e Milon" – "Rolandin"*, in *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*. Pavia, 11-14 settembre 1994, a cura di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 151-168.
- CAPUSSO 2017 = Maria Grazia Capusso, *Aspetti dell'intertestualità franco-italiana ("Geste Francor" e "Aquilon de Bavière")*, in «Francigena», III (2017), 5-44.
- CINGOLANI 1987 = Stefano Cingolani, *Innovazione e parodia nel Marciano XIII (Geste Francor)*, in «Romanistisches Jahrbuch», XXXVIII (1978), 61-77.
- COLBY 1965 = Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- CORBELLARI 2007 = Alain Corbellari, *Le "Charlemagne" de Girart d'Amiens et la tradition épique française*, in «Cahiers de Recherches Médiévales», XIV (2007), 189-199.
- DELCORNO BRANCA 1989 = Daniela Delcorno Branca, *Fortuna e trasformazioni del "Buovo d'Antona"*, in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987). *In memoriam* Alberto Limentani, a cura di Günter Holtus, Henning Krauss e Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989, 285-306.
- DRAGONETTI 1960 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960.
- FARRIER 1993 = Susan E. Farrier, *The Medieval Charlemagne Legend. An Annotated Bibliography*, London, Routledge, 1993.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ 1997 = Inés Fernández-Ordóñez, *El tema épico-legendario de "Carlos Mainete" y la transformación de la historiografía medieval hispánica*

- entre los siglos XIII y XIV*, in *L'Histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Actes du colloque international organisé par la Fondation Européenne de la Science à la Casa de Velasquez (Madrid, 23-24 Avril 1993), édité par Jean-Philippe Genet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, 89-112.
- FORMISANO 2012 = Luciano Formisano, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GHIDONI 2018 = Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- GHIDONI 2019 = Andrea Ghidoni, *Il dono muliebre della spada e la "Primera Crónica General": tracce iberiche di versioni arcaiche del "Mainet" francese*, in *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, editado por Isabella Tomassetti, 2 voll., San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, vol. I, 219-35.
- GRISWARD 1990 = Joël-Henri Grisward, *Les jeux d'Orange et d'Orable: magie sarrasine et/ou folklore roman?*, in «Romania», CXI (1990), 57-74.
- GUIETTE 1949 = Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, in «Revue des sciences humaines», LIV (1949), 61-69 [poi Id., *Forme et senefiance. Études médiévales recueillies par Jean Dufournet, Herman Braet et Marcel de Grève*, Genève, Droz, 1978, 1-15].
- GUIETTE 1972 = Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972.
- HALARY 2018 = Marie-Pascale Halary, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2018.
- HORRENT 1979 = Jacques Horrent, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1979.
- INFURNA 1991 = Marco Infurna, *Aristocratici e villani nella "Geste Francor"*, in *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno, Treviso 28-29 settembre 1990, a cura di Maria Luisa Meneghetti e Francesco Zambon, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1991, 129-149.

- KELLER 1992 = Hans-Erich Keller, *Le péché de Charlemagne*, in *L'Imaginaire courtois et son double*. Actes du VI<sup>e</sup> Congrès triennal de la Société internationale de littérature courtoise. Fisciano, Salerno, 24-28 juillet 1989, édité par Giovanna Angeli - Luciano Formisano, Napoli, ESI, 1992, 39-54.
- LEJEUNE 1961 = Rita Lejeune, *Le péché de Charlemagne et la "Chanson de Roland"*, in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.º aniversario*, 2 voll., Madrid, Editorial Gredos, 1960, vol. II, 339-371.
- LUONGO 1993 = Salvatore Luongo, *La "femme magicienne": Orable tra epopea e folclore*, in *Charlemagne in the North*. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals. Edinburgh, 4th to 11th August 1991, edited by Philip E. Bennett - Anne Elizabeth Cobby - Graham A. Runnal, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 1993, 345-359.
- MASCITELLI 2020 = Cesare Mascitelli, *La "Geste Francor" nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, lingua*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.
- MASCITELLI 2021 = Cesare Mascitelli, «Egli era alquanto di guardatura guercio». *Andrea da Barberino e lo strabismo di Orlando*, in «Medioevo romanzo», LXV, 2 (2021), 353-71.
- MASCITELLI c.s. = Cesare Mascitelli, *Du Rolandin franco-italien à l'Orlandino des "Reali di Francia": préfiguration et téléologie chez Andrea da Barberino*, in *Le Personnage de chanson de geste*, édité par Damien de Carné - Florent Coste, Paris, Classiques Garnier.
- MENEGALDO 2007 = Silvère Menegaldo, *Girart d'Amiens. Un auteur et une œuvre à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de Recherches Médiévales», XIV (2007), 145-151.
- MENEGHETTI 2008 = Maria Luisa Meneghetti, *Les frontières du grand chant courtois*, in «L'annuaire du Collège de France», CVIII (2008), 922-923 (online all'indirizzo <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/290>), consultato il 1/6/2022).
- MENEGHETTI 2009 = Maria Luisa Meneghetti, *I confini del grand chant courtois*, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI

- convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Francesca Gambino - Furio Brugnolo, Padova, Unipress, 2009, 295-312.
- MENÉNDEZ PIDAL 1934 = Ramón Menéndez Pidal, *Galiene la Belle y los palacios de Galiana en Toledo*, in Id., *Historia y epopeya. Obras de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, 263-284.
- METRAUX 2007 = Daniel Métraux, *Le "Charlemagne" de Girart d'Amiens. Vers un empereur modèle*, in «Cahiers de Recherches Médiévales», XIV (2007), 201-207.
- MORGAN 2001 = Leslie Z. Morgan, *La regina tradita: Berta e Blançiflor nel ms. V13*, in *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*. Pavia, 11-14 settembre 1994, a cura di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 169-184.
- MORGAN 2006 = Leslie Z. Morgan, *Le merveilleux destin de Guibourc d'Orange*, in *Epic Studies. Acts of the Société Rencesvals 17<sup>th</sup> International Triennial Congress*, University of Connecticut, Storrs, Ct., 2006 [= «Olifant», XXI, 1-2], 321-337.
- MORGAN 2012 = Leslie Z. Morgan, *Les avatars de Guibourc II. Orable, Guibourc, Tiborga. Métamorphose d'une protagoniste littéraire française en Italie*, In *limine Romaniae: chanson de geste et épopée européenne*. Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (20-24 juillet 2009), édité par Carlos Alvar - Constance Carta, Bern, Peter Lang, 2012, 355-374.
- MOROLDO 1983 = Arnaldo Moroldo, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXVI, 2 (1983), 147-167.
- NEGRI 2003 = Antonella Negri, *L'architettura testuale della "Geste Francor" fra recupero epico e scarto novellistico*, in *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*. Atti del IV Colloquio internazionale, Vico Equense, 26-29 ottobre 2000, a cura di Giovanna Carbonaro - Eliana Creazzo - Natalia L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, 279-294.
- NEGRI 2021 = Antonella Negri, *La thématique de la trahison entre persistances et variations. Du "Renaut de Montauban" aux "Cantari di Rinaldo": le prologue*,

in *La Matière épique dans l'Europe romane au Moyen Âge. Persistances et trajectoires*, édité par Anna Constantinidis - Cesare Mascitelli, Paris, Classiques Garnier, 2021, 181-195.

PALUMBO 2013 = Giovanni Palumbo, *La "Chanson de Roland" in Italia nel Medioevo*, con una prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2013.

PARIS 1905 = Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*. Reproduction de l'édition de 1865 augmentée de notes nouvelles par l'auteur et par M. Paul Meyer et d'une table alphabétique des matières, Paris, Bouillon, 1905.

RAJNA 1872 = Pio Rajna, *Ricerche intorno ai "Reali di Francia". Seguite dal Libro delle storie di Fioravante e dal cantare di Bovo d'Antona*. Vol. I, Bologna, Romagnoli, 1872.

RAUGEI 1980 = Anna Maria Raugèi, *Rifrazioni e metamorfosi. La formula e il topos nella lirica antico-francese*, Milano - Varese, Cisalpino - Goliardica, 1980.

REINHOLD 1911 = Joachim Reinhold, *Eine verkannte Episode der ital. Mainetversion*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXV (1911), 744-745.

RIEBE 1906 = Paul Riebe, *Über die verschiedenen Fassungen der Mainetsage nebst Textprobe aus Girard's von Amiens "Charlemagne"*, Greifswald, Hans Adler, 1906.

RONCAGLIA 1984 = Aurelio Roncaglia, *Roland e il peccato di Carlomagno*, in *Symposium in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, 315-48 [poi in Id., *Epica francese medievale*, a cura di Anna Ferrari - Madeleine Tyssens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, 75-104].

RUSSO 1951 = Luigi Russo, *La letteratura cavalleresca dal "Tristano" ai "Reali di Francia"*, in «Belfagor», VI, 1 (1951), 40-59.

STROLOGO 2018 = Franca Strologo, *Il "Carletto": appunti sugli sviluppi della narrazione in ottava rima dopo il Boccaccio del "Filostrato" e del "Teseida"*, in «Studi sul Boccaccio», XLVI (2018), 351-378.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, diretto da Lino Leonardi e Paolo Squillaciotti, Istituto Opera del Vocabolario Italiano/Consiglio Nazionale delle Ricerche (disponibile online all'indirizzo <<http://tlio.ovi.cnr.it/>>).

VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

ZUMTHOR 1972 = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.



# LO SCUDO DI ARTEMIDORA GENERE E FORMAZIONE NELL'AMOR DI MARFISA DI DANESE CATANEO\*

Tancredi Artico  
Université Libre de Bruxelles

RIASSUNTO: Concentrandosi sul poema epico-cavalleresco *Amor di Marfisa* (1562) di Danese Cataneo, il presente articolo mira a sottolineare gli aspetti della ricezione e dell'aggiornamento del modello ariostesco per quello che riguarda la questione di genere e la formazione dell'eroina. Cataneo recupera selettivamente l'eredità ariostesca, raccogliendo dal capolavoro gli spunti narrativi e tematici utili alla definizione di un canone della "virtù donnesca" e integrandoli con il repertorio della classicità, in particolare con il mito di Lucrezia. Marfisa e il personaggio di nuovo conio di Artemidora, regina d'Islanda e nuova Bradamante, sono due eroine in formazione, destinate a rappresentare – una volta compiuto il loro percorso – i gradi più alti della virtù femminile: la regina-vergine e la regina-sposata.


PAROLE CHIAVE: Ariosto, Marfisa, epica rinascimentale, studi di genere, virtù donnesca, Lucrezia

ABSTRACT: Focusing on the epic-chivalric poem *Amor di Marfisa* (1562) by Danese Cataneo, this article aims to investigate how the later epic tradition rewrites and reshapes the model of Ariosto concerning gender issues and the education of the heroine. Cataneo selects from Ariosto those narrative structures and literary themes useful for the definition of a canon of "virtù donnesca", and reshapes them with classical myths, such as the myth of Lucretia. Marfisa and the newly invented character of Artemidora – the queen of Iceland, very similar to the original Bradamante – are two heroines-in-training: once they have completed their journey, they are destined to reach the highest degrees of feminine virtue, the virgin-queen and the married-queen.

KEY-WORDS: Ariosto, Marfisa, Renaissance Epic, Gender Studies, virtù donnesca, Lucretia

\*\*\*

\* Il presente articolo è parte del progetto di ricerca *Soft. The Survival of Tolerance*, finanziato dal Fonds National de la Recherche Scientifique belga e condotto presso l'Université Libre de Bruxelles. Un sentito ringraziamento va a Guglielmo Barucci e agli amici Clara Stella, latrice di preziosi consigli, Angelo Chiarelli e Lies Verbaere.

AOQU – *L'eroc giovane*, a cura di G. Barucci e F. Ferrari, III, 1 (2022) - <https://riviste.unimi.it/aoqu>  
ISBN 9788855267533 - DOI 10.54103/2724-3346/18440 

Vero caposaldo del racconto epico di ogni età, la formazione dell'eroe è uno dei temi più frequentati dai poeti eroici attivi nella vivace stagione tra il terzo *Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*:<sup>1</sup> quasi ingenuo a un genere che punta a fornire modelli di comportamento, esso viene svolto nelle sue più varie forme e definendo molteplici tipi di carattere, dal cavaliere gentiluomo, al generale, al principe, nel tentativo di definire un canone per le alte gerarchie dei moderni apparati statali.<sup>2</sup> Tra i molti testi degni di interesse spicca l'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, una continuazione ariostesca in tredici canti impressa nel 1562: come nei poemi coevi, il raggiungimento del grado di perfezione da parte dell'eroe costituisce uno dei nodi principali del racconto (al punto che la trama nel suo insieme si può intendere come «una dilatazione narrativa, diciamo macrotestuale, [...] del tema di “Ercole al bivio”»),<sup>3</sup> ma, a differenza che nei vari Trissino, Alamanni, Giraldi e Bolognetti, la *Marfisa* si rivela aperta a un'inusuale prospettiva femminile, recuperando con intelligenza un versante diegetico e tematico della favola ariostesca – la vicenda di Marfisa e le sue implicazioni di genere – e aggiornandolo alle tendenze culturali del pieno Cinquecento. Nelle pagine che seguono, tracciando un profilo del personaggio che matura, si considererà sia la questione dell'eroismo femminile, sia il suo intrecciarsi alle vicende del genere eroico, seguendo questi due binari d'indagine a partire da un importante catalizzatore di temi: lo scudo della regina d'Islanda.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Una stagione ampia e multiforme, ma anche ben circoscritta per quanto riguarda il canone dei testi e i principali assi tematici che vi si sviluppano: per averne un'idea si vedano rispettivamente i quadri di AUZZAS 1980 e di NAVONE 2012 e, sul versante delle questioni, gli importanti lavori di BALDASSARRI 1982, di ZATTI 1996 e di CASADEI 1997.

<sup>2</sup> All'illuminante panoramica storico-culturale offerta da DOMENICHELLI 2002, vanno aggiunti i lavori di MAZZACURATI 1996, di JOSSA 2002 e di FAVARO 2021 (in particolare, le pp. 54-88, corredate di un ricchissimo spoglio bibliografico).

<sup>3</sup> L'ottima intuizione si deve a ROSSI 2001, p. 114. Il mito di Ercole ha un valore essenziale nelle rappresentazioni del potere espresse dalla cultura cinquecentesca (per una bella panoramica a cavallo tra letteratura e arti vd. QUONDAM 2003) ed è presenza invadente anche nel genere eroico: come pilastro fondante del paradigma etico emerge sia nei poemi di Trissino e di Giraldi, studiati da GALLO 2004 e da JOSSA 2008, sia in quello di Bolognetti (*Costante*, I 64 ss., su cui si vedano i primi ragguagli di FAVARO 2021: 77-78 e note).

<sup>4</sup> Identificare una bibliografia sul tema dell'eroismo femminile è operazione complessa: gli studi sulla figura della donna nella prima età moderna abbondano (sia quelli di carattere complessivo, sia quelli su specifici generi), ma l'interesse per il poema dopo Ariosto è piuttosto scarso. Oltre ai titoli che si citeranno nel seguito, giova allora ricordare gli studi sul *Furioso* di SHEMEK 2003, di MAC CARTHY 2007 e di STOPPINO 2012, i

Poco più che menzionato nel *Furioso*, lo scudo diventa il baricentro della *Marfisa*: se le scene di lotta contro l'eresia che lo ornano (IV 53-80) sono la bussola che orienta il lettore nell'allegoria storica del racconto carolingio,<sup>5</sup> l'oggetto riveste altresì il ruolo di possibile chiave di volta della vicenda di crescita della protagonista da una dimensione cavalleresca in cui l'amore allontana dai doveri ma è desiderato e inseguito, a una eroica di castità assoluta. Sulla sua superficie istoriata romanzo ed *epos* si incontrano e una molteplicità di linee tematiche fondamentali per la comprensione del poema e del suo genere di appartenenza trovano un punto di fuga. Lo scudo di Artemidora – questo è il nome dato da Cataneo all'anonima regina d'Islanda del *Furioso* – ha dunque un doppio valore: da un lato esprime un approccio eroico all'eredità ariostesca, finalizzato a trasportare temi e strutture dell'archetipo nel paradigma della nascente epica volgare; dall'altro scandisce le fasi di una vicenda di formazione inusuale tanto per il soggetto che la vive, quanto per il modo in cui si sviluppa, compressa nello spazio interiore degli affetti e dai tratti sorprendentemente moderni.<sup>6</sup>

#### 1. «IVI EI FECE LA TERRA, IL MARE, IL CIELO»: CENNI SULLO SCUDO

Lo scudo di Artemidora nasce e cresce fuori dal *Furioso*, nei frammenti autografi e nelle ottave espunte dall'edizione del 1532 note come *Stanze «Per la storia d'Italia»*. Nel *Furioso* resta solo un lievissimo segno della sua esistenza, a XXXII 50-60, dove il poeta accenna al fatto che, inviato alla corte di Carlo dalla regina d'Islanda in qualità di dono al più forte cavaliere che vi si trovi (e a costui spetterà anche la mano della bellissima regina),

quadri di COX 2011 e di MILLIGAN 2018, e il più circoscritto affondo di STOPPINO 2013 sulle funzioni discorsive dei *topoi* della rappresentazione femminile.

<sup>5</sup> Cataneo rovescia la prospettiva antipapale del modello ariostesco delle *Stanze «Per la Storia d'Italia»* in una celebrazione del primato di Roma: su questo aspetto del poema, che ha attirato l'attenzione della critica, vd. D'AMICO 2008: 107 *passim*; e BRUSCAGLI 2004: 285-287.

<sup>6</sup> Rispetto agli altri poeti eroici coevi, Cataneo mostra grande attenzione per il fattore dell'interiorità: la crescita dell'eroe, pedissequamente relegata al raggiungimento di una dimensione etica nei testi citati alla nota 3, diventa nella *Marfisa* quasi una *Bildung* in senso moderno.

porterà «discordia e rissa e nimicizia immensa / fra paladini ed altri» (60, 6-7).<sup>7</sup> Da quel momento in avanti, tuttavia, il lettore non ne ha più notizia e si dovrà attendere l'edizione Giolito del 1546 delle *Rime* d'autore per ritrovarne traccia. Nelle 84 stanze espunte, Ariosto ne disegna a ritroso la parabola: forgiato per volere della Sibilla Cumana dai ciclopi e da altri demoni infernali – su questi secondi artefici il cattolicissimo Cataneo sorvola – al tempo della donazione di Costantino il Grande a papa Silvestro I, è passato per il regno dei Goti e poi in Islanda, da dove ha ripreso la strada di Francia:

E che da vecchi e savi cheri avea  
 udito dir che la savia Sibilla  
 ch'abitò a Cume, e fu detta cumea,  
 formò lo scudo all'infernal favilla,  
 nel tempo che a Silvestro dar volea  
 Costantino a guardar questa gran villa.  
 [...]  
 rimesse [*i.e.* la Sibilla] i fuochi, i martelli e l'incudi  
 dove sudâr Vulcani e Piragmoni,  
 Steropi e Bronti e cent'altri demoni.  
 (ARIOSTO, *Stanze*, I 5, 1-6; e 13, 6-8)

Nell'*Amor di Marfisa* lo scudo compie lo stesso percorso, ma descrive una traiettoria ideologica del tutto nuova. I primi sei versi di IV 71, riagganciandosi puntualmente all'ipotesto delle *Stanze*, mostrano come il recupero delle trame sospese di Ariosto si giovi di uno scavo accurato, volto a reintegrare nella continuazione del *Furioso* i materiali ad esso collaterali:<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Nel *Furioso* sono accolte, in maniera difficoltosa e non troppo lineare, una parte delle quindici ottave che la critica ha denominato *Scudo della regina Elisa*: su questo frammento e sulla sua integrazione nella trama vd. la nota di commento di Emilio Bigi a p. 1054 dell'edizione di riferimento (ARIOSTO, *Orlando furioso*) e FERRETTI 2010: 45-48.

<sup>8</sup> A questo proposito va notato che Cataneo si discosta dal modello per quanto riguarda l'ecfrasi dell'oggetto, inventando del tutto le immagini raffigurate sul proprio scudo, a eccezione della prima (cfr. ARIOSTO, *Stanze*, 22, 1-6 e CATANEO, *Marfisa*, IV 56, 1-4). Il recupero, per quanto ristretto, è lo stesso significativo dei processi della riscrittura del *Furioso*: è un omaggio al modello che prelude e dà risalto allo sviluppo autonomo del resto dell'ecfrasi.

Queste immagini egregie, in cui natura  
posta, e non l'arte aver pareva la mano,  
la Sibilla Cuma fe' con gran cura  
scolpir a Bronte, a Sterope e a Vulcano,  
quando a Silvestro le romane mura  
cedette il primo imperator cristiano[.]  
(*Marfisa*, IV 71, 1-6)

Anche in Cataneo, come in Ariosto, lo scudo transita per il regno di Gotia e da lì in Islanda, prima di fare ritorno in Francia, ma nella *Marfisa* hanno diversa fisionomia sia il mittente, la cui figura e i cui progetti vengono ora a definirsi compiutamente, sia la richiesta a cui esso si accompagna: sono le due novità che determinano, sull'esile supporto del *Furioso*, l'aprirsi di uno scenario narrativo ampio e ricco di novità tematiche.

Come prima cosa, la regina d'Islanda acquista ora un nome e uno spessore. Laddove nel *Furioso* era genericamente bella («la più bella donna che mai fosse»),<sup>9</sup> nella *Marfisa* ha lineamenti più specifici e che sono proprio quelli del personaggio in formazione. Si tratta di un fattore di grande importanza nella prospettiva di un poema come teatro anatomico delle due figure della donna-cavaliere e della regina:<sup>10</sup> Artemidora occupa uno dei tre vertici di un triangolo che comprende anche la protagonista e Bradamante, configurandosi come eroina e regina in erba, desiderosa di apprendere il mestiere delle armi sotto la guida di Marfisa (si delinea in tal modo un rapporto analogo a quello che lega Pallante a Enea, ma con evidente spostamento di genere), per lo specifico fine di

<sup>9</sup> Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXII 53, 2, che ribadisce, senza nulla aggiungere, l'iperbole di 52, 3 («di beltà sopra ogni beltà miranda»). Di cotanta bellezza Cataneo dà una descrizione, che però non spicca per fantasia: vd. *Marfisa*, XIII 66-70.

<sup>10</sup> Oltre a Marfisa e Artemidora, compaiono anche due delle dieci mogli di Guidone il Selvaggio (le quali peraltro narrano quanto accaduto all'isola delle «femine omicide» dopo la partenza degli eroi cristiani, concludendo così un altro filo narrativo femminile lasciato aperto nel poema ariostesco: vd. *Marfisa*, V 40-74), Bradamante, che riveste la doppia funzione di modello etico e di amica e consigliera per Marfisa (vd. ivi, V 11-12), e la maga-curatrice Dorilea, figlia del tiranno di Guascogna, che avrà modo di presentarsi solo nella versione manoscritta della *Marfisa* in ventiquattro canti (su questa redazione vd. l'attento lavoro di trascrizione e inquadramento svolto da CHIARELLI 2021).

mettere alla prova il proprio futuro sposo, al pari della progenitrice estense.<sup>11</sup> La sua figura si definisce nel corso dell'ambasciata che la messaggera Ullania, leggendo una lettera scritta da Artemidora stessa, porta a Marfisa:

Diciesette [*i.e.* anni] insin qui n'ho corsi a pena,  
 e tre servir potrò la dama altiera,  
 pria ch'io mi legghi a marital catena,  
 come ch'io faccia ogni vasal mio spera.  
 E già d'alta speranza ho l'alma piena,  
 se duce è a me quell'inclita guerriera,  
 di far profitto, ond'io provar con l'armi  
 possa il valor di chi vorrà sposarmi[.]  
 (*Marfisa*, II 47)

Artemidora, Marfisa e Bradamante definiscono i tre volti della femminilità eroica regale (la regina e donna-guerriera in formazione; quella sposata; quella vergine), volti che si legano e si definiscono nella cornice di significati di genere espressi nel racconto grazie allo scudo, la cui funzione è acutamente reinventata rispetto al precedente ariostesco: da premio per il valore maschile – e, si noti, proprio di quel valore che presuppone una totale reificazione della donna, intesa come ricompensa al vincitore di una gara agonistica (*Orlando furioso*, XXXII 57-58) –, diventa ora un riconoscimento attribuito al merito femminile. Capovolgendone la funzione, Artemidora intende farne un mezzo per celebrare le vittorie di Bradamante e di Marfisa: sia quella sui tre re Boreali (XXXII 76 e XXXIII 69), sia soprattutto quella su Marganorre (XXXVII 26 ss.), il tiranno misogino che umiliava le malcapitate di passaggio nel suo regno costringendole a levarsi la gonna (e che aveva fatta prigioniera tra le altre anche Ullania, la messaggera della regina d'Islanda), che è vittoria emblematica della virtù donnesca. Le ottave 43 e 44 del canto II compiono

<sup>11</sup> Artemidora nasce dunque grazie al facile rimontaggio di caratteristiche delle donne guerriere ariostesche: fedele fino in fondo alla propria idea di *epos*, Cataneo evita di sfruttare la tipologia romanzesca della regina bella e fonte di errore (studiata da ALHAIQUE PETTINELLI 1992) e anziché fare della regina d'Islanda «un'Angelica del nord, una maliarda abituata ad aizzare la gelosia e la rivalità dei pretendenti» (FERRETTI 2010: 46), costruisce un personaggio piuttosto simile a Bradamante (sul tema del «marriage by duel», con considerazioni che però non si possono estendere al caso di Cataneo, vd. STOPPINO 2012: 18-57).

questa prima ed essenziale trasformazione dello scudo, raffinando il modello di Ariosto in chiave eroica e riducendone la polifonia di opinioni sul tema della *querelle de femmes* al solo ritratto della virtù eroica muliebre:<sup>12</sup>

Or poi che dame han vinti e liberati  
con l'arme tre sì forti cavalieri,  
che meco d'avanzar s'eran vantati  
i più famosi gallici guerrieri,  
dame i tuoi gravi oltraggi han vendicati  
quel reo struggendo e suoi statuti fieri,  
e dame racquistar lo scudo a nui,  
vo' che di dame ei sia, non più d'altrui.

E perché oggi Marfisa e la cognata  
di più valor d'ogni altra donna sono,  
e debbo ad ambedue mostrarmi grata,  
quello e me stessa insieme ad ambe dono.  
Ma sendo Bradamante accompagnata  
col sposo, e seco assisa in real trono,  
abbial sì degna vergine, a cui parmi  
più convenirsi, or che più adopra l'armi.  
(*Marfisa*, II 43-44)

Oltre a introdurre un discrimine essenziale tra Bradamante e Marfisa,<sup>13</sup> la decisione di reindirizzare lo scudo a un nuovo destinatario e sulla base di diversi motivi delinea un rovesciamento totale di valori: da simbolico premio alla virtù virile, lo si intende ora come

<sup>12</sup> La *querelle des femmes* è «uno dei filoni privilegiati della riflessione ariostesca», quello intorno a cui il narratore costruisce, nella seconda parte del poema, il più denso capitolo di “inchiesta conoscitiva”: sulla varietà di opinioni e sulla loro connessione profonda con la struttura della *quête* ha scritto pagine illuminanti ZATTI 1990: 52-58 (la citazione a p. 52; per una esaustiva rassegna bibliografica sul tema della *querelle des femmes* in Ariosto, invece, vd. LUCIOLI 2018: 101, n. 2).

<sup>13</sup> Il fatto che Bradamante sia sposata sarà fondamentale tanto per definire il paradigma della perfetta virtù muliebre (che, come vedremo più avanti, si vuole sciolta da legami affettivi), quanto per rimarcare quello *status* di donna-oggetto elegiaca e lirica contratto nella seconda metà del *Furioso* (FERRETTI 2013) e in una certa misura in contrasto con il modello dell'eroismo femminile.

strumento per l'eroina, parte di un corredo che la perfetta donna armigera userà in battaglia. Quello che nel *Furioso* era un semplice mezzo di complicazione della trama, introdotto per aggiungere un nuovo filo al gomitolo del racconto, si fa nella *Marfisa* indispensabile crocevia di significati, riassumendo in sé il duplice capovolgimento della prospettiva sul genere letterario e sul genere: da oggetto cavalleresco si è tramutato in oggetto epico, e di un'epica nella quale il femminile ha larga parte.

## 2. TRA IDENTITÀ CAVALLERESCA ED EPICA

Il grande progetto di un'investitura epica per Marfisa viene tuttavia compromesso subito, già al canto II, dalla prepotente emersione dell'*eros*. Nella lettera con cui Artemidora dona lo scudo, infatti, affiora anche la volontà della regina di sposare Guidone Selvaggio, verso il quale Marfisa nutre un affetto incerto, che lungo i canti I e II un doppio intervento da parte di Venere e Amore tramuta in sfrenato desiderio sensuale. La guerriera reagisce all'ambasciata di Ullania con profondo turbamento (segno di una facoltà di giudizio inquinata dalla passione) e rigetta le richieste di Artemidora: la regina d'India, che al nome di Guidone «arrossì più volte e si fe' smorta» (II 62, 3), rifiuta sia l'incarico di maestra d'arme della futura rivale, sia il dono dello scudo, proponendo al contempo una soluzione di comodo alla richiesta di Artemidora di trovarle un consorte – meglio se il Selvaggio – tra i paladini di Francia.<sup>14</sup>

Il doppio rifiuto costituisce un momento di frattura di proporzioni rilevanti e i cui effetti sono destinati a protrarsi per tutto il racconto, il quale altro non è, in definitiva, che la storia di evidente ispirazione ariostesca del rinsavimento della protagonista dall'insania amorosa, sullo sfondo della guerra tra Carlo e i Longobardi.<sup>15</sup> Ricusando di fare da

<sup>14</sup> Soluzione che consiste nel bandire una giostra a copione dalla quale dovrà risultare vincitore uno dei due re Boreali, di modo che Artemidora sia per forza di cose costretta ad abbandonare le sue mire sul Selvaggio.

<sup>15</sup> Vista con questa lente, la *Marfisa* si mostra nella sua natura di riscrittura eroica del *Furioso*, piuttosto che di semplice continuazione. Il percorso dei due eroi eponimi è infatti speculare e concentra nello scarto conclusivo la ragione epica della correzione: Marfisa, pur rischiando molte volte, non impazzisce, salvando il proprio decoro di eroe da quel destino di follia tanto umano, quanto poco consono agli standard di comportamento del moderno gentiluomo.



guida ad Artemidora nel mestiere delle armi, Marfisa si svincola da un grado come quello di maestra che implica un'eccellenza assoluta e irreversibile, e nel fare ciò respinge anche il modello di perfezione eroica femminile che a tale eccellenza si associa, fondato sulle qualità "maschili" della fortezza e del coraggio (Jacob Burckhardt aveva ragione a sostenere che le varie forme rinascimentali della virtù muliebre, dall'esercizio della poesia a quello delle armi, sono plasmate replicando quella virile),<sup>16</sup> ma anche su una caratteristica che la topica impone solo alla donna: la castità.<sup>17</sup> Tanto quanto nel *Furioso* l'illibatezza di Marfisa è una caratteristica di perfezione "maschile", così anche in quello di Cataneo acquista un valore virile, nel quale è inoltre funzionale al consolidamento di una specifica figura di donna all'interno dell'ordine patriarcale.<sup>18</sup>

Questo tratto essenziale della «virtù donnesca» – così la chiamerà Torquato Tasso in un famoso *Discorso*, distinguendola dalla virtù femminile – fa da base al soliloquio di Marfisa del canto V, su cui sarà d'uopo tornare anche in seguito ma che, per ora, ci interessa per le ottave 18 e 19:

Per dominar, per comandar altrui,  
per reggere e frenar popoli e regni  
qui, tua mercé Signor, prodotta fui,  
e per i miei servir virginei pegni.  
L'aver, fanciulla, ucciso già colui  
che stuprar mi volea mostronne i segni,  
e l'aver io ne i diciotto anni sette

<sup>16</sup> Cfr. BURCKHARDT 1968: 361-366 e in particolare p. 364, dove si tratta della «virago»: «Il vanto maggiore e che più frequentemente si trova ripetuto, per le grandi donne italiane di quel tempo, si è di avere mente ed animo veramente virili. Basta guardare al contegno del tutto virile della maggior parte delle eroine della poesia cavalleresca, soprattutto del Bojardo e dell'Ariosto, per rendersi conto che qui si tratta di un ideale ben determinato».

<sup>17</sup> Su questo tema vd. il puntuale affondo di LUCIOLI 2018: 117-119, che prende in considerazione i riusi ariosteschi di alcuni trattati sul comportamento muliebre, tra i quali alcuni quasi coevi alla *Marfisa*.

<sup>18</sup> Sulla verginità come «ribellione» vd. MAC CARTHY 2005. ORSI 2010 la definisce a p. 84 una forma «di trasgressione del modello sociale patriarcale» e propone una lettura di alcuni episodi di scontri tra generi della tradizione, sempre vinti dalla parte maschile, come allegorie del riassetto della «giusta» gerarchia sociale (un aspetto su cui insiste anche GUNSBERG 1987). La verginità di Marfisa, tuttavia, è inquadrata già nel *Furioso* in un altro canone, quello della perfezione maschile della virago: cfr. MAC CARTHY 2007: 77-78.

reami vinti e le lor genti rette.

Ben sarei di dominio indegna allora  
che altrui di me dominio e imperio dessi.

Viltà troppo userei, se avendo ognora  
verginità servata, or la perdessi.

S'oltra la libertà, tanti altri ancora  
privilegi a le vergini hai concessi,  
sarò dunque io, col perder l'onestade,  
priva e di quelli e de la libertade?

(*Marfisa*, V 18-19)

Il discorso si conclude, all'ottava 21, con un'esemplificazione che da un lato si riconnette a quella gerarchia interna tra personaggi ariosteschi accennata da Artemidora a II 44 (gerarchia nella quale si stabilisce la superiorità di Marfisa su Bradamante), dall'altro apre il discorso verso l'orizzonte della cultura cinquecentesca, agganciando la biografia di Marfisa del *Furioso*, neutra e ancora legata agli stereotipi dell'amazzone quattro-cinquecentesca,<sup>19</sup> al contesto della discussione sulla virtù delle donne, in particolare di quelle destinate a regnare:<sup>20</sup>

Non mai, da che la libertà tra quante  
donne illustri fur mai, può farmi chiara.

Fu già Semiramis, or Bradamante  
è nel reggere e in arme egregia e rara;  
ma però, vinte Amor lor forze tante,

<sup>19</sup> Per due ottime analisi sulla genealogia di Marfisa vd. BALDAN 1981 e MAC CARTHY 2005, utili per ricostruire gli antecedenti di Boiardo e della tradizione antica, mentre per due ricche panoramiche sulla figura dell'amazzone tra il Quattro e il Cinquecento vd. ANDRES 2001 e STOPPINO 2012: 58-87, che considera la cultura antecedente ad Ariosto per risalire fino all'episodio delle «femine omicide» del *Furioso*.

<sup>20</sup> Un capitolo stimolante a proposito del contesto in cui nasce la *Marfisa* riguarda il legame con i trattati sulla cortesia e sul comportamento femminile: ai cenni che si offriranno in seguito e che intendono soltanto stimolare una riflessione su una questione complessa, vanno aggiunti la panoramica di SANSON 2016, l'indagine sul mercato librario veneziano di DIALETI 2004, le riflessioni sul genere cavalleresco di COX 1997, che offre acute deduzioni sulla ricezione del personaggio di Marfisa (pp. 139-141), e quelle di LUCIOLI 2018, che studia come i poeti post-ariosteschi trovassero nel *Furioso* un modello di "libro per le donne" da imitare (pp. 104-107).

poco tal libertà fece lor cara,  
perché ambe, non volendo a sì dannose  
voglie por freno, a l'uom le sottopose.  
(*Marfisa*, V 21)

Riprendendo i termini di una discussione viva già dal Medioevo, Cataneo stabilisce nell'ilibatezza la fondamentale differenza tra i modelli di perfezioni incarnati da Bradamante e da Marfisa.<sup>21</sup> In un rapporto tra generi nel quale il possesso sessuale maschile diminuisce la perfezione eroica femminile (poiché implica una forma di dominio), la verginità è lo spartiacque che divide la perfezione assoluta dalla perfezione relativa: colei che serba la sua verginità è anche libera, mentre il resto delle donne, anche quelle che si uniscono all'uomo nel santo nodo del matrimonio, sono in qualche misura asservite.<sup>22</sup> Su questo stesso motivo, intorno al quale si gioca tutto il significato del percorso di Marfisa, costantemente sospesa tra il cedere e il resistere alla pulsione dei sensi, insisterà anche il Tasso del *Discorso della virtù femminile e donnesca*, giungendo a una conclusione che, leggendo le ottave di Danese, perderà in parte quel tratto di innovatività quasi rivoluzionaria che alcuni critici vi hanno voluto cogliere:<sup>23</sup> l'impudicizia, secondo Tasso, non rovescia la virtù donnesca nel suo contrario, nella stessa misura in cui non è di danno alla virtù maschile (lo dimostrano i casi di Semiramide e di Cleopatra); ma, in ogni caso, ne diminuisce di qualche grado il pregio («Non negherò [...] che maggior lode Semiramis e Cleopatra non avessero meritato, se state non fossero impudiche»).<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Sulla castità come valore fondamentale del giudizio rinascimentale sulla donna vd. SANSON 2016: 11 e note.

<sup>22</sup> Allungando il filo del ragionamento su Artemidora si noterà come il suo personaggio nasca fin dall'inizio sotto la stella di una perfezione solo relativa: il suo desiderio di sposarsi fa sì che possa ambire a essere al massimo una nuova Bradamante (colei che è anche il suo esplicito punto di riferimento), vale a dire una donna la cui virtù guerresca si piega verso il modello della virtù regale-domestica.

<sup>23</sup> Cfr. BONI 2017: 220, che definisce la posizione di Tasso «rivoluzionaria, quando non “eretica”, nei confronti della tradizione».

<sup>24</sup> Cfr. TASSO, *Discorso*: 64-65 (un passo su cui ragionano sia DOGLIO 1997: 21-22; sia FERRETTI 2013: 4-5). Tra i moltissimi titoli della precettistica femminile editi in questo giro d'anni vale la pena ricordare l'autorevole DOMENICHI, *Nobiltà delle donne*, che si sofferma su Semiramide a p. 33v e, soprattutto, a p. 86v, dove mette a fuoco il valore delle donne in guerra, stabilendo un paradigma importante per la riflessione del Cinquecento maturo.

La posizione di Cataneo, pur essendo simile (Bradamante e Semiramis si sono dimostrate «egregie e rare», benché il matrimonio ne abbia scemato la gloria), si distacca da quella tassiana, poiché calata in un altro genere letterario: il poema eroico esalta la perfezione assoluta dei suoi tipi umani, dunque Marfisa dovrà per forza percorrere la strada della castità e della virtù, superando il cedimento avuto nel declinare il dono dello scudo e quell'ideale – ancorché, come vedremo, solo relativa – incoronazione ad esso sottesa. Il gesto, che anche da un punto di vista diegetico produce uno iato (stroncato il progetto di Artemidora significa creare notevoli complicazioni sul piano dell'intreccio), viene così ad assumere un valore determinante sotto il profilo della costruzione dell'identità: non accettare lo scudo significa precludersi, almeno temporaneamente, l'opportunità di raggiungere la perfezione epica, riattivando il circuito di significati regressivi e cavallereschi legati alla devianza amorosa. Una devianza che, tuttavia, viene vissuta interamente all'interno dell'animo, senza digressioni, fughe dal teatro di guerra o errori romanzeschi ma, per quello che leggiamo nell'edizione, nella forma della *psicomachia* o “tempesta dei pensieri”, un motivo che è il vero *fil rouge* di questa continuazione del *Furioso* e che ha discreto interesse in ottica tassiana.<sup>25</sup>

In quanto parte dell'armatura, lo scudo ha un ruolo in quel processo per il quale vestire nuove armi coincide, per l'eroe, con l'acquisto di una maturità eroica.<sup>26</sup> Interrompere tale processo significa restare a un livello imperfetto di virtù, frenando l'ascesi alla Ercole verso l'Olimpo dell'*ethos*. Non è forse errato sostenere che nella *Marfisa* succeda l'inverso di quello che accadrà nella *Liberata*: nel poema tassiano, sul finire del canto XVII, Rinaldo riceve lo scudo del mago di Ascalona istoriato con le glorie degli Estensi a suggello di un percorso di redenzione dal peccato che lo restituisce al suo glorioso destino; nell'epopea di Cataneo, all'opposto, l'offerta dello scudo è declinata proprio perché l'eroe

<sup>25</sup> Il motivo è di virgiliana memoria (*Aen.* VIII 19), ma la lezione di Cataneo pare avere un peso su Tasso, anche al netto della presenza di un così importante antecedente: cfr. *Marfisa*, VI 61, 5-6 e 62, 1 e, tra le varie occorrenze, *Gerusalemme liberata*, X 3, 5.

<sup>26</sup> Un tema ampiamente dibattuto, a proposito del quale si veda almeno il bel percorso tra epica antica e moderna di PALUMBO 2018. Nella *Marfisa*, va detto, se ne parla solo molto alla larga: il poeta decide di non dedicargli alcuno spazio, recuperando l'oggetto e la sua storia pregressa dalla tradizione ariostesca, e questo pur avendo contezza del valore di questo *topos* (la forgiatura delle armi di Carlo V nell'officina di Vulcano si ritrova sia nel progetto della *Marfisa* in quarta rima, sia nel *Peregrinaggio di Rinaldo*, due testi incompiuti ma il cui disegno complessivo emerge dagli argomenti in prosa conservati nel ms. Chig. I.VI.238).

non intende abbracciare il futuro di virtuosa e casta perfezione, ma lasciarsi aperta la possibilità dell'errore, in particolare di quello amoroso. Pur sapendo quale sia il comportamento da tenere per diventare quell'*exemplum* di virtù che ambisce a essere e che Bradamante non è riuscita a incarnare pienamente, Marfisa nel segreto del suo cuore desidera Guidone e sarebbe più che disposta, pur di possederlo, ad abbandonare la velleità di raggiungere il sommo della perfezione eroica. Proprio per questo produce a gettito continuo ipotesi di fuga dal campo per raggiungere l'amato (salvo poi scartarle), instaurando un dialogo in filigrana con la Bradamante ariostesca, che nel canto II del *Furioso*, in un'analoga situazione di incertezza tra «la morale feudale della fedeltà al signore e alla causa collettiva e le istanze devianti dell'eros e dell'avventura», lasciava la custodia di Marsiglia, cioè il suo ufficio di capitano nella guerra contro i Mori, per dedicarsi alla ricerca di Ruggiero.<sup>27</sup> Nel dono dello scudo è sottesa un'elezione: Marfisa decide però di non rifiutare la via di una femminilità eroica "meno perfetta", evitando quel compimento di sé nel segno della castità che è scritto nel suo futuro e al quale dovrà, per forza di cose, pervenire.

Vi arriverà, ma senza ritrovare, alla fine della sua salita, l'oggetto emblematico dell'avvenuta maturazione. È alla luce di questo che lo scudo ha, come anticipato, un valore solo relativo come suggello della maturazione dell'eroe: la protagonista completa l'itinerario ma non la vestizione (non riceverà alcunché al termine del percorso) e lo scudo su cui sono raffigurate le storie di re e imperatori in lotta contro l'eresia andrà infine a Carlo, suo legittimo destinatario in quanto alter ego di quel Carlo V vincitore dei Riformati tedeschi e, non da ultimo, in quanto uomo.<sup>28</sup> Anche al netto di questo, la dimensione complessiva del racconto – che non è raggiunta nella *princeps*, ma della quale resta traccia negli *Argomenti* in prosa – insiste ancora sulla funzione simbolica dell'oggetto come suggello della formazione di Marfisa: esso sarebbe ricomparso al canto XXXIII e la

<sup>27</sup> Si confrontino, a tal riguardo, *Marfisa*, II 21, 3-8 («Che dèe, misera, far? Quinci il rispetto / de l'onor suo la sforza a raffrenarsi, / quindi stimol d'amor le punge il petto, / né sa, confusa, se gir debba o starsi. / Pur vincendo il pensier più onesto il meno, / a tal andata per allor pon freno») e *Orlando furioso*, II 65, 1-4 («quinci l'onore e il debito le pesa, / quindi l'incalza l'amoroso foco. / Fermasi al fin di seguitar l'impresa, / e trar Ruggier de l'incantato loco»). La citazione a testo proviene da ZATTI 1990: 72.

<sup>28</sup> Come mi fa giustamente notare Clara Stella, il ritorno dello scudo in mano a Carlo riequilibra non soltanto l'assetto encomiastico, ma anche quello patriarcale.

guerriera lo avrebbe accettato, ma solo per ridonarlo a sua volta a Carlo. L'opportunità di chiudere la parabola di incertezza amorosa viene di nuovo mancata: la vergine guerriera dovrà lottare contro i suoi demoni fino al canto XXXIX, quando un intervento *ex machina* di Dio la libererà dal veleno d'Amore, a guerra ormai conclusa. L'imperfezione, se così la vogliamo vedere, si spiega facilmente considerando che il poema conserva un alto gradiente romanzesco (quantomeno sotto il profilo formale), che l'autore inserisce volutamente per contrasto con le strutture diegetiche e tematiche dell'epica, ma che viene a legarsi in maniera difficoltosa con la sua controparte. Se Tasso, grazie alla perfetta simbiosi di *epos* e romanzo, salderà con circolarità l'allegoria storica nella vicenda del personaggio d'invenzione, nella *Marfisa* lo strabismo accentuato tra i due poli (epica significa storia, morale, unità; romanzo significa finzione, diletto, digressione) fa ancora sì che l'esecutore del destino e il *trait d'union* con il presente cinquecentesco debba essere il personaggio storicamente vero di Carlo, anziché quello inventato di Marfisa. Eppure, nonostante questo, viene immediato pensare all'imperfezione anche in termini di genere, figurandosela come una scelta conservatrice da parte di Cataneo, che abbraccia l'elemento femminile e gli dà ampissima parte nel proprio progetto di racconto ibrido, senza però alzarlo a vertice assoluto della piramide di significati epici, come invece fa con l'eroe. Anche se Marfisa lo volesse, il destino non le riserba alcuno scudo.

### 3. MITI E FORME DELL'ADOLESCENZA EROICA

Focalizzato sul delineare la perfetta figura di eroina, il poema non manca di dare anche qualche pennellata sulla formazione adolescenziale, addentrandosi nella preistoria ariostesca del personaggio per il tramite del mito classico e completando così il ritratto dato nel *Furioso*. Una traccia di questo motivo affiorava già nelle parole di Marfisa del canto V citate in precedenza, quando ai vv. 5-6 dell'ottava 18, nel mezzo del discorso sulla virtù matura, si produceva un'interessante analessi sulle prime, difficili esperienze del mondo, con messa a fuoco sulla sessualità assai rilevante per il nostro discorso. La guerriera, dialogando con se stessa, ricordava l'episodio del tentato stupro del re di Persia,

che Ariosto aveva inventato rispetto a Boiardo, salvo lasciare il tema completamente privo di sviluppo:

E mi vendero in Persia per ischiava  
a un re che poi cresciuta io posi a morte:  
che mia virginità tor mi cercava.  
Uccisi lui con tutta la sua corte;  
tutta cacciai la sua progenie prava,  
e presi il regno; e tal fu la mia sorte,  
che diciotto anni d'uno o di due mesi  
io non passai, che sette regni presi.  
(*Orlando furioso*, XXXVIII 15)

Il ricordo dell'antecedente ariostesco è notevole perché arricchisce il ritratto dell'eroe riallacciandosi a un motivo costante sia lungo il poema, sia lungo la carriera di Cataneo come autore, e aggiungendo un altro utile tassello alla disamina sulla femminilità eroica: la castità, negli anni adolescenziali, implica una resistenza che rimonta all'esempio di Lucrezia narrato da Tito Livio, cioè uno tra i miti più fortunati in quel processo rinascimentale di risistemazione dell'etica antica in un nuovo codice.<sup>29</sup> Di questo codice restano ampie tracce nello scrittorio del poeta: di fianco al modello secondario di Clelia, ricordata a XI 52 quale pietra di paragone per Marfisa adulta,<sup>30</sup> il mito di Lucrezia ha diffusione capillare nelle carte di Danese, che lo sfruttò nel poema e volle inoltre dedicare una tragedia eponima alla nobildonna romana, conservata manoscritta e incompleta (ne

<sup>29</sup> Per una veloce ma utile rassegna di opere incentrate su questo mito vd. CERBO 2016: 1-2, che ricorda anche le altre fonti classiche – oltre a Livio – che narrano la vicenda della moglie di Collatino (p. 1, n. 4).

<sup>30</sup> Cfr. *Marfisa*, XI 52, dove alla carrellata di antecedenti illustri proposti per la protagonista, qui intenta a guardare un torrente, si aggiungono il personaggio di Livio e le antiche regine delle Amazzoni Marpesia e Artemia: «Ella, altiera, il cavallo oltra cacciando, / e da le diece sue dame seguita, / sembra la generosa Clelia quando, / mal da l'etrusche guardie custodita, / le sue compagne in Roma rimenando, / fu di passar la notte il Tebro ardita. / Marpesia par, che con ardita fronte / varchi il grand'Ebro, o Artemia il Termodonte». Per Lucrezia e per Clelia vd., rispettivamente, LIVIO, *Ab urbe cond.*, I 57-58 e II 13.

sopravvivono solamente tre atti) in uno dei codici Chigiani che ci tramandano la sua opera.<sup>31</sup>

Tra la *Lucretia* e l'*Amor di Marfisa* si stabilisce un nesso più che astratto: le situazioni oggetto di travaso da un testo all'altro sono diverse, secondo una dinamica di ibridazione che – quale che sia il rapporto cronologico tra le due opere – spinge il poema eroico verso soluzioni che ammiccano all'*evidentia* e alla gestualità della tragedia. Prima tra queste, il basilare motivo del rossore, che connota Marfisa ogniqualvolta le è fatto cenno di Guidone Selvaggio e che nella *Lucretia* aveva una funzione essenziale a livello di intreccio, come *semeion* rivelatore dell'avvenuto stupro (e anche Marfisa si cela alla vista altrui quando arrossisce, proprio per non rivelare la sua passione amorosa: così per esempio a II 25, 7-8). In secondo luogo, l'elemento di forte impatto scenico dell'agitazione, che induce la guerriera afflitta dalle pene d'amore a passeggiare nervosamente (II 25, 3-4; XI 10, 4-6) e che trova anch'esso una spiegazione esplicita nella tragedia, dove la dolente protagonista:<sup>32</sup>

[...] ora passeggia, or siede  
né trova loco, e sol de l'aspra occulta  
sua passion che dentro al cor sopporta  
con segni sì dogliosi altrui fa fede.  
(*Lucretia*, Atto I, scena II, c. 397r)

<sup>31</sup> Un interessante caso di riscrittura si ha nel primo canto della *Marfisa*, quando, nel raccontare le ripetute sconfitte patite da Amore contro Marfisa, il mito emerge per rifrazione, attraverso lo specchio del *Triumphus Pudicitie* di Francesco Petrarca, un testo fondamentale per la riflessione femminile della prima età moderna (LUCIOLI 2013): cfr. *Tr. Pud.* 133-135 («Queste gli strali / avean spezzato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennacchiato l'ali») e *Marfisa*, I 34, 5-8 («perché [Amore] a tremarne non pur solito era, / sempre ch'in van di vincerla fe' prova, / ma ad essergli anco addosso i propri strali / da lei spezzati e spennacchiate l'ali»).

<sup>32</sup> Si citi, a margine e a titolo puramente esemplificativo, un passo dal primo atto della *Canace* di Sperone Speroni: «Rauca sonar la voce e le parole / con subiti sospiri / interromper nel mezzo, / star inquieto, andare / frettoloso e voltarsi / spesso [...] / son certissimi segni / del conceputo suo nuovo furore» (p. 8r). Ancora dalla tragedia di Cataneo, invece, si menzioni la battuta di Sesto Tarquinio con cui comincia la *pièce*, a c. 289r: «Mentre i servi apparecchiano i cavalli / per la nostra partita, / passeggiam, fido amico, in questa loggia / ch'io non posso star fermo o trovar loco. / Deh come è 'l ver che tosto il pentimento / seguita i nostri falli, / quando son, come è 'l mio, gravi e nefandi, / e ch'ei con le minacce de la pena / sempre ci crucia il cor, ci dà tormento».



Infine, quale fattore più importante, la linea tematica della resistenza allo stupro, svolta nel rispetto della tradizione e tracciando un percorso intertestuale preciso con l'ottava 20 dal canto V citata in precedenza, dove parimenti si evinceva il proposito di connettere il tema dell'«integrità del corpo femminile» alla «forza di istituzioni quali il matrimonio e lo stato»:<sup>33</sup>

[...] ch'è 'l pudico onor suo morto e distrutto,  
cui dèe la donna, e sia qual esser voglia,  
stimar più che 'l terreno imperio tutto,  
più ch'altro ben ch'aver possa tra noi,  
e porlo innanzi anco a la vita istessa.  
(*Lucretia*, Atto I, scena II, c. 399r-v)

La quantità di passi simili prova la congruenza tra i due testi e conferisce all'eroina una tridimensionalità che nel poema ariostesco le sfugge. La scelta di Cataneo di premere sul tasto tragico e di avvicinare la propria protagonista a Lucrezia, scartando altre nobilissime alternative – su tutte quella offerta dalla Camilla virgiliana, messa a frutto da Tasso e trasmigrata da Clorinda a tante donne cavaliere della narrativa seicentesca<sup>34</sup> –, è un altro motivo a supporto della candidatura di Cataneo come uno tra i migliori e più felici continuatori di Ariosto. Tale definizione ne esalta tanto il rispetto verso l'archetipo, quanto soprattutto la capacità di ampliarne l'orizzonte in un risultato originale e di notevole compattezza, cogliendo gli spunti disseminati nel modello e costruendo su di essi un racconto complesso, che affronta con intelligenza il complicato tema dell'identità come formazione.

<sup>33</sup> SHEMEK 1998: 87.

<sup>34</sup> Si citi infine, riguardo a Camilla, un passo del più tardo *Giudicio*, che esprime un concetto universale sulla presenza delle donne guerriere nel poema epico (II 125): «ma s'alcuno desiderò mai ne l'*Iliade* Pentesilea, non può desiderare ne la mia *Gierusalemme* la persona finta d'una guerriera ad imitazione de l'Amazzoni; nè so conoscere la cagione per la quale Pentesilea si rimanesse tra le cose da Omero tralasciate: perché, dovendo il poeta cercar la meraviglia, niuna cosa ci pare più meravigliosa de l'ardire o de la fortezza femminile; laonde Virgilio occupò questa parte del meraviglioso de la quale Omero s'era dimenticato».

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- ARIOSTO, *Scudo della regina Elisa* = Ludovico Ariosto, «*Lo scudo della regina Elisa*». *Frammento autografo*, in Santorre Debenedetti, *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, Torino, Chiantore, 1937, 149-154.
- ARIOSTO, *Stanze* = Ludovico Ariosto, *Stanze «Per la storia d'Italia»*, in CASADEI 1997, 155-183.
- BOLOGNETTI, *Costante* = Francesco Bolognetti, *Il Costante*, Bologna, Giovanni Rossi, 1566.
- CATANEO, *Marfisa* = Danese Cataneo, *Amor di Marfisa*, edizione del testo e commento a cura di Tancredi Artico, Lucca, Pacini Fazzi, 2021.
- CATANEO, *Lucretia* = Danese Cataneo, *Lucretia, Tragedia in verso sciolto*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, cc. 387r-418r.
- DOMENICHI, *Nobiltà delle donne* = Ludovico Domenichi, *La nobiltà delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.
- LIVIO, *Ab urbe cond.* = Titus Livius, *Ab urbe condita*, Paris, Les Belles Lettres, 1958-2004.
- PETRARCA, *Tr. Pud.* = Francesco Petrarca, *Triumphus Pudicitie*, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- SPERONI, *Canace* = Sperone Speroni, *Canace*, Firenze, Doni, 1546.
- TASSO, *Discorso* = Torquato Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.

TASSO, *Giudicio* = Torquato Tasso, *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000.

VIRGILIO, *Aen.* = Virgilio, *Enaide*, a cura di Ettore Paratore, traduz. con testo a fronte di Luca Canali, 6 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2008.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALHAIQUE PETTINELLI 1992 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», 21, 2/3 (1992), 727-738.

ANDRES 2001 = Stefano Andres, *Le amazzoni nell'immaginario occidentale*, Pisa, ETS, 2001.

AUZZAS 1980 = Ginetta Auzzas, *La narrativa nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi - Manlio Pastore Stocchi, 2 tt., Vicenza, Neri Pozza, 1980, t. II, 99-138.

BALDAN 1981 = Paolo Baldan, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 501 (1981), 518-529.

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

BONI 2017 = Fabio Boni, *La riflessione di Torquato Tasso sulla donna nel "Discorso della virtù femminile e donnesca"*, in «Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis», 9, 1 (2017), 215-223.

BRUSCAGLI 2004 = Riccardo Brusciagli, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di Gianni Venturi - Monica Farnetti, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2004, t. II, 269-292.

BURCKHARDT 1968 = Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, nuova edizione riveduta, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Diego Valbusa, Firenze, Sansoni, 1968.

- CASADEI 1997 = Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- CERBO 2017 = Anna Cerbo, *La Lucrezia di Paolo Regio. Ideologia e retorica teatrali*, in Paolo Regio, *Lucrezia*, Edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, 1-46.
- CHIARELLI 2021 = Angelo Chiarelli, "L'Amor di Marfisa" de Danese Cataneo dans la tradition du poème épique de la Renaissance italienne, tesi di dottorato, Université Libre de Bruxelles - Università della Calabria, supervisori Claudio Gigante e Maria Cristina Figorilli, a.a. 2020/2021.
- COX 1997 = Virginia Cox, *Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di Gino Bedani - Zygmunt Barański - Anna Laura Lepschy - Brian Richardson, Leeds, Society for Italian Studies, 1997, 134-145.
- COX 2011 = Virginia Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.
- D'AMICO 2008 = Juan Carlos D'Amico, *Les boucliers dans les poèmes chevaleresques: entre modèles classiques, histoire et prophétie*, in *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, Études réunies et présentées par Matteo Residori, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2008, 61-111.
- DIALETI 2004 = Androniki Dialeti, *The Publisher Gabriele Giolito de' Ferrari, Female Readers, and the Debate about Women in Sixteenth-Century Italy*, in «Renaissance and Reformation», 28, 4 (2004), 5-32.
- DOGLIO 1997 = Maria Luisa Doglio, *Il Tasso e le donne*, in TASSO, *Discorso*, 11-39.
- DOMENICHELLI 2002 = Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- FAVARO 2021 = Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021.
- FERRETTI 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 63-75.

- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'“Orlando furioso”*, in «Lettere Italiane», 62, 1 (2010), 20-62.
- FERRETTI 2013 = Francesco Ferretti, *Pudicizia e «virtù donnesca» nella “Gerusalemme liberata”*, in «Griseldaonline», 13 (2013), reperibile online all'indirizzo <<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9198/9077>>.
- GALLO 2004 = Valentina Gallo, *Paradigmi etici dell'eroico e riuso mitologico nel V libro dell'“Italia” di Trissino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI, 595 (2004), 373-414.
- GUNSBERG 1987 = Maggie Gunsberg, “Donna liberata?” *The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic*, in «The Italianist», VII (1987), 7-35.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOSSA 2008 = Stefano Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'“Ercole” di G.B. Giralddi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralddi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di Paolo Cherchi - Micaela Rinaldi - Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, 145-156.
- LUCIOLI 2013 = Francesco Luciola, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2013.
- LUCIOLI 2018 = Francesco Luciola, *L'“Orlando furioso” nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna*, in «Italianistica», XLVII, 1 (2018), 99-129.
- MAC CARTHY 2005 = Ita Mac Carthy, *Marfisa and Gender Performance in the “Orlando furioso”*, in «Italian studies», 60, 2 (2005), 178-195.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's “Orlando Furioso”*, Leicester, Troubador, 2007.
- MAZZACURATI 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in «Cheiron», III, 6 (1986), 25-36.
- MILLIGAN 2018 = Gerry Milligan, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, Toronto University Press, 2018.
- NAVONE 2012 = Matteo Navone, *Epica italiana*, in *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, vol. II, t. I, *L'epica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, 297-388.

- ORSI 2010 = Marianna Orsi, *La verginità tra virtù e trasgressione nella "Gerusalemme liberata"*, in «Esperienze letterarie», XXV, 3 (2010), 83-94.
- PALUMBO 2018 = Matteo Palumbo, *Metamorfosi dell'eroe epico: da Achille a Orlando e Tancredi*, in «Ascende sovra tutte le stelle»: le forme del "poema" dal Tre al Seicento, a cura di Vincenzo Caputo, «Studi Rinascimentali», 16 (2018), 73-88.
- QUONDAM 2003 = Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.
- ROSSI 2001 = Massimiliano Rossi, «Ad imitazione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile»: Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Udine, 26-27 ottobre 2000, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Udine, Forum, 2001, 97-118.
- SACCHI 2005 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.
- SANSON 2016 = Helena Sanson, *Women and Conduct in the Italian Tradition, 1470-1900: An Overview*, in *Conduct Literature for and about Women in Italy, 1470-1900: Prescribing and Describing Life*, ed. Helena Sanson - Francesco Luciola, Paris, Classiques Garnier, 2016, 9-38.
- SHEMEK 1998 = Deanna Shemek, *Dall'insulto verbale all'oltraggio fisico: i racconti di Isabella di Luna nel Bandello*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Pisa, Maria Pacini Fazzi editore, 1998, 77-95.
- SHEMEK 2003 = Deanna Shemek, *Dame erranti: donne e trasgressione nell'Italia del Rinascimento*, presentazione di Adriana Cavarero, postfazione di Christiane Klapisch-Zuber, traduzione di Olivia Guaraldo, Mantova, Tre Lune, 2003 [ed. orig. *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham - London, Duke University Press, 1998].
- STOPPINO 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando Furioso"*, New York, Fordham University Press, 2012.
- STOPPINO 2013 = Eleonora Stoppino, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana: alcune osservazioni*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors. Toward a*

*Festschrift*, a cura di Machtelt Israëls - Louis A. Waldman - Guido Beltramini *et alii*, 2 voll., Firenze - Milano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies - Officina Libraria, 2013, vol. II, 531-538.

ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.





BELLEZZA, ARDIMENTO E CORAGGIO  
LA FIGURA DEL GIOVANE EROE NELLA *TESEIDE* E NEL  
*PEREGRINAGGIO DI RINALDO* DI DANESE CATANEO

Angelo Chiarelli  
Università della Calabria

RIASSUNTO: Il contributo intende analizzare la figura del giovane eroe nella *Teseide* e nel *Peregrinaggio di Rinaldo* di Danese Cataneo (1508-1572), autore del più noto *Amor di Marfisa* (1562), poema spesso studiato in rapporto all'epica tassiana. I poemi, tràditi dal manoscritto Chig. I.VI.238 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), nonostante lo stato frammentario in cui ci sono giunti, offrono interessanti spunti di riflessione sul tema della *poiesis* del giovane eroe. Lo scopo del presente contributo è quello di analizzare la declinazione del tema molto frequentato del giovane eroe in testi poco noti del panorama letterario italiano del secondo Cinquecento che si distinguono dagli esiti medi della produzione coeva per le innovative e originalissime soluzioni metriche, stilistiche e narrative.

PAROLE CHIAVE: Danese Cataneo, epica, Teseo, Rinaldo, Rinascimento

Abstract: This paper aims to investigate the figure of the young hero in the epic poems *Teseide* and *Peregrinaggio di Rinaldo*. Their author, the sculptor and poet Danese Cataneo (1508-1572), is known for *L'Amor di Marfisa* (1562), a poem that influenced Tasso's poetry, as has been highlighted in many studies. The poems are transmitted in lacunose condition in manuscript Chig. I.VI.238 of the Vatican Library. They do, however, offer an interesting stimulus for reflection about the phenomenon of young epic heroes, since they present original stylistic and narrative solutions in the construction of their heroes' childhood. In this article, the theme of the young hero in these poems is examined by addressing the birth of Theseus and his epiphanic childhood; the analogy between the education of the young hero and the education of the perfect prince and the ideal courtier; the "Bildungsroman" of the young Ruggiero (Rinaldo's nephew), and finally the important moral purposes of the works.

KEY-WORDS: Italian Renaissance, Epic poetry, Theseus, Renaud de Montauban, Epic hero

\*\*\*

Nel panorama sostanzialmente uniforme della produzione epico-romanzesca italiana che prese piede all'indomani dello strabordante successo del *Furioso* segnando fortemente le tendenze dell'editoria secondo-cinquecentesca, si impone, per eclettismo e originalità, l'esperienza letteraria del carrarese Danese Cataneo, rappresentante di spicco della statuaria colossale e della ritrattistica onoraria di metà Cinquecento.<sup>1</sup> Gli studi critici sull'attività letteraria di Cataneo sono stati per lo più rivolti al poema *L'Amor di Marfisa* (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1562), spesso in relazione all'influenza esercitata sul *Rinaldo* e sulla *Liberata* di Torquato Tasso, senza considerare, se non per rapidi cenni, la composita produzione dell'autore che, se raffrontata agli esiti medi della produzione coeva, presenta, seppur nella sua frammentarietà e incompiutezza, aspetti di indubbio interesse.<sup>2</sup>

Queste pagine intendono approntare un'analisi del tema del giovane eroe nella *Teseide* e nel *Peregrinaggio di Rinaldo*, due poemi in quarta rima,<sup>3</sup> dei quali, sfortu-

<sup>1</sup> Cataneo (1508-1572) carrarese (e più propriamente colonnatese) di nascita, ma veneziano d'adozione, ottenne i suoi primi incarichi di rilievo all'ombra di Iacopo Tatti, detto il Sansovino (1486-1570), al quale fu legato da uno stretto rapporto di discepolato. L'opera più nota della sua produzione scultorea è, senza dubbio, il busto marmoreo di Pietro Bembo per la Basilica del Santo di Padova, un indiscusso capolavoro che determinò un'*escalation* inarrestabile di successi. All'interno del fitto catalogo delle sue opere occupano un posto di rilievo il busto di Lazzaro Bonamico (Bassano, Museo civico), quello di Alessandro Contarini (Padova, Basilica del Santo), la statua in marmo di Girolamo Fracastoro (Verona, Piazza dei Signori), la *Venezia Armata* del *Monumento Loredan* (Venezia, Chiesa di San Giovanni e Paolo) e il monumento sepolcrale di Giano II Fregoso (Verona, Sant'Anastasia), forse la sua opera più appariscente, che assolve alle tre differenti funzioni di tomba, monumento celebrativo e altare. Per una discussione circostanziata sulla produzione scultorea di Cataneo cfr. almeno ROSSI 1995; DE ANGELIS 2001, ed EAD. 2005.

<sup>2</sup> In merito all'attività letteraria di Cataneo cfr. i recenti GIGANTE 2007, ARTICO 2017 e CHIARELLI 2020.

<sup>3</sup> La quarta rima narrativa rappresenta, senza dubbio, una soluzione metrica originalissima e inusitata, attraverso cui Cataneo, instancabile cultore delle forme antiche, intende affrancarsi dalla collaudata tradizione canterina in ottave, senza però rinunciare, come fece Trissino, alla catena rimica. La scelta metrica potrebbe essere stata influenzata dal successo della canzone-ode di ispirazione oraziana portata in auge da Bernardo Tasso, amico di Cataneo, che nella *Dedicatoria* alle *Rime* (TASSO B., *Rime* [Chiodo - Martignone]: 9-11) considera la quartina una soluzione di compromesso tra il marcato andamento canterino dell'ottava ariostesca e l'agilità del verso sciolto. Fra i precedenti di Cataneo si possono solo citare la rarissima *Letilogia* (Milano, Antonio Zarotto, 1488) di Bettino Ulciani da Trezzo, lungo poema storiografico incentrato sulla tremenda peste di Milano del 1485, e la *Vita et morte dei dodici Apostoli*, pubblicata insieme agli *Atti de gli apostoli* in terza rima (Venezia, Al segno della Speranza, 1549), di Ludovico da Filicaia, che sembra voler sfruttare, in un periodo prossimo a quello in cui opera Cataneo, le potenzialità di un'opzione metrica che ha sempre avuto pochi estimatori. A differenza dei suoi predecessori Cataneo intende conferire al metro dignità eroica e, in tal

natamente, possediamo solo una piccola parte trådita dal ms. Chig. I.VI.238 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana);<sup>4</sup> decisamente troppo poco per imbastire una valutazione analitica e circostanziata, ma sufficienti per avviare un'indagine volta ad esaminare la questione topica della *poiesis* dell'eroe epico.

La *Teseide* e il *Peregrinaggio*, composti verosimilmente nella seconda metà degli anni Quaranta,<sup>5</sup> si inseriscono a pieno titolo nel dibattito sul rinnovamento dell'*epos*, e in particolare in quella prassi di «recupero archeologico» attraverso cui si intendeva proporre una valida alternativa al tradizionale poema cavalleresco.<sup>6</sup> Il tratto fondante di una siffatta soluzione epica, estranea alla tensione storicizzante tipica dei poemi regolari di

senso, cerca di coniugare, non sempre in modo felice, la velocità richiesta dalla narrazione epica, con la lentezza delle quartine. Su questa particolarissima soluzione metrica vd. GAVAGNIN 2004.

<sup>4</sup> Il ms. Chig., I.VI.238, cartaceo del XVI e in parte del XVII sec., acquisto della biblioteca del principe Chigi (buono n° 2558), trasmette, tra le altre cose, l'argomento e i primi due libri (lacunosi) della *Teseide* (cc. XIIIr-97v) e l'argomento e una parte del primo libro del *Peregrinaggio di Rinaldo* (cc. 240r-268v). La tradizione testuale delle opere di Cataneo è costituita, oltre che dal ms. succitato, da altri due codici Chigiani (Chig. L.V.139 e Chig. I.VI.239), tutti compilati da Niccolò Cataneo, nipote di Danese. Nella trascrizione dei testimoni manoscritti ho operato un cauto ammodernamento: ho distinto *u* da *v*; ho espunto l'*h* etimologica e paretimologica in tutte le sue occorrenze; ho ammodernato i nessi latineggianti *-ti*, *-ss*, *-tt* e *dv*; ho ricondotto alle abitudini odierne anche le grafie *ch'havria*, *ch'huom*, *ch'bor* etc.; ho adeguato l'uso delle maiuscole, degli accenti e degli apostrofi alla norma linguistica odierna; ho registrato le oscillazioni (*vedo/veggio; debba/deggia; vole/vuole; core/ cuore; foco/ fuoco; lance/lancie; arme/armi; gia mai/ giamai; tal che/ talche*); ho sciolto tacitamente abbreviazioni, *titulus* e note tironiane e ho provveduto a risolvere, senza alcuna segnalazione, le occasionali irregolarità nella spaziatura; ho conservato la *i* diacritica nella forma *ogniuno/ogniun* e impiegato la *d* eufonica in luogo di *et*. Utilizzo, infine, <> per indicare le integrazioni.

<sup>5</sup> La datazione della *Teseide* si desume da una lettera del marzo 1545 che Pietro Aretino rivolge a Cataneo per esprimere la sua opinione entusiastica su un poema «in eroico stile» che il carrarese gli aveva inviato in lettura (ARETINO, *Lettere* [Procaccioli], III, lett. n° 165: 169-170): la descrizione del consiglio di guerra citato (e lodato) da Aretino nella lettera («si è grave, si è savio, si è valoroso il modo che usate nel consiglio. Ci si consulta fra i capitani che parlano quale de le tre sia cosa di migliore loro partito: o il tentar di prendere la città per assalto, per assedio o per inganno. Se ciò udisse, non dico Xenofonte, ma Cesare, estollerebbe al cielo così pratico, così saputo e così militare trattato») trova, infatti, puntuale riscontro in alcuni versi del II libro (cc. 74r-75r). La datazione del frammento del *Peregrinaggio* è, invece, dubbia: certamente anteriore al 1556, anno dell'abdicazione dal trono imperiale di Carlo V (vd. RITROVATO 1999: 295), il poema potrebbe essere forse collocato negli stessi anni dei *Quadernarii in lode di Carlo Quinto*, un breve panegirico privo dell'epilogo probabilmente composto, come sembrano confermare i riferimenti interni alla storia contemporanea, intorno al 1547. A suffragio di questa ipotesi si potrebbe evocare la descrizione entusiastica della guerra di Smalcalda alla quale si allude, in entrambe le opere, come un evento da poco verificatosi. Sulla datazione delle due opere rimando a CHIARELLI 2020: 53-55.

<sup>6</sup> Per l'espressione «recupero archeologico» vd. CASADEI 1997: 54.

impianto aristotelico, è l'unità di personaggio, in alcuni casi scissa da quella d'azione: alla sterile proposta trissiniana dell'identificazione tra unità d'azione e di personaggio, si contrappone, infatti, da un lato l'idea, esplorata da Bernardo Tasso nell'*Amadigi* epico, di narrare la «perfetta azione d'un uomo» e quindi di sfruttare la *varietas* romanzesca in senso esemplare e morale,<sup>7</sup> e dall'altro l'alternativa del poema biografico messa in pratica da Giraldo Cinzio nell'*Ercole*, che sviluppa, invece, le molte azioni di un unico eroe su cui viene focalizzato il racconto.<sup>8</sup> Nella fase iniziale del dibattito sul moderno poema eroico dunque, come è stato giustamente notato, la «priorità didattica fa propendere verso l'unità di personaggio, sia perché essa sembra soddisfare l'esigenza aristotelica di unità, sia perché indirizza verso un poema morale, nel quale l'eroicità è letta come costruzione di un perfetto cavaliere, come romanzo di formazione dell'idea di cavaliere».<sup>9</sup>

Nella *Teseide* e nel *Peregrinaggio* Cataneo applica, sulla falsariga della “strada” giraldana, il principio dell'unità d'eroe, ma la sua non è un'adesione inerziale alle posizioni degli altri autori coevi: il carrarese, infatti, sembra riflettere, non senza incertezze, sui limiti applicativi di un'unità fondata sulle gesta di un protagonista centrale e unico, sull'importanza della *varietas* e sull'impiego degli episodi. L'applicazione dell'unità di personaggio, garantita in linea di massima nel frammento del *Peregrinaggio*, sembra, infatti, vacillare nella *Teseide*, incentrata per ben due libri sul re d'Atene Egeo, padre del protagonista, e sulla guerra che lo oppone al re di Creta Minosse; a ciò si aggiunga, inoltre, la lunga sequenza narrativa relativa alla storia del Minotauro (cc. 68v-73v), un episodio autonomo e sconnesso.

<sup>7</sup> In una lettera scritta nella primavera del 1543, Bernardo Tasso illustra il «disegno dell'opera» a Sperone Speroni: «La proposizion di questo mio poema sarà l'Amorose lagrime e onorate fatiche d'Amadigi, la qual dividerò in due parti: prima dirò le semplici lagrime di quella tenera età; di poi tutte le azioni gloriose che fece da che fu armato cavaliere, in che la desiderata donna ebbe per moglie. Né mi par che questa sia altro che una perfetta azione d'un uomo, non meno che sia quella d'Omero nell'Odissea e di Virgilio nell'Eneida» (TASSO B., *Lettere* [Rasi]: 150). Sull'*Amadigi* epico di Bernardo Tasso, di cui resta solo un frammento trasmessoci dal ms. Oliveriano 1399 (Pesaro, Biblioteca Oliveriana) vd. CORSANO 2003.

<sup>8</sup> Sull'applicazione delle categorie aristoteliche nell'epica moderna cfr. RASI 1982; JOSSA 2002: 105-137 e 247-252; HEMPFER 2004: 79-85 e 158-164; e COMELLI 2013: 126-156.

<sup>9</sup> COMELLI 2013: LXII. In altri termini, come sostiene Bruscaagli, il senso dell'eroico moderno nei poemi composti tra la fine degli anni Quaranta e il primo cinquantennio del decennio successivo (il riferimento è soprattutto all'*Ercole* di Giraldo e al *Girone* di Alamanni) si profila come «vagheggiamento di una biografia eroica, come tentativo di costruzione di un carattere, di un protagonista epico» (BRUSCAGLI 2003: 163).

*La Teseide* condivide con l'*Ercole* la scelta della materia mitologica e il proposito di ripercorrere *ab ovo* le gesta del personaggio eponimo «cominciando fin dal suo nascimento, e conducendolo al fine della vita». <sup>10</sup> Rispetto alla «vita d'eroe» giraladiana, il poema di Cataneo esibisce, però, un diverso e più consapevole senso dell'eroico moderno: se l'*Ercole* rappresenta, «in riconosciuta continuità col modello ariostesco», una «variazione innovativa» e una «inedita possibilità di costruire “romanzi”, ancora apertamente rivendicati come tali, ma di “materia antica”», nella *Teseide* il mito antico costituisce un substrato pretestuoso sul quale agiscono motivi tipici del linguaggio eroico cinquecentesco poco o per nulla presenti nei *romances*. <sup>11</sup>

Prima di proseguire penso sia utile, al fine di agevolare una migliore comprensione di quanto si dirà fra poco, riassumere brevemente l'ordito narrativo del poema. Il re d'Atene Egeo, venerando d'età e senza eredi, temendo di essere spodestato dai figli del fratello Pallante, decide di consultare l'oracolo di Delfi. Il vaticinio è sibillino ed Egeo, risoluto a decifrarne il senso, si rivolge a Pitteo, il saggio re di Trezene, antica città dell'Argolide orientale, il quale, presagendo la nascita di un semidio, favorisce l'unione carnale tra la figlia Etra e il re d'Atene, facendo credere a quest'ultimo di aver agito nel suo interesse e di essersi attenuto alle prescrizioni dell'oracolo delfico secondo cui il concepimento sarebbe dovuto avvenire lontano da Atene. Al suo ritorno in patria, però, Egeo, dopo aver consultato i sapienti ateniesi, capisce di essere stato ingannato – l'oscura

<sup>10</sup> Sono le parole che lo stesso Giraldi rivolge a Bernardo Tasso nella lettera del 10 ottobre 1557 vd. GIRALDI, *Carteggio* [Villari]: 275. Sulla scelta della materia mitologica si sofferma anche Tasso nel primo libro dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* che contengono un riferimento (casuale?) anche al mito di Teseo: «chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliere, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri. Che se a Teseo o s'a Giasone o ad altro simile non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e Giasone e gli altri simili si lassino, e in quella vece di Carlo, d'Artù e d'altri somiglianti si faccia elezione» (TASSO T., *Arte Poetica* [Poma]: 8). Il poema mitologico ebbe scarsa fortuna nel panorama letterario italiano della prima metà del Cinquecento: il *Tebano* di Battista Caracini, l'*Amazonida* di Andrea Stagi, e il *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini, pubblicati uno dopo l'altro agli albori del secolo, non esercitarono, infatti, come è stato giustamente notato, un'influenza significativa nella tradizione epica italiana di quegli anni, né, tantomeno, riuscirono a proporre un'alternativa valida al poema cavalleresco, allo stesso modo dell'*Ercole* di Giraldi Cinzio, composto molto più tardi, in un periodo prossimo alla stesura della *Teseide*. Sulla questione cfr. CASADEI 1993; BRUSCAGLI 2003; e GUTHMÜLLER 2009: 222-223. Sulla «selva dei Rinaldi» e sulla materia del *Rinaldo* di Tasso cfr. MELLI 1978; BRUSCAGLI 2007; COMELLI 2013.

<sup>11</sup> Per queste considerazioni sull'*Ercole* di Giraldi vd. BRUSCAGLI 2003: 158.

profezia, infatti, indicava proprio Atene come luogo deputato al concepimento – e rivolge a Pitteo una lettera risentita. La narrazione si sposta, quindi, nuovamente a Trezene dove Etra, trascorsi nove mesi dalla partenza di Egeo, dà alla luce Teseo da tutti creduto figlio di Nettuno. Mentre il bambino cresce sotto i migliori auspici, Minosse, re di Creta, intenzionato a vendicare la morte del figlio Androgeo, ucciso barbaramente nel corso dei giochi atletici indetti da Egeo, decide di muovere guerra contro l'Attica. La prima tappa della sua spedizione punitiva è Megara, terra governata da Niso, fratello di Egeo, il quale fronteggia con coraggio e determinazione l'avanzata nemica trincerandosi nella città di Alcàtoe. Il secondo libro, lacunoso di molte quartine, è tutto dedicato alla conquista di Megara. Eaco, re dell'isola di Egina, dopo aver rifiutato di allearsi con Minosse, invia in soccorso di Egeo i suoi due figli Telamone e Peleo: mentre il primo si stabilisce con una guarnigione ad Atene, il secondo si dirige verso Alcàtoe con un seguito di tremila uomini e convince Niso a incendiare la flotta cretese. Minosse, preoccupato dagli ingenti danni subiti, invoca l'intervento divino di suo padre Giove, il quale scatena una violenta tempesta sul campo di battaglia che spinge Niso e Peleo a rientrare ad Alcàtoe. Minosse, intanto, chiesti e ricevuti rinforzi dal figlio Glauco, prepara l'assedio della città. Interviene a questo punto una lacuna testuale, segnalata da una noterella del compilatore del codice che rende noto il contenuto delle quartine mancanti: «Qui mancano molti fogli, ne' quali si conteneva l'assedio di Alcatoe, il tradimento di Scilla, figlia di Niso, che fu cagione della perdita e distruzione della patria e della morte del padre e l'apparecchio dell'armata marittima di Minos, che con potente esercito andava contra Egeo, re d'Atene, per vendicar la morte di Androgeo suo figliolo» (c. 76r). L'avanzata di Minosse è ostacolata da un maremoto, scatenato da Nettuno, che danneggia fortemente le sue navi. Il sovrano cretese invoca nuovamente l'aiuto di Giove il quale, per intercessione di Mercurio, riesce a placare l'ira del dio delle acque. Minosse approda così nell'isola di Delo dove assiste alla costruzione di un grandioso tempio in onore di Apollo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Qui il poema, che secondo una postilla di Niccolò Cataneo fu portato a termine dall'autore (c. 96v), si interrompe a causa dello sfortunato smarrimento di molte carte. Il contenuto dei restanti dieci libri si può, però, desumere dall'argomento in prosa (cc. 1r-15r): la pestilenza d'Atene e il tributo di vite umane versato periodicamente al Minotauro (libro III); il matrimonio di Medea ed Egeo, l'arrivo di Teseo ad Atene e l'agnizione paterna (libro IV); il viaggio compiuto con gli argonauti (libro V) e la guerra contro le amazzoni (libro VI) che l'eroe racconta al padre; l'uccisione del Minotauro (libro VII); l'abbandono di Arianna sull'isola di

In sede esordiale non può passare inosservato lo spazio considerevole riservato al *tempo primer* della vicenda biografica, e, di riflesso, il valore nodale attribuito alle *enfances* epifaniche, segno di un'attenzione tutt'altro che episodica per la graduale costruzione di «un individuo eroico [...] ontologicamente incompleto [...] accompagnato nel corso della narrazione [...] da una panoplia semiologica che ne sottolinei costantemente la “natura eroica” e che definisca in maniera processuale quale tipo di eroe sia». <sup>13</sup>

Un'identità eroica, quella di Teseo, su cui aleggia *ab origine* un alone soprannaturale che connota la singolarità di un individuo destinato, come si chiarisce nel proemio, a sconfiggere le indomite Amazzoni, a placare la furia dei Centauri e a uccidere il «crudel cretico mostro». <sup>14</sup> La sua nascita è annunciata, difatti, da un'oscura profezia *ante eventum* che fornisce indicazioni poco chiare sul suo concepimento: «non pria che ne' cecropii eccelsi muri / torni, sciorrai quel piè che a l'otre avanza» (c. 18v). Il vaticinio è pronunciato, come già anticipato, dall'oracolo di Delfi, interrogato dal re d'Atene Egeo sul motivo per cui non riusciva ad avere figli: un invariante della tradizione mitografica antica che da Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, IV, 59-61,8), passando per Apollodoro (*Biblioteca*, 3, 15), viene accolta, con qualche elemento di *variatio* personale, nella fortunatissima *Vita di Teseo* di Plutarco. <sup>15</sup>

Cataneo, innestandosi su un simile *background*, rimaneggia e riassume, con risultati prosodici apprezzabili, le circostanze che presiedono al concepimento di Teseo dotando gli attori principali della vicenda di una ben delineata fisionomia psicologica e morale. Risulta, in tal senso, particolarmente interessante il personaggio del re di Trezene Pitteo, al quale Egeo si rivolge per riuscire a decifrare il senso della profezia delfica:

Nasso (libro VIII); il ritorno di Teseo in patria, il suicidio di Egeo e il sinecismo ateniese (libro IX); l'amicizia tra Teseo e Piritoo e la caccia al cinghiale calidonio (libro X); la guerra tebana e la centauiromachia (libro XI); la morte di Teseo e la sua apoteosi (libro XII).

<sup>13</sup> GHIDONI 2020: 57. In questo contributo Andrea Ghidoni analizza la funzione narrativa della *poiesis* eroica nelle *chansons de geste* francesi e nei testi eroici in lingua franco-italiana, una linea di ricerca cara allo studioso cfr., per esempio, GHIDONI 2018.

<sup>14</sup> Le imprese più note di Teseo sono, infatti, richiamate rapidamente nei primissimi versi del proemio: «Quel magnanimo re cantar vorrei, / che d'Ercole non meno e giusto e forte, / a tanti uomini iniqui empì e rapaci, / die', con le proprie man, debita morte: / quel, che di Scizia le guerriere audaci, / vinse, e frenò, centauri, il furor vostro; / quel che da tanti guai liberò Atene, / occidendo il crudel cretico mostro» (c. 17r).

<sup>15</sup> Sul mito di Teseo vd. l'accurato ALONI 2003.

Ma perché il senso lor gli era nascoso,  
prima ch'a la real nativa stanza  
tornasse, di chiarirsene bramoso,  
a trovar Piteo andò, ch'allor Trezene,  
città del lido Argolico, reggeva;  
Piteo, figlio di Pelope, a cui Atene,  
cui tutta Grecia di senno cedeva.

Ond' il giudizio suo chiedendo Egeo,  
sopra i delfici carmi, egli, presago  
di qual tosto di lui, gran semideo  
nascere doveva e già bramoso e vago  
d'averlo per nipote, Etra sua figlia  
a giacer seco, occultamente pose.  
Di questo Egeo, con alta meraviglia,  
tosto che Febo altrui le stelle ascose,  
s'avvide, e da la giovane, ch'accesa  
d'un vergognoso fuoco il vago aspetto  
ardea, seppe che Piteo a tal impresa  
posta l'avea, ma non già a qual effetto.  
(cc.18v-19r)

Cataneo non si limita ad accogliere in modo inerziale la versione vulgata del mito – secondo cui, appunto, fu proprio il sovrano trezenico a favorire l'unione carnale tra la giovane figlia Etra e il re d'Atene – ma decide, con estrema originalità, di porre l'accento sulla cattiva fede di Pitteo, segnando uno scarto netto rispetto a Plutarco, il quale, invece, non sembra affatto convinto della volontarietà dell'inganno (*Vita di Teseo*, 2,6). Nella *Teseide*, infatti, Pitteo, «presago / di qual tosto di lui [Egeo], gran semideo / nascere doveva» e desideroso di «averlo per nipote», non esita, dopo aver spinto la figlia a giacere «occultamente» con Egeo, a perorare le ragioni del gesto compiuto con una straordinaria imperturbabilità:

[Egeo] a Piteo andò, cui non vergogna il viso  
tingendo o interrompendo la favella



per la stuprata figlia, anzi d'un riso  
saggio la faccia adorno, avergli a lato  
lei postagli narrò, per farsi anch'esso  
partecipe del chiaro ed onorato  
figlio ch'a lui, da' fati, era promesso;  
del gran figlio, in cui 'l ciel natura et arte,  
quasi in un suo miracolo, devea  
por de le doti sue la miglior parte.  
Indi, perché non fatto ancor gli avea  
chiaro l'oracol suo, parte celando,  
parte aprendogli il ver, quel, con quel modo  
che più per sé faceva, gli andò spianando.  
Per sé faceva, che l'onorato frodo  
d'aver Etra a giacer postagli acanto,  
lecito e giusto, con l'autoritate,  
parer gli fesse, de l'oracol santo.  
(cc. 20r-20v)

Un impeccabile *self-control*, quello di Pitteo, di cui non risulta essere dotato Egeo che, al contrario, quando scopre, grazie ai sapienti ateniesi, di essere stato ingannato, a stento riesce a trattenere l'ira, il desiderio considerato, nella tassonomia stoica delle passioni, esiziale per l'animo umano: «e ancor che 'l grave interno suo dolore / coprir con finto gaudio si sforzasse, / far non potea che 'l languido colore / de la sua faccia, altrui nol dimostrasse, / che in noi 'l cangiar color, suol de' secreti / del cuore essere spesso indizio fermo» (c. 23v). Si istituisce, in altri termini, una spiccata contrapposizione tra l'atteggiamento atarassico di Pitteo e l'iracondia di Egeo, riproposta, qualche verso dopo, nella scena in cui si descrive il sovrano di Trezene intento nella lettura della lettera risentita che il re d'Atene gli fa recapitare tramite un suo messaggero:<sup>16</sup> la reazione di Pitteo, fulgido

<sup>16</sup> Il manoscritto trasmette, sfortunatamente, solo la chiosa finale della lettera, il resto, come chiarisce il compilatore del codice (c. 30r), è perduto: «Sanno ancor co' che interno aspro <dolore> / punito ha 'l pentimento il mio fallire, / ond'io ch'essi concedanmi il promesso / altero erede e in te disfoghin l'ire / aspetto, in te cagion d'un tanto eccesso, / in te, che essendo a Tantalò e a la figlia / sua Niobe nipote e generato / da Pelope, qual dunque meraviglia / ch'abbi tu 'l santo oracolo sprezzato, / e ch'a me stato or fraudolente sii, / se proprio ognior del seme tuo crudele / fu gli uomini ingannar, schernir gli dii?» (c. 32r).

esempio di un severo controllo sulle passioni,<sup>17</sup> si pone, infatti, ancora una volta, in un rapporto di tipo antifrastico rispetto a quella di Egeo il quale, dopo aver ricevuto dal suo messaggero la risposta dell'altro sovrano, «d'ira avvampar si vide, a lui parendo / d'aver, oltra gli oltraggi, ancor gli scherni» (c. 33v).

Il vecchio re d'Atene riesce a mitigare la sua iracondia solo grazie all'apparizione onirica di Apollo, in virtù della quale il desiderio individualistico della ricerca di un erede assume una più profonda connotazione universalistica, connessa alla *poiesis* del nascituro e, in prospettiva, a profonde ragioni politiche, tra le quali spicca il sinecismo dell'Attica, portato a compimento, secondo la tradizione, proprio da Teseo.<sup>18</sup>

L'esemplarità eroica di Teseo è, dunque, ben delineata ancor prima della sua effettiva antropogenesi: è chiaro come il figlio di Egeo sia destinato a imprese straordinarie e come la sua nascita non possa essere in alcun modo differita in quanto fortemente correlata con la *communis utilitas* del suo popolo e, di conseguenza, con la prosperità e il futuro di tutta la Grecia che non può perdere l'occasione di dare i natali all'eroe fondatore per eccellenza.

<sup>17</sup> «Lessela quegli e bench'aspro e pungente / fusse di lei il dir, non però morse / l'animo suo nel leggerla ira o sdegno, / sì che o con gli atti o col cangiar colore, / ei fesse di turbassi un piccol segno, / qual faria ogniun, qualor, contra 'l suo onore / mordaci et acre altrui note leggesse, / perch'ei ben si pensò ch'acceso e pieno / di rabbios'ira Egeo ciò scritto avesse, / né dèe al parlar cui l'ira allarga il freno, / bench'asprissimo sia, turbarsi il saggio, / qual Piteo fu, che tanto men predea / tal dir Egeo per onta e per oltraggio, / quanto più chiaramente prevedea / l'amor e l'union che tra lor due, / alta mercé del suo futuro altiero / nipote, essere devea, com'ancor fue» (cc. 32v-33r).

<sup>18</sup> La fonte diretta del sogno di Egeo (cc. 24v-26r) è, senza dubbio, il sogno di Penelope descritto in *Odissea*, IV 787-841: se, infatti, nell'*Odissea* Penelope, preoccupata per la sorte del figlio Telemaco, è confortata da un *eidolon* al quale Atena conferisce le sembianze di *Iftime*, sorella della regina di Itaca, nella *Teseide* è Egeo a essere raggiunto nel sonno da Apollo in persona che gli annuncia la nascita di un figlio destinato a essere illustre. Una straordinaria vicinanza lessicale si ravvisa anche con il *De partu Virginis* di Iacopo Sannazaro, opera nota a Cataneo che realizzò in endecasillabi sciolti il volgarizzamento del primo libro: cfr. «“Spoglia o diva da l'animo il timore / che 'l venerando tra i celesti cori / Nume partorir déi” disse “ed eterna / pace donar a i secoli e a tutta / la terra le sperate alte allegrezze”» (c. 314v) e «Sgombra il gran duolo omai, misero! Sgombra / l'egro timor! Pon freno al grave affanno, / ch'altamente, col cuor, l'alma ti ingombra! / [...] / Chetati dunque omai ch'un tanto altero, / un tanto invitto a te figlio prometto / [...]» (c. 25v). Analoga è, inoltre, la connessione tra *ákthos* e rifiuto del cibo presente anche nell'*Iliade* (XIX 205 ss.), con una non trascurabile differenza tra la concezione omerica del banchetto inteso come momento di aggregazione sociale e di ostentazione del valore guerriero e la desamentizzazione moderna che lo fa «portatore di un'ideologia del fasto e dell'autoproclamazione della corte quale gerarchia feudale rigida» (BALDASSARRI 1982: 75).

Le singolari peculiarità di Teseo, in conformità a quanto preannunciato, non tardano a manifestarsi: nei primi anni della sua fanciullezza il giovane, luminoso esempio di *kalokagathia*, associa, infatti, alle tipiche doti guerresche una condotta morale irreprensibile che lo qualifica come *vir bonus* o, per usare una fortunata espressione del *Cortegiano*, «homo da bene et intiero». Nello spazio ristretto di poche quartine Cataneo traccia il profilo morale dell'eroe, soffermandosi sulle virtù delle quali, secondo la precettistica politica cinquecentesca, avrebbe dovuto essere dotata la figura del perfetto capitano – virtù che in taluni casi si sovrappongono a quelle che la trattatistica comportamentale (e Castiglione in particolare) attribuisce all'ottimo cortigiano. Innanzitutto, ricorrendo a uno spunto presente nella *Vita di Teseo* (4,1), si pone l'accento sulla «onesta e saggia disciplina» di un non meglio noto Connida, in onore del quale, ancora al tempo di Plutarco, gli ateniesi sacrificavano, durante le feste Tesee, un montone.

Al magistero di Connida è riconosciuto un ruolo di primo piano nell'ottica della formazione dell'ancora acerbo Teseo – è, infatti, il suo insegnamento che consente al giovane eroe di esibire il suo valore («quel lume / a' lor lumi rendea del suo valore») – in linea con le indicazioni contenute in un noto passo del *Cortegiano* (I XXV) in cui il personaggio di Ludovico di Canossa riflette sull'importanza del precettore nell'educazione del buon cortigiano: il conte sostiene, infatti, la necessità per i giovani di «cominciar per tempo ed imparar i principi da ottimi maestri», che hanno il compito di impartire, con il sostegno delle famiglie, quella «bona crianza» necessaria allo sviluppo dell'individuo e al conseguimento delle principali virtù.<sup>19</sup>

Una siffatta educazione consente a Teseo di incarnare da un lato il modello ideale del perfetto principe (ed eroe) cristiano, dotato di *pietas* e *caritas*, e dall'altro quello del *vir bonus dicendi peritus*: «ei in sì verd'anni a venerar gli iddii / intento ei riverente alla vecchiezza / sempr'era, ei largo a tutti, ei fra i più pii / pietoso, ei nel parlar facondo e

<sup>19</sup> In filigrana si intravede la riflessione condotta sul tema da Quintiliano (*Institutio oratoria*, I 1-23), ripresa in tutta la trattatistica comportamentale umanistica e rinascimentale. La bibliografia sull'argomento è molto ricca, richiamo solo i fondamentali studi di GARIN 1949; KRISTELLER 1984-1996; e QUONDAM 2006. Sul tema della «bona crianza» si sofferma lo stesso Ludovico di Canossa nel *Cortegiano*: «E così intervien degli omini, i quali, se di bona crianza sono coltivati, quasi sempre son simili a quelli d'onde procedono e spesso migliorano; ma se manca loro chi gli curi bene, divengono come selvaticchi, né mai si maturano» (CASTIGLIONE, *Cortegiano* [Barberis], I XIV).

grave, / egli in ogni atto pien di maestate, / nel conversar affabile e soave, / ei sobrio, ei casto, ei colmo d'onestate» (cc. 34v-35r). Complementare all'esemplarità morale è l'attitudine fisica dell'eroe che da giovanissimo si distingue per una straordinaria abilità nella corsa, nel salto e nel lancio di oggetti contundenti:

nimico a l'ozio, ond'or saltando un pardo,  
or un tigre correndo, et or sembrava  
lottando un nuovo Alcide, or asta, or dardo  
lanciando, or grave palo, ogniun lasciava  
di sé stupido ogniur, ma via più quando  
n'un cerchio angusto, indomiti e feroci  
destrier, tre volte e quattro iva aggirando  
per forza, a l'or che più correan veloci.

Gran cosa era a vederlo in quella etade  
affrontar gli orsi irati e gli spumosi  
cignali ogniur vincendo e sicurtade  
prender nel proprio ardir, con gli animosi  
leoni aver battaglia.

(c. 35r)

Nella definizione della fisionomia dell'eroe la pratica della contemplazione, raccomandata dalla trattatistica comportamentale, cede il passo alla prestantza fisica e alla destrezza militare<sup>20</sup>: si ribadisce, in altri termini, la preminenza dell'esercizio della guerra su ogni altro tipo di attività, questione dibattuta da Machiavelli nel XIV capitolo del *Principe* (*Quod principem deceat circa militiam*) in cui si sostiene altresì la necessità di una pratica continuativa anche nei periodi di pace attraverso le giostre e la caccia, perfetto

<sup>20</sup> Va qui notato, *en passant*, che l'ozio, che Teseo rifugge, è considerato da alcuni trattatisti cinquecenteschi un vizio esiziale: se si escludono le posizioni intermedie di teorici come Stefano Guazzo che nel secondo libro de la *Civil conversatione* distingue la tipologia dell'«otio vitioso» da quella dell'«otio honesto», si registra in generale una ferma condanna dell'ozio, emblematicamente rappresentata dal *Fuggilozio* di Tommaso Costo, la nota raccolta di novelle, motti e facezie raccontate da otto gentiluomini per alleviare l'«otiosa malinconia» del priore genovese Giovan Francesco Ravaschiero. Su queste questioni cfr. almeno NUOVO 2007; e VICKERS 1990.

surrogato della guerra per mezzo della quale il principe può «trovare el nimico, pigliare li alloggiamenti, condurre li eserciti, ordinare le giornate, campeggiare le terre».<sup>21</sup>

Una rigida educazione cortigiana consente, dunque, al giovane eroe di acquisire le peculiarità necessarie a compiere le sue prime imprese: «egli con questi / e con molt'altri ancora alti onorati / esercizi scopria quanto i suoi gesti / futuri essere devean chiari e pregiati» (c. 35v). Sorprende a questo punto lo spazio piuttosto esiguo riservato alle imprese giovanili di Teseo, narrate in modo cursorio nel giro di poche quartine:

Appena in lui compiti eran tre lustri  
ch'a l'impresa del vello, ir, fra gli eroi,  
meritò, che v'andà magni et illustri,  
col forte Alcide ad espugnar fu poi  
de la gran Troia le superbe mura,  
mentre il fren n'avea in man Laomedonte  
e ad acquistar la ricca aurea cintura  
d'Antiope, ch'ove innonda il Termoodonte  
l'amazoni aver retto è comun grido.  
Quivi Ippolita vinse e seco vinto  
da sua beltà, menolla al patrio lido  
e com'ambo avea amor d'un nodo avvinto,  
così ivi ambo Imeneo d'un nodo avvinse,  
là dove in tempo breve ebbero un figlio  
che tal d'alta bellezza ogni altro vinse

<sup>21</sup> Il medesimo problema è discusso nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*: «Intra le altre cose che sono necessarie a uno capitano di eserciti, è la cognizione de' siti e de' paesi; perché, senza questa cognizione generale e particolare, uno capitano di eserciti non può bene operare alcuna cosa. E perché tutte le scienze vogliono pratica a volere perfettamente possederle, questa è una che ricerca pratica grandissima. Questa pratica, ovvero questa particolare cognizione, si acquista più mediante le cacce che per veruno altro esercizio. Però gli antichi scrittori dicono che quelli eroi che governarono nel loro tempo il mondo, si nutrono nelle selve e nelle cacce; perché la caccia, oltre a questa cognizione, c'insegna infinite cose che sono nella guerra necessarie» (MACHIAVELLI, *Discorsi* [Inglese], III 39). A simili conclusioni giunge anche Castiglione nei capitoli XXI-XXII del libro I del *Cortegiano*: qui Ludovico di Canossa dopo aver dichiarato l'importanza del «saper lottare», del conoscere le norme e prescrizioni cavalleresche, e dell'essere «perfetto cavalier di ogni sella» si sofferma sulle analogie tra arte venatoria e scontro bellico. Su queste questioni vd. il fondamentale DUBARD DE GAILLARBOIS 1997.

qual vince ogni altro fior la rosa e il giglio;  
    così figliol, da Teseo, anzi che padre  
in sì giovene età, fu conosciuto.  
Ippolito, ad Ippolita sua madre,  
nominar il fanciul fu compiaciuto,  
    che come maschio avea l'animo e come  
gli alti essercicii suoi fur maschi ogniora,  
così nel figlio il natural suo nome,  
volle che maschio divenisse ancora.  
    Di tal parto gentil, lieti e contenti,  
il saggio Piteo, il chiaro suo nipote,  
la figlia e tutte le trezenie genti,  
con festa trionfal, pubbliche e note  
    facean le loro interne alte letizie.  
(cc. 35v-36r)

I festeggiamenti per la nascita di Ippolito sono bruscamente interrotti dall'arrivo minaccioso delle navi cretesi («quando ivi, empiendo il mar, legni infiniti, / passaron con le cretiche milizie, / che giano a danni de crecopii liti, / del buon Minoe l'insegne alte seguendo» (cc. 36r-36v) a cui segue un feroce conflitto che domina quasi senza interruzioni la fine del primo libro e il successivo. La figura di Teseo scompare improvvisamente dal tessuto narrativo per lasciare spazio alle descrizioni dettagliate degli scontri bellici, una scelta narrativa che denota l'evidente adesione di Cataneo al processo di formalizzazione della guerra innescato dall'incipiente rivoluzione militare e dalla fortuna editoriale di trattati specifici sull'argomento: le varie tessere relative alla conoscenza dei rudimenti di arte militare e l'interesse verso tecnicismi bellici poco considerati nell'epica classica (pagamento del soldo, schieramento delle truppe e rifornimenti alimentari) sono, in effetti, frutto della profonda innovazione a cui la tipologia della guerra è sottoposta.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Sono gli anni in cui all'individualismo eroico di Omero si sostituisce una visione corale del conflitto bellico, nell'ottica della quale risulta determinante la perizia tecnica delle fazioni avverse e la capacità di ribaltare le sorti della battaglia attraverso l'adozione della giusta strategia. Nella *Teseide* è conferito un particolare rilievo, in linea con le posizioni della trattatistica militare coeva, alla tattica assidionale e, in effetti, una lunga sezione del I libro è dedicata all'indagine accurata delle principali tecniche militari rinascimentali: il rischioso assalto

L'impianto eroico del poema spinge, dunque, Cataneo ad attribuire una valenza nodale alla tipologia della guerra e, di conseguenza, a relegare in posizione ancillare il tema della *poiesis* del giovane eroe: una tale asserzione è fortemente condizionata dalla frammentarietà dell'opera ed è ovviamente circoscritta ai primi due libri pervenuti.

L'attenzione rivolta dall'autore alla figura del giovane eroe non è, tuttavia, occasionale, come si può desumere dalla lettura di una piccola porzione del primo libro a noi pervenuto del *Peregrinaggio di Rinaldo* (cc. 240r-250v) che riferisce l'antefatto del poema, ambientato dopo la morte di Carlo Magno, Orlando e degli altri paladini.

Il frammento descrive le prime tappe del viaggio presso il Santo Sepolcro che Rinaldo, di ritorno dall'India, decide di compiere in compagnia del nipote Ruggiero III, figlio della defunta sorella Bradamante. La loro peregrinazione comincia all'insegna di una tremenda tempesta che fa perdere a Rinaldo, miracolosamente incolume, ogni traccia del nipote. In preda alla disperazione l'eroe giunge in un bosco vicino dove trova lo scudiero Crispino alle prese con una banda di masnadieri che vogliono appropriarsi del destriero Baiardo. Rinaldo accorre prontamente in suo aiuto, riuscendo ad uccidere anche il crudele Gargante, capo dei banditi: membro della famiglia reale di Setta, era stato diseredato dallo zio Erminio, sovrano della città, a causa della sua condotta immorale e confinato in una rocca dalla quale si allontanava spesso per terrorizzare i malcapitati di turno. Alla conclusione dello scontro sopraggiungono nel bosco le squadre armate di

frontale poco praticato nella seconda metà del Cinquecento; lo stratagemma della presa per fame, che conduceva spesso gli assediati a compiere gesti deplorabili come quello dell'espulsione delle cosiddette "bocche inutili", ovvero coloro che consumavano cibo senza apportare nessun contributo alla resistenza e, infine, l'inganno tattico, che permetteva di superare le difese degli assediati con la complicità di un membro interno alla città. Il riferimento è ai versi: «Indi a duo giorni il re, tutti a consiglio / fatto i duci chiamar, de la presente / guerra, in varie maniere, fu discorso. / Quegli a le mura, questi campalmente / dice si combatta, che 'l soccorso / fresco certa vittoria gli promette; / ciò biasmando altri, dice esser stolto / chi a la fortuna affatto si commette, / che instabil ora il tergo, or volta il volto, / e che meglio sarà lievi battaglie / facendo, e chiusi d'ogni intorno i passi / tenendo ond'in Alcato e vittuvaglie / nove non entrin, far che più s'abbassi / con fame il suo poter, che con le spade, / che facil fia, poi che vietato a forza / gli han, poc' anzi, il raccoglièr de le biade. / Evvi chi al re persuader si sforza, / che con doni e promesse a tradir Niso, / alcuno de' sui capi inducer tenti; / sì che porre una notte, a l'improvviso, / deggia in Alcatoe, lui, con le sue genti. / Egli mostra, col dir, quanto più lieve / e più sicuro il tradimento sia / de la battaglia, e quanto ancor più breve / e di spesa minore è questa via, / che quella de l'assedio esser non puote, / e che ben tradir l'un, l'altro inimico / può, senza che d'infamia alcun lo note» (cc. 74r-75r). Sull'arte della guerra nel Rinascimento e sulla trattatistica militare secondo-cinquecentesca, cfr. SETTIA 1971; e PRETALLI 2020.

Setta che, appresa la notizia dell'uccisione di Gargante, acclamano Rinaldo come loro liberatore e si offrono di scortarlo in città, insieme a Crispino, per ricevere le opportune cure mediche. Astromante, medico e negromante, offre volontariamente i propri servigi e per ringraziare ulteriormente Rinaldo di aver ucciso Gargante, assassino del suo unico figlio, gli rivela, attraverso il ricorso alle sue arti occulte, che Ruggiero, sopravvissuto al naufragio, si trova in Africa.

La figura del giovane eroe riveste nel testo una valenza preminente: non vi è, infatti, solo narrato, come ci si aspetterebbe dal titolo, il viaggio catartico condotto dall'ormai maturo protagonista eponimo affranto per la morte degli amici paladini («Egli, pien di dolor, poi che da questo / viver caduco e fral vide partirli, / sospirando ad ognior languido e mesto, / supplicava la morte che a seguirli / guida gli fusse, né mai in terra poi / più rise o ragionò di cosa lieta» (c. 253r), ma anche quello del giovanissimo nipote «a cui la guancia / non ingombrava ancor pur un sol pelo» (c. 253r). Il compito di Rinaldo è, dunque, quello di portare a compimento la *poiesis* di Ruggiero descritto come il «più bello, il più ardito giovinetto» che «non si vide mai sotto alcun cielo» (c. 253v): una responsabilità notevole che mette quasi in secondo piano l'originario motivo del viaggio e che, nello stesso tempo, giustifica il pianto dell'eroe nell'attimo in cui realizza, in seguito al naufragio, di aver perso le tracce del nipote.<sup>23</sup>

Lo spaesamento e la disperazione derivano, in altre parole, dall'importanza focale che riveste il giovane nel tessuto del racconto: egli rappresenta, in qualche modo, il re-taglio degli antichi paladini ormai scomparsi, di quei valori cavallereschi dimenticati che Rinaldo deve necessariamente infondergli.

Una sorta di *bildungsroman*, questa prima parte del poema, che offre anche un interessante sprazzo moraleggiante sui rischi di un'educazione eroica mal impartita: mi riferisco alla decapitazione del masnadiero Gargante, rampollo, come si è detto, di nobili

<sup>23</sup> La tipologia dell'eroe piangente, presente in maniera quasi ossessiva nell'*Iliade*, subisce nella prassi scrittoria del secondo Cinquecento, come è stato giustamente notato, un «significativo restringimento dei livelli consentiti del racconto» che ne limita l'uso a una «casistica precisa» strettamente collegata alla fenomenologia amorosa e alle manifestazioni di dolore per l'amico caduto in battaglia. In merito vd. BALDASSARRI 1982: 60-68. Il *Peregrinaggio* segue di norma le restrizioni imposte dall'esigenza del «miglioramento del costume» e infatti il pianto è generalmente collegato ad una particolare situazione luttuosa: si consideri, per esempio, all'inizio del poema, la disperazione di Rinaldo alla notizia della morte di Carlo Magno oppure lo sconforto manifestato dagli uomini di Gargante sul cadavere del loro *leader* smembrato dalla furia di Baiardo (c. 261r).



origini, ma travciato dalla sua condotta immorale e dalla sua sete smodata di sangue.<sup>24</sup> La tipologia del capo reciso con funzione spettacolarizzante, che registra una discreta fortuna nell'epica classica e arturiana, e che trova riscontro anche nel *Furioso* – si considerino per esempio la decapitazione di Grillo (XVIII 176-177) e quella di Agramante (XLII 7-9) che dipende da una tessera dell'*Innamoramento de Orlando* (II XIX 33, 7) – è qui sfruttata per fornire un *exemplum* negativo di un giovane che, pur essendo cresciuto sotto i migliori auspici, è stato soggiogato dal vizio.<sup>25</sup>

La sua decollazione, difatti, annunciata sin dalle prime battute della zuffa attraverso la similitudine con Golia,<sup>26</sup> è praticata dalle squadre armate di Setta, sopraggiunte nel bosco dove si è ormai consumato lo scontro tra Rinaldo e i ladroni: i militari troncano i capi dei defunti e «in man portando quei» si dirigono in città per annunciare l'uccisione del tanto temuto predone e del suo seguito (cc. 261r-262v). Al pubblico giubilo, per lo scampato pericolo, segue l'orrorosa esposizione plateale delle teste mozzate che offre ai

<sup>24</sup> Diffusissime nel brevissimo frammento le descrizioni macabre delle morti, sulle quali agisce oltre a quella iliadica anche l'influenza lucanea (BALDASSARRI 2020: 52-58). Nel corso del duello tra Rinaldo, Gargante e i suoi uomini (cc. 256v-261r), Cataneo ritrae, per esempio, con una straordinaria precisione anatomica arti amputati, rivoli di sangue e ossa fracassate, assecondando il gusto per la rappresentazione di quelle scene sanguinolente tipiche dei poemi di ispirazione omerica. Si segnala la polarità tra l'elemento acquatico e il sangue ottenuta attraverso la similitudine: «Con più furia acqua mai non spinse fuora / fonte a 'l trar del serrame, che s'oppone / al correr suo, che faccia il sangue allora / del fier Gargante il trapassato fianco» (c.258v). Particolarmente cruenta e dettagliata risulta essere, inoltre, la descrizione del ferimento di Gargante per mano di Rinaldo: «il paladin, che i colpi suoi non erra, / la man destra in tal guisa gli ferisce / ch'ella e la spada in una casca per terra; / manda al cielo un strido e 'l maledisce, / da paura e da duol grave assalito / Gargante e con la man sinistra un'accia / ch'a l'arcion gli pendea, prende smarrito. / Rinaldo sotto a lui ratto si caccia / e nel fianco mancin, con tal furore, / una punta gli spinge, che passato / corazza e maglia, sanguinosa fuore / fa Fusberta apparir da l'altro lato. / Alza il misero l'accia in quel ch'ei sente / forarsi e il braccio fier che l'ha percosso, / coltol d'un colpo scarso, leggermente / ferisce, mentre il suo di sangue rosso / ferro a sé tira il gran figliol d'Amone» (cc. 258r-258v). Sulle rappresentazioni macabre in ambito epico-cavalleresco cfr. GIULIUCCI 1994 e ID. 2004.

<sup>25</sup> Per il motivo del capo reciso nell'*Iliade* vd. SEGAL 1971; per *L'Enceide* si rimanda, invece, a HEUZÉ 1985; mentre per l'epica arturiana vd. BARBIERI 2007. Manca uno studio circostanziato sull'argomento che prenda in esame anche la produzione del secondo Cinquecento.

<sup>26</sup> All'inizio dello scontro con Rinaldo il ladrone, furioso per essere stato colpito in modo fulmineo e inaspettato dal fendente dell'avversario, è, infatti, paragonato al «superbo Golia, quando ferirsi / da un fanciullo senti» (c.257v). La similitudine, che riprende una suggestione di Petrarca (*Tr. Pud.* 100-103: «non giacque [...] quel gran Philisteo / a cui tutto Israel dava le spalle, / al primo sasso del garzon hebreo») sarà impiegata anche nella *Marfisa*: «non sì l'ebreo garzon, com'ei, sì gioioso / fu nel cader del filisteo gigante» (I 48, 3-4). Sulla fonte di questa similitudine vd. CATANEO, *Amor di Marfisa* [Artico]: 110, n. 48.

passanti l'occasione di commentare con toni moraleggianti la cattiva condotta di Gargante:

[...] appesero i soldati  
in luogo i tronchi capi, ove da quante  
genti avea la città, fosser guardati.  
Era in mezo a ciascun quel di Gargante,  
che così morto ancor dava terrore.  
Chi dicea «pur potrà senza paura,  
mietere e seminar l'agricoltore;  
pur avrà il passaggier la via sicura  
et ogni armento la campagna erbosa».  
Chi «pur fia salva, senza guardia d'armi  
la moglie altrui, pur fia men perigliosa  
la vita nostra»; alcun «pur riposarmi  
nel mio albergo potrò, senza sospetto».  
«O nostra vana speme» altri dicea  
«costui, che re sperava esser qui detto,  
assassin v'è chiamato»; correggea  
con tal misero esempio altri il figliuolo.  
(cc. 265v-266r).

La brevità (e frammentarietà) del testo non consente, purtroppo, di formulare ulteriori osservazioni, ma di certo la figura del giovane eroe, nelle intenzioni dell'autore, si prestava ad ulteriori sviluppi. Un'idea sommaria del *plot* si ricava dall'argomento in prosa (cc. 240r-250v). Rinaldo e Crispino riescono a liberare Ruggiero dalla prigionia di una maga grazie ai consigli di un eremita e dopo alcune venture cavalleresche (scontri con temibili mostri; ottenimento di armi incantate etc.) giungono in Armenia dove Ruggiero si innamora, ricambiato, della bellissima figlia del re. Il giovane, dopo essere risultato vincitore di una giostra, riesce ad accaparrarsi il diritto di sposare la fanciulla, ma il re d'Ircania, suo principale rivale, al ritorno del giovane da Gerusalemme, prima dichiara guerra all'Armenia e dopo, in seguito alla clamorosa sconfitta riportata, fingendosi amico di Ruggiero, trama alla sue spalle e lo uccide, causando l'ira della moglie che, divenuta provetta nelle

arti belliche grazie all'intervento di un angelo, accetta di prendere parte alla guerra voluta dal padre e da Rinaldo e vendica il defunto marito.<sup>27</sup>

Tutte queste vicissitudini avrebbero consentito di tracciare chiaramente le tappe della costruzione dell'identità eroica del giovane Ruggiero, ma, sfortunatamente, il *Peregrinaggio* rimane, per dirla con le parole di Salvatore Ritrovato, una «trama sospesa», un tentativo eroico ancora acerbo popolato da personaggi spesso anonimi (la figlia del re di Armenia, sposa di Ruggiero, la tradizionale maga incantatrice, etc.) che agiscono all'interno di un progetto narrativo nebuloso, per il quale non è prevista, come si desume dall'argomento, nessuna suddivisione in libri.

<sup>27</sup> Dopo la morte di Ruggiero, Rinaldo dall'Armenia si dirige in Italia, dove, dopo aver narrato le sue rocambolesche imprese al nuovo imperatore Ludovico il Pio, compie il tradizionale viaggio oltremondano, in seguito al quale gli viene accordato, al pari di Elia e Giovanni, il privilegio di mantenersi giovane fino al giorno del giudizio universale, giunto il quale dovrà uccidere l'anticristo. Il poema si sarebbe dovuto chiudere all'insegna di un'ariosa visione del Quinto cielo, che avrebbe offerto a Rinaldo la possibilità di ammirare un basorilievo con i successi militari di Carlo V; sarebbe dovuta, quindi, seguire un'ultima impresa cavalleresca (la liberazione di Verona), preludio al ritiro eremitico dell'eroe in una «spelunca, dove è fama che tuttavia vivo si ritrovi».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARETINO, *Lettere* [Procaccioli] = Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, 6 voll., Roma, Salerno editrice, 1997-2002.
- CASTIGLIONE, *Cortegiano* [Barberis] = Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2017.
- CATANEO, *Amor di Marfisa* [Artico] = Danese Cataneo, *Amor di Marfisa*, a cura di Tancredi Artico, Lucca, Pacini Fazzi, 2021.
- CATANEO, *Il peregrinaggio di Rinaldo = Il | Peregrinaggio di Rinaldo al | Santo Sepolcro | Dopo la morte di Carlo Magno e de Paladini | Poema | In quarta Rima | del | signor Danese Cattaneo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, cc. 240r-268v.
- CATANEO, *La Teseide = La | Teseide Poema | Heroico | In quarta rima | distinto in dodici libri | del | signor Danese Cattaneo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VI.238, cc. XIIIr-97v.
- GIRALDI, *Carteggio* [Villari] = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Messina, Sicania, 1996.
- MACHIAVELLI, *Discorsi* [Inglese] = Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Giorgio Inglese, con un'introduzione di Gennaro Sasso, Milano, Rizzoli, 1984.
- MACHIAVELLI, *Principe* [Inglese] = Niccolò Machiavelli, *Il principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 2005.
- TASSO B., *Rime* [Chiodo - Martignone] = Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, RES, 1995.
- TASSO B., *Lettere* [Rasi] = Bernardo Tasso, *Lettere, primo volume*, a cura di Donatella Rasi, Bologna, Forni, 2002 [rist. anast. dell'edizione Venezia, Giglio, 1559].

TASSO T., *Arte poetica* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 1-55.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALONI 2003= Antonio Aloni, *Teseo, un eroe dalle molte identità*, in Marcella Guglielmo - Edoardo Bona, *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, 1-22.
- ARTICO 2017= Tancredi Artico, *Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. L'«Amor di Marfisa» e la «Gerusalemme liberata»*, in «Italianistica Debreceniensis», XXIII (2017), 8-20.
- BALDASSARRI 1982= Guido Baldassarri, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BARBIERI 2007= Alvaro Barbieri, *Cacciatori di teste alla corte di re Artù: il motivo della decapitazione nei romanzi francesi in versi di materia bretone (secoli XII e XIII)*, in «L'ornato parlare». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2007, 139-171.
- BELLONI 1912 = Antonio Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi, 1912.
- BRUSCAGLI 2003= Riccardo Bruscoli, *Vita d'eroe: L'«Ercole» del Giraldi*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, 145-166.
- BRUSCAGLI 2007= Riccardo Bruscoli, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 511-528.
- CASADEI 1993= Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- CASADEI 1997 = Alberto Casadei, *La fine degli incanti: vicende del poema epico*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

- CHIARELLI 2020 = Angelo Chiarelli, «*Gli occulti aspri tormenti*» per l'edizione critica dell'«*Amor di Marfisa*» di Danese Cataneo, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XV, 2 (2020), 49-70.
- COMELLI 2013 = Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel "Rinaldo" di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- DE ANGELIS 2001 = Adrienne De Angelis, *Danese Cattaneo's portrait bust of Girolamo Giganti*, in «The Burlington Magazine», 143, 1185 (2001), 747-752.
- DE ANGELIS 2005 = Adrienne De Angelis, *The "Apollo" Wellhead of Danese Cattaneo. A Source for Ammannati's "Juno" Fountain in Florence*, in «Artibus et Historiae», 26, 51 (2005), 151-157.
- DUBARD DE GAILLARBOIS 1997 = Frédérique Dubard de Gaillarbois, *Les armes de Minerve L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, Parigi, Sorbonne University Press, 1997.
- GARIN 1949 = Eugenio Garin, *L'educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza, 1949.
- GAVAGNIN 2004 = Cristina Gavagnin, *Un esperimento metrico dimenticato? La quarta rima come metro epico in Danese Cataneo*, in «Stilistica e Metrica Italiana», IV (2004), 117-142.
- GHIDONI 2018 = Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- GHIDONI 2020 = Andrea Ghidoni, «*Ela se pense de li tenpo primer*». *Le enfances nei poemi franco-italiani: modalità di costruzione dell'eroe tra tradizione e innovazione*, in «Francigena», 6 (2020), 45-107.
- GIGANTE 2007 = Claudi Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno editrice, 2007.
- GIGLIUCCI 1994 = Roberto Gigliucci, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubeis, 1994.
- GIGLIUCCI 2004 = Roberto Gigliucci, *L'espressivismo della strage. Materiali per la lettura del IX canto della "Liberata"*, in Id., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, 73-114.
- GUTHMÜLLER 2009 = Bodo Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009.

- HEMPFER 2004 = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, trad. it. a cura di H. Honnacker, Modena, Panini, 2004.
- HEUZÉ 1985= Philippe Heuzé, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Roma, École française, 1985.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- KRISTELLER 1984-1996 = Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thoughts and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984-1996.
- MELLI 1978 = Elio Melli, *Nella selva dei "Rinaldi": poemetti su Rinaldo da Mont'Albano in antiche edizioni a stampa*, in «Studi e problemi di critica testuale», 16 (1978), 192-215.
- NUOVO 2007 = Isabella Nuovo, *Otium e negotium. Da Petrarca a Scipione Ammirato*, Bari, Palomar, 2007.
- PRETALLI 2020 = Michel Pretalli, *L'"Arte della guerra" di Machiavelli e la letteratura militare del Cinquecento*, in «Nuova Antologia Militare», 1, 3 (2020), 11-92.
- QUONDAM 2006 = Amedeo Quondam, «*Formare con parole*»: *l'institutio del moderno gentiluomo*, in «History of education & children literature», I, 2 (2006), 23-54.
- RASI 1982 = Donatella Rasi, *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica»*, in *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di Guido Baldassarri, Unicopli, Milano, 1982, 31-56.
- RITROVATO 1999 = Salvatore Ritrovato, *Trame sospese del "Gierusalemme"*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la corte dei Della Rovere*. Atti del Convegno (Urbino - Pesaro, 18-20 settembre 1996), a cura di Guido Arbizzoni - Giorgio Cerboni Baiardi - Tiziana Mattioli - Anna T. Ossani, Ancona, Lavoro Editoriale, 1999, 293-309.
- ROSSI 1995= Massimiliano Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.
- SEGAL 1971= Charles Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the "Iliad"*, Leiden, Brill, 1971.

SETTIA 2003= Aldo Angelo Settia, *Il riflesso ossidionale*, in Id., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma - Bari, Laterza, 2003, 77-182.

VICKERS 1990 = Brian Vickers, *Leisure and Idleness in the Renaissance: the Ambivalence of Otium*, in «Renaissance Studies», 4, 1 (1990), 1-37.



DIANA E CHIRONE  
SCHEDE SUL MOTIVO DELL'EROE ORFANO  
NEL POEMA TRA CINQUE E SEICENTO

Federico Contini  
Independent Researcher

RIASSUNTO: Il presente studio ha come oggetto il motivo dell'eroe "orfano", cioè quei luoghi poemati che trattano di personaggi precocemente allontanati dal proprio contesto patrio e cresciuti in un ambiente ad esso alieno, se non apertamente ostile. Nelle pagine che seguono si è inteso esplorarne la fortuna nel poema tra Cinque e Seicento, segnalandone la presenza e tentando di formularne un primo bilancio di carattere generale.

PAROLE CHIAVE: poema eroico, eroe orfano, Cinquecento, Seicento, Curzio Gonzaga, Francesco Bracciolini, Scipione Errico, Agazio Di Somma, Ascanio Grandi, Girolamo Graziani

ABSTRACT: This essay focusses on the theme of the "orphaned" hero, or in other words those parts of the poems that deal with characters precociously estranged from their birthplace, who grow up in an alien, when not openly hostile, environment. The following pages explore the fortune of this theme in the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century heroic poem.

KEY-WORDS: heroic poem, orphaned hero, 16<sup>th</sup> century, 17<sup>th</sup> century, Curzio Gonzaga, Francesco Bracciolini, Scipione Errico, Agazio Di Somma, Ascanio Grandi, Girolamo Graziani

\*\*\*

## 1. ARCHETIPI E MODELLI

Gli antecedenti più prossimi e influenti del motivo dell'eroe orfano sono certamente la Clorinda tassiana e la coppia boiardesco-ariostesca di Ruggiero e Marfisa. Si tratta di personaggi le cui vicende sono ben note, ma che può comunque risultare utile ricordare per una quanto più precisa definizione del modello e delle sue principali declinazioni.<sup>1</sup>

### 1.1. *Clorinda*

(TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 21-38)

Legittima figlia della corona cristiana d'Etiopia, Clorinda ancora in fasce è segretamente affidata dalla madre alle cure dell'eunuco Arsete, nel timore che la sua pelle, «candida» come quella delle «devote figure» che ne affrescano le stanze, possa ingenerare sospetti di infedeltà nel sovrano. Allontanatosi da palazzo con la neonata, Arsete si dirige verso una foresta dove si imbatte in una tigre che lo terrorizza al punto da abbandonare Clorinda a terra e rifugiarsi su un albero, dal quale può ammirare con stupore come la fiera le si avvicini con fare mansueto e cominci ad allattarla. Passato il pericolo, l'eunuco conduce Clorinda in un «picciol borgo» nel quale soggiorna poco più di un anno, salvo poi riprendere il cammino in direzione del natio Egitto. Sorpreso nei pressi di un torrente da un gruppo di ladri, Arsete si getta nell'acqua impetuosa, riuscendo a raggiungere la riva opposta assieme a Clorinda solo grazie a un nuovo miracolo. Questa, ignara delle sue origini, cresce pagana e ottiene da sola fama e terre col proprio valore nelle armi.

<sup>1</sup> Il tema, in effetti, sembra tuttora fuori fuoco rispetto agli interessi della critica, soffermatasi soprattutto sul motivo della virago (vd., su tutti, VERRIER 2003 e GARAVAGLIA 2015).

### 1.2. *Ruggiero e Marfisa*

(ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXVI 60-64; BOIARDO, *Inamoramento de Orlando*, I XVI 29-30, II I 69-73)

Figli del paladino cristiano Ruggieri di Risa e della nobile pagana Galaciella, i due fratelli rischiano la morte già nel grembo materno quando questa è costretta a fuggire per mare «s'un debole legno» (*Orlando furioso*, XXXVI 60, 8) in seguito alla caduta della città e all'uccisione del consorte. Tornata in Africa protetta dalla «Fortuna» (61, 1), vi muore di parto dando alla luce i due pargoli i quali, per volontà di Dio, sono adottati da un viandante (61, 7-8). Lo sconosciuto li conduce sul monte di Carena, dove li fa allattare per un anno da una leonessa. In seguito a un suo momentaneo allontanamento, Marfisa è rapita da un manipolo di Arabi, evento che spinge il viandante a indirizzare Ruggiero alle più sagge cure del «maestro Atlante» (64, 1-2).

Se la figura del viandante è assente in Boiardo, il quale vuole i due protagonisti affidati da subito alle cure del negromante (*Inamoramento de Orlando*, II I 73, 7-8), maggior spazio è invece concesso al ruolo precettivo del mago il quale, visto il futuro di Ruggiero, lo nutre «sol di medolle e nerbi di leone» e gli impartisce un addestramento di prim'ordine nell'uso delle armi (74-75). Nulla è detto a proposito di Marfisa, che tornerà in scena già adulta nelle vesti di regina dell'India, abilissima nel combattere e alla testa di un intero esercito (I XVI 28-30).

Scorrendo i frammenti biografici dei tre campioni qui passati in rassegna è possibile estrapolare alcuni tratti ricorrenti, molti dei quali riprendono una lunghissima tradizione già classica. In seguito a un'eventuale circostanza meravigliosa e in qualche misura antipatrice, il distacco dall'ambiente natio si verifica sempre per cause esterne, dalle conseguenze anche luttuose. Il giovane eroe è immediatamente esposto a rischi mortali in un ambiente naturale selvaggio (il mare, un torrente in piena, una foresta, un monte), che possono rendere necessario un intervento sovranaturale per non risultare fatali. Ciò nonostante, comune è la familiarità con le belve feroci, di prassi delle leonesse, alle quali è affidato il ruolo di nutrici. È inoltre attesa l'improvvisa comparsa di personaggi irregolari (pirati, ladri), il cui intervento complica ulteriormente la situazione dell'eroe introdu-

cendo nuove perturbazioni. Infine, si ha un ideale ritorno alla fazione presentata come latamente originaria – solitamente l'universo cristiano – di norma in seguito alla scoperta della propria identità.

La principale differenza tra i profili qui delineati riguarda la crescita e l'addestramento dell'eroe, particolarmente apprezzabili nei percorsi di Ruggiero e Clorinda. Solo nel caso del primo, infatti, è presente la figura di un mentore. Oltre a sviluppare elementi già propri dell'*agoghé* nello stato di natura (dopo il latte, il cavaliere è nutrito col midollo e coi nervi del leone), il mago e tutore Atlante fornisce al suo allievo anche i migliori insegnamenti possibili nell'uso delle armi («E hal usato ad ogni maestria / ch'aver se puote in arte d'armigiare»: *Inamoramento de Orlando*, II I 75, 1-2). Per Clorinda, invece, la vera maestra si può riconoscere nella natura stessa, che ne tempera l'animo e la forza fisica in virtù delle asperità alle quali l'eroina viene sottoposta, come rivela la nota affinità con la Camilla virgiliana, campionessa favorita della dea Diana.

## 2. EROI ORFANI TRA CINQUE E SEICENTO

Elencate le principali caratteristiche dell'esposizione dell'eroe e identificati nella natura selvaggia e nella guida di un mentore quelli che possono essere definiti i due poli della sua formazione, si riporta di seguito una prima cernita delle presenze di tale motivo nel poema cinque-seicentesco.<sup>2</sup>

### 2.1. Vittoria e Gonzago

(GONZAGA, *Il Fidamante* [1591], IV 3-22 e VI 1-42)

Definita da Antonio Belloni un'«imitazione della Camilla vergiliana, di Penteseilea, di Cariclea, di Marfisa, di Clorinda», la Vittoria di Curzio Gonzago è uno dei protagonisti

<sup>2</sup> I corsivi presenti nelle ottave citate sono sempre di chi scrive; nel caso di opere non editte criticamente, si è provveduto a fornirne delle trascrizioni di servizio delle *editiones principes* secondo criteri grafici e interpuntivi moderni.

del *Fidamante*, nel quale incarna la mitica capostipite dei duchi di Mantova. Introdotta nel canto IV del poema, ampio spazio è innanzitutto dedicato a descrivere le circostanze del concepimento dell'eroina, presentata come figlia della casa reale d'Esperia: negletta dallo sposo per i numerosi, vani tentativi di mettere al mondo un erede, la «nobil madre» invoca l'aiuto di «Cinzia» (*Il Fidamante*, IV 12) promettendo di consacrarle il nascituro qualora avesse dato alla luce una femmina. L'accordo, suggellato da un sogno che la vede mettere al mondo un «ramo di palma verdeggianti e rada / [...] in vece d'umano viso» (6, 3-4), conduce puntualmente alla nascita di una bimba. I genitori, non osando infrangere il giuramento, la abbandonano nelle terre circostanti il loro regno, dove la giovane si pone su «le chiare orme di Diana altere» (14, 2).

Nell'estratto riportato di seguito ricorrono espliciti rimandi alla formazione «amazzone» (16) della giovane Vittoria: l'allattamento da parte di una nutrice «ferina» («le tenere labra del ferino / latte diverso ebber sovente a bere»: 14, 3-4); la domestichezza con le belve («avezzò il petto ad incontrar le fere»: 14, 6) e con le armi di Diana («e le mani a vibrar saette e dardi»: 14, 7); l'addestramento impartito dai rigori della natura («crescendo in tempo ed in valore / si vide a l'altre orrende belve opporsi»: 15, 1-2), non senza reminiscenze erculee («[si vide] strozzar serpenti», «leoni [...] atterrar»: 15, 5-6), i cui frutti sono esibiti con orgoglio dalla giovane eroina, sprezzante dei monili propri della bellezza femminile («e 'n vece di monili e perle ed oro / de' velli ornarsi e de' fier teschi loro»: 15, 7-8).

Nel caso di Vittoria, infine, non vengono del tutto recisi i legami con la famiglia d'origine, che l'eroina si appresta ad aiutare allorché ha notizia delle bellicose intenzioni del padre (ott. 17-18):

*Così fu posta da le fasce infino  
per le chiare orme di Diana altere  
e le tenere labra del ferino  
latte diverso ebber sovente a bere,  
e spesso per solingo aspro camino  
avezzò il petto ad incontrar le fere,  
e le mani a vibrar saette e dardi,  
e li lievi passi a seguir cervi e pardi.*

Ma poi *crescendo* in tempo ed in valore  
*si vide a l'altre orrende belve opporsi,*  
e con piè saldo e con più ardito core  
il velen non temer, non l'ugne o i morsi,  
*strozzar serpenti, e 'n suo maggior furore*  
*leon, tigri atterrar, pantere ed orsi,*  
e 'n vece di monili e perle ed oro  
*de' velli ornarsi e de' fier teschi loro.*

Così intend'io ch'al Termodonte avezze  
son de le donne la più nobil parte,  
arsa una mamma, le mortal bellezze  
usate di lasciar neglette ad arte,  
e nodrirsi fra ' boschi e fra l'asprezze  
de' monti; indi seguir Bellona e Marte,  
tal che di lor vola sì chiaro il nome  
che tempo unqua non sia che 'l limi o dome.

Intanto il padre da più giuste spinto  
varie cagioni a gli African fea guerra  
[...]

L'ode la bella cacciatrice altera,  
e 'l caro padre d'aiutar dispone  
[...].

(*Il Fidamante*, IV 14-18)

Secondo personaggio chiave del *Fidamante*, il giovane Gonzago è l'eroe predestinato ad ottenere la mano della casta Vittoria. Figlio di mortali, ma cresciuto da Proteo, la sua storia è raccontata dallo stesso dio il quale narra di aver presenziato assieme alle maggiori divinità fluviali e marittime alle nozze del re di Cuba e di aver predetto come la regina, accusata a torto di una non meglio precisata colpa, sarebbe stata costretta a gettarsi col figlio nelle acque impetuose del Mincio per tentare la fuga; allertati il fiume stesso, l'Oceano e le rispettive ninfe, queste ultime avrebbero dovuto salvare almeno il piccolo e condurlo alla

sicura dimora di Proteo. Il racconto prosegue quindi col ricordo dell'effettivo arrivo delle ninfe e delle varie fasi dell'addestramento del giovane eroe.<sup>3</sup>

Nel seguente passaggio sono chiaramente riconoscibili gli elementi chiave del motivo qui in esame: l'allontanamento forzato dal luogo d'origine («colpando *a torto* il desiato nome»: 17, 4); la presenza di un fiume, la morte della madre e un salvifico intervento sovranaturale («disperata gettarsi [...] / dovea [...] / ne l'onde»: 17, 5-7); il rinnovato rischio di morte – ancora di erculea memoria («[a] due gran serpi [...] / con le tenere man diede la morte»: 29, 4-6); la presenza di un mentore, responsabile del nutrimento somministrato da un animale feroce ma “dominato” («di porlo a le poppe il mio consiglio / fu pria ad un'orsa [...] / umile ad ogni mio girar di ciglio»: 28, 3-5) e dell'addestramento marziale non meno che della formazione culturale e morale del giovane eroe («con ogni studio ed arte / in discipline nobili e gentili / amastrarlo avessi a parte a parte / e lontan da' pensieri indegni e vili»: 20, 1-4).

E volto al Mincio a profetare allora  
con stupor di ciascun mi diedi. Come  
donna gentile, cui gran doglia accora,  
*colpando a torto il desiato nome,*  
*disperata gettarsi a l'ultim'ora*  
*dovea per torsi a le sue gravose some*  
col caro figlio suo ne l'onde in breve  
con danno al mondo pur troppo empio e greve.

[...]

perché poscia *con ogni studio ed arte*  
*in discipline nobili e gentili*  
*amastrarlo avessi a parte a parte*  
*e lontan da' pensieri indegni e vili.*

[...]

e ben da indi in qua sempre per figlio

<sup>3</sup> A margine, si segnala che nelle artificiose *Moralità* allegate a ogni canto è detto come «per lo bambino portato dalle ninfe del Mincio a Proteo e da lui con tanto studio e amore nodrito e ammaestrato in ogni scienza si denota che 'l Signor Iddio ha particolar cura de gli innocenti» (GONZAGA, *Il Fidamante*, VI, *Moralità*).

il tenni, e 'l tengo e 'l terrò infin ch'io viva.

*Or di porlo a le poppe il mio consiglio  
fu pria ad un'orsa de gli orsatti priva,  
ch'umile ad ogni mio girar di ciglio  
sen venia del Carpazio in su la riva;  
poscia d'una sirena il posi al petto  
con sua gran festa e suo maggior diletto.*

Crebbe il bambin in poco spazio, e bello  
fuor di misura divenn'egli e forte,  
e stando in culla un caso orrendo e fello  
portò che *'l vider due gran serpi a sorte  
e l'assalir, ma d'egli a questo e quello  
con le tenere man diede la morte.*

Meraviglia simil d'Ercol si conta,  
ma questa fia forse più certa e conta.

Da poi tolto a la mamma il tenni a canto  
*e gli mostrai molte scienze e molte  
che con mia grande meraviglia e vanto  
di lui fur da quel vivo ingegno accolte.*

[...]

E sovente anco *a guerreggiar mi posi  
seco* in più forme spaventose e strane

[...]

(*Il Fidamante*, VI 17; 20; 28-31)

## 2.2. *Erinta, Rubeno e Armallo*

(BRACCIOLINI, *La croce racquistata* [1611], VII 64-67 e 73-76)

Al netto delle poche ottave di presentazione che la riguardano, il personaggio di Erinta è uno degli eroi orfani maggiormente decisivi all'interno del poema braccioliniano.<sup>4</sup> Figlia perduta dell'Imperatore d'Oriente Eraclio I, Erinta è un'abilissima guerriera al servizio

<sup>4</sup> Sul poema vd. i riepiloghi bibliografici proposti in CONTINI 2019: 166-167, n. 4; e ID. 2021a: 75, n. 1.



dell'esercito pagano, col quale riesce a infliggere pesanti perdite ai cristiani. Dopo numerose peripezie viene finalmente a conoscenza delle proprie origini, notizia che la induce alla conversione e al matrimonio con il campione Batrano, dal quale discenderà la stirpe medicea.

La vergine guerriera è introdotta al lettore nel corso della rassegna delle truppe persiane, in una descrizione che ne esalta innanzitutto lo sprezzo di ogni costume muliebre («non al collo monil, maniglia al braccio»: *La croce racquistata*, VII 64). Rapita dai corsari in tenerissima età, è da questi adottata e nutrita sulle montagne armene dove, provata dai rigori della natura e dalla presenza di belve feroci, è costretta ben presto a padroneggiare l'uso delle armi per non soccombere. Alla chiamata della «tromba» militare, è come da tradizione pronta da «cacciatrice [a] diventar guerriera» (66, 4); pur senza rinnegare, e anzi ostentando, la propria identità nello stendardo del suo reggimento («Di sua gente è l'insegna orsa rabbiosa»: 67, 5)

Si riportano di seguito le ottave che ne tratteggiano il profilo e che evidenziano i punti fondamentali della sua formazione: il rapimento («Costei bambina in su l'estrema arena / fu da i corsar del mar Egeo rapita»: 65, 1-2), la lotta per la sopravvivenza («al sole, al giaccio / crebbe» tra «fiere orrende»: 64, 6-7 e 65, 4) e l'autonomo percorso di crescita e fortificazione («cacciatrice animosa»: 65, 5; «sudò nell'armi»: 64, 7).

Li guida Erinta, in sull'etade acerba  
*non al collo monil, maniglia al braccio*  
costei si pose, e fior non colse d'erba,  
ch'al negletto suo crin portasse impaccio.  
D'ago in vece e di fuso alla superba  
piacque l'asta e la spada; *al sole, al giaccio*  
*crebbe, e sudò nell'armi*, e l'auree chiome  
ha sol di donna, e la bellezza e 'l nome.

*Costei bambina in su l'estrema arena*  
*fu da i corsar del mar Egeo rapita,*  
*e poi da lor nella montagna armena*  
*tra fiere orrende in prima età nutrita.*  
Cacciatrice animosa, e 'l vento a pena  
l'agguaglia al corso, e col piè lieve uscita

rapidamente in sulle spiche bionde  
senza piegarle e gir poria sull'onde.

Subito ch'ella udì con fieri carmi  
l'Oriente irritar tromba straniera,  
lasciò fervida i boschi e corse all'armi,  
*di cacciatrice a diventar guerriera.*

[...]

*Di sua gente è l'insegna orsa rabbiosa  
che leva i figli, e così lor procaccia  
dar con la lingua sua forma e figura,  
quel che non seppe o volse far natura.*  
(*La croce racquistata*, VII 64-67)

Poche ottave dopo la presentazione di Erinta, è il turno dei fratelli Rubeno e Armallo. Temibili servitori del re di Persia, sono caratterizzati da una spiccata ferocia assai prossima a quella del Rodomonte ariostesco e dell'Argante tassiano. Anche nella loro presentazione è ripreso il motivo dell'eroe orfano, che tuttavia risulta qui profondamente reinterpretato e spinto ai limiti del verosimile, fin quasi a giungere a esiti involontariamente comici.

La «bella e faretrata arciera» Tergina, incautamente addentratasi in selve ignote, è aggredita da un'improbabile congrega di belve feroci, riuscendo a salvarsi unicamente grazie al provvidenziale intervento di un leone. Questi, messi in fuga gli insoliti aggressori, inizia ad accudire la terrorizzata giovane mosso da un sentimento presto rivelatosi come amore. Rubeno e Armallo vengono dunque presentati come i figli di tale unione, salvo poi precisare in un singolo verso conclusivo che l'intera vicenda è frutto delle fantasticazioni dei semplici («Così di lor si favoleggia»: 76, 7).

Pur trattandosi chiaramente di un caso limite, riconducibile al modello solo per la presenza di poche reminiscenze paradigmatiche (l'allontanamento dalla terra natia, l'aggressione da parte di un gruppo ostile, la presenza minacciosa delle belve e quella 'generativa' del leone, la solo allusa crescita nello stato di natura), si è deciso nondimeno di darne conto, come testimonianza di un originale tentativo di rinnovamento ben rappresentativo dello sperimentalismo barocco primo-seicentesco:

*E già per farne ingiuriose prede  
correan la lupa e la pantera e l'orso,  
ma tra loro un leone, oh meraviglia!,  
s'opponne a tutti e la difesa piglia.*

E sì ben la guardò che la molesta  
torma al fin l'abbandona e si rinselva,  
e poi ritorna e piega a lei la testa  
con atto umil la generosa belva;  
sol frange l'arco e la faretra e resta  
quinci dell'arme sue sparsa la selva,  
né più l'offende, anzi talor pian piano  
se le appressa a bacciar l'ignuda mano.

Ma s'arrettr'ella, e d'orrida paura  
tutta notte vegliò fredda e tremante,  
poscia alquanto col dì la rassicura  
l'amoroso leon tra l'erme piante.  
*Di sue cacce la pasce e di lei cura  
come belva non già ma come amante,*  
e sì ben la lusinga e l'accarezza  
che men sempre tem'ella e più l'apprezza.

*Quindi amante d'amata e poscia moglie  
vie più d'amor necessità la rende;  
gode seco la belva e 'l cinto scioglie,  
che la giovane indarno a lei contende,  
e la gemina prole in grembo accoglie  
che Rubeno et Armallo esser s'intende.  
Così di lor si favoleggia, e questo  
più temuti li rende [...].*

(*La croce racquistata*, VII 73-76)

### 2.3. *Alone e Argellina*

(ERRICO, *Babilonia distrutta* [1623], I 13-15 e 22, 5-8; VIII 59 e 61-63)

Due ulteriori casi particolari si hanno nella *Babilonia distrutta* di Scipione Errico. Nessuno dei personaggi ricordati di seguito è infatti un orfano, e pur tuttavia sembrano entrambi recuperare qualche tratto del modello qui in esame.<sup>5</sup>

Il primo è il valoroso Alone, fratello del re dei Tartari e comandante dell'esercito cristiano. Per la sua importanza all'interno del poema, Errico dedica una manciata di ottave alla descrizione della sua nascita, singolare e per questo famosa (*Babilonia distrutta*, I 13, 1): predetta da «ben mille indovini» (v. 6) per lo straordinario valore del nascituro, la gravidanza della regina è annunciata anche da un «sogno» premonitore (v. 3) che la vede partorire un leone dal volto di fanciulla (vv. 3-4), ad emblemi del futuro, canonico vigore del condottiero e della sua peculiare grazia.<sup>6</sup>

Fam'è, che mentre in sen la madre avea  
guerrier sì degno, a sì chiar'opre eletto,  
*leone in sogno partorir pareo*  
*che di vaga donzella avea l'aspetto.*  
L'alto valor, che questo aver deuea,  
da *ben mille indovini* allor fu detto:  
e che sarebbe a lui mal paragone  
Ercole, Achille, ed Ettore e Sansone.  
(*Babilonia distrutta*, I 14)

Non meno singolare è il caso di Argellina, donna guerriera al servizio del califfo di Babilonia. Errico la presenta ostile fin dall'infanzia alle occupazioni femminili, votata piuttosto alle armi e cresciuta conformemente alla sua inclinazione, ossia lontana dai «mollì vezzi» delle nutrici (VIII 61, 5). Com'è precisato fin dal primo verso della sua descrizione, l'eroina «non fu tolta in culla» (61, 1) al suo naturale schieramento, bensì già adulta, all'inizio dell'avanzata dei cristiani, ad opera della maga Bessana, e quindi

<sup>5</sup> Sull'autore e la sua opera vd. essenzialmente CONTARINO 1993, CHIERICHETTI 2002, FOLTRAN 2004.

<sup>6</sup> *Aspetto* 'volto' (GDLI, I, p. 739<sup>3</sup>).

soggiogata da un «elmo incantato» (63, 3) capace di inibire i ricordi ed esaltare la ferocia. La compianta eroina farà inaspettatamente ritorno al campo cristiano in seguito a un colpo di lancia diretto al capo.

Costei, che *non fu tolta in culla, avezzi*  
*ebbe sempre a le guerre i tener'anni,*  
*e sdegnò con superbi alti dispreggi*  
*de l'industria donnesca i pigri affanni.*  
*Non fu nutrice che con molli vezzi*  
*l'alma feroce lusingando inganni:*  
crebbe e ne l'opre de l'incerto Marte,  
mostrò rara la possa e strana l'arte.  
[...]

Ed a Babel co 'l genitor venia,  
che seguir sempre il sommo duce volse,  
quando Bessana per l'aerea via  
permettendolo il ciel, l'avvinse e tolse.  
In tal guisa (oh stupor!) *la maga ria*  
*d'elmo incantato il nobil capo avvolse,*  
che di sé non rammenta e sol la tragge  
forsennato desir d'umana stragge.  
(*Babilonia distrutta*, VIII 61-63)

#### 2.4. Ormeno

(DI SOMMA, *America* [1624], I 56-59)

L'*America* del Di Somma, benché sia poco più che abbozzata, rappresenta la sola testimonianza nota di eroe orfano nei poemi di navigazione.<sup>7</sup> Si tratta inoltre di un caso assai singolare, in quanto sovverte la maggior parte delle caratteristiche proprie del modello.

Nato «pagan» (*America*, I 57, 1), cioè amerindio, nel corso della colonizzazione spagnola dei caraibi, il giovane Ormeno viene abbandonato per ragioni ignote sulle coste

<sup>7</sup> Un riassunto di servizio si ha in CONTINI 2021b, pp. 121-123.

di un'isola minore (57, 2). Da qui è tratto in salvo da un gruppo di pescatori, probabilmente europei (57, 3), che lo allevano per i primi anni di vita. Divenuto adulto, decide di abbandonare le «vili nasse» per assecondare la propria natura «fiera» e «ardita», trasferendosi in città e arruolandosi tra la fila degli invasori. Ormeno è dunque in prima linea durante sbarco dei *conquistadores* nello Yucatan. Nel corso di una feroce battaglia coi nativi di Re Attabila è però affrontato, sconfitto e fatto prigioniero dalla regina delle Amazzoni, che si scoprirà essere sua madre.

Questi, nato *pagan*, di *fascie involto*  
*fu ne i confin d'un'isoletta esposto;*  
*da erranti pescator poscia raccolto*  
crebbe i primi anni a ignobil arti posto,  
ma, giunto a ferma età, si fu rivolto  
il fiero a militar vita disposto:  
lasciò le rozze barche e vili nasse  
e fra gli alberghi di città si trasse.

Quivi, benché di sangue incerto, in guerra  
del suo forte valor, chiaro divenne,  
ma poiché il duce ispan quante il mar serra  
isole vincitor con l'arme ottenne,  
con gli altri ancor d'ogni domata terra  
de l'italiche squadre in forza ei venne,  
ma spinto da pensier nobile, ardito  
s'è con le genti vincitrici unito.  
(*America*, I 57-58)

Come si è detto, l'*America* è un poema incompiuto e i pochi canti che lo compongono consentono di formulare solo ipotesi sul peso e la condotta del giovane Ormeno. Ciò nonostante, resta un eroe orfano *sui generis* per più di una ragione. Innanzitutto, l'essere cresciuto in un contesto fortemente antropizzato (addirittura una «città», 57, 8) fa venir meno la topica esposizione dell'eroe alle prove di una natura ostile. In secondo luogo, non è originario della cristianità per la quale combatte, e dunque, in un ipotetico sviluppo della vicenda, verrebbe meno la prassi canonica dell'agnizione come preludio a un ideale

ritorno alla vera fede. Infine, il cambio di fronte avviene entrambe le volte contro la sua volontà, sia al momento della nascita, sia in età adulta; e per giunta sempre ad opera della madre, che prima lo abbandona e poi lo riconduce in patria con la forza.

Guardando più in generale alle dinamiche rappresentate nel poema, che si mantengono in qualche misura non ostili e anzi vagamente solidali col mondo precolombiano, si è quasi tentati di riconoscere in Ormeno il profilo di un eroe orfano altro, stranamente moderno, non funzionale all'affermazione di uno schieramento sull'altro ma alla rappresentazione di un tentativo, probabilmente impossibile, di sintesi tra esse.

### 2.5. *Idro*

(GRANDI, *Tancredi* [1632], I 66-67 74-75)

Figlio della maga Egle e del celebre eroe tassiano, al quale si ricongiungerà nel seguito della vicenda, al giovane Idro è dedicata l'intera prima sezione del *Tancredi* di Ascanio Grandi. In particolare, il primo canto del poema espone i natali e la fanciullezza di un eroe che, pur essendo cresciuto dalla madre (e dunque senza distacchi traumatici), ricalca perfettamente il modello qui in esame. Potendo contare su ben due mentori, la maga Egle e il conte Accardo, Idro ne rappresenta infatti una sorta di campione.

Nelle ottave riportate di seguito, come da prassi, il giovane eroe riceve il latte da una «torva leena» (*Tancredi*, I 68, 4) ammansita col canto della madre ricevendone «fierezza» (68, 3 e 8); inoltre, anche la stessa Egle naturalmente lo allatta, aggiungendo alle qualità del figlio la propria «bellezza» (68, 2 e 7). L'addestramento di Idro, tipico nella progressione dall'«arco» alla lancia, e dalla selvaggina alle «belve» e ai «cavalieri» (69, 2 e 74, 7-8), è prima supportato dalla madre, la quale lo protegge alla vista e ai pericoli eccessivi con un'«ammirabil nebbia» (69, 3-4), poi dal conte Accardo, il quale «a molti itali Achilli era Chirone» (50, 8). Il tutto, quotidianamente «da l'alba al tramontar del sole» (75, 1):

Questa [Egle] a lui porse sua gentil mammella  
di succhi di beltà gravida e piena,  
e per dargli aspro nutrimento anch'ella

*col canto suo domò torva leena,  
ed appressò la bocca tenerella  
d'orrida mamma a la ferina vena,  
tanto ch'un latte a la costui bellezza  
fu cibo, e l'altro a sua nativa asprezza.*

Dopo il sesto anno *ei fuor del gorgo usciva  
con arco, e fea volar lo stral pennuto,  
ma d'ammirabil nebbia Egla il copriva*  
onde il tutto vedeva ei non veduto.  
Scorreva lungo la famosa riva  
ove il Galeso al mar rende tributo,  
*i casti membri esercitava il giorno  
e vespertino ad Egla ei fea ritorno*  
[...]

Egli ciò non curava, *e 'n giostre e 'n selve  
cavalieri abbattea, domava belve.*

Meco da l'alba al tramontar del sole  
vagheggiava in ozio onesto e faticoso,  
*d'Accardo ancor ne le guerriere scole  
oh quanto s'avanzava ei glorioso!*  
(*Tancredi*, I 68-69 e 74-75)

L'eccezionalità dell'addestramento qui scorso è certamente riconducibile alla presenza del mentore, figura che di norma riflette un maggiore interesse da parte dell'autore per la formazione giovanile dell'eroe. In aggiunta, però, essa appare ancor più vistosa in virtù del tipo di personaggio rappresentato da Idro il quale, come un novello eroe arturiano, continua a mettere alla prova il proprio valore e a venir magicamente soccorso dalla madre per buona parte dell'intero poema.



## 2.6. *Hernando*

(GRAZIANI, *Conquisto di Granata* [1650], III 68-112)

L'ultimo eroe orfano della rassegna è il protagonista del *Conquisto* di Graziani, l'avventuroso Hernando, la cui singolarità consiste nell'essere la trasposizione letteraria – alquanto libera – di un giovane Hernán Cortés.

Il personaggio fa la sua singolare comparsa nelle vesti dell'anziana serva Zoraida, identità assunta per entrare nelle grazie della nobile Elvira, della quale è segretamente innamorato. Scoprendo di non essere corrisposto, Hernando raggiunge il fratello Sireno per annunciarli l'intento di togliersi la vita, ma questi, per dissuaderlo, gli rivela la sua identità. La storia, eccezion fatta per l'assenza di belve feroci, ripropone fedelmente il modello dell'eroe allevato nello stato di natura: Hernando è il figlio di una nobile donna – la regina del Portogallo – inseguita nel bosco da una banda di malviventi-congiurati, soccorsa dalla comunità di allevatori nella quale i due ragazzi saranno cresciuti e morta di parto gemellare subito dopo il salvataggio (*Conquisto di Granata*, III 103-107). Assieme a Hernando era infatti nata anche una bambina, svanita tra le onde del Tago in piena e data per morta (109, 7-8). Allattato da «varia nutrice» (109, 2), il giovane eroe cresce trascurando gli armenti e dedicandosi piuttosto a fortificare se stesso, allenandosi «al nuoto e a la palestra e al corso», allo «schernire il gelo e [al] disprezzar l'arsura» e al cavalcare «indomiti destrier» (111, 1-4):

Nutrir vi femmo, e nel villaggio istesso,  
ma *da varia nutrice, il latte aveste.*  
Quai figli di Silvan l'etate e 'l sesso  
di vigor, di bellezza ambo eccedeste.  
Il termine d'un anno era già presso  
dal memorabil dì che voi nasceste,  
quando, *cresciuto con le torbid'onde,*  
*gonfio il Tago vicin ruppe le sponde.*

Le campagne allagò l'acqua dispersa  
da i suoi ripari imperversando uscita,  
*e la capanna fu da lei sommersa*  
*ove la tua sorella era nudrita.*

*Ella morì*, ma in parte assai diversa  
tu resti riserbato a miglior vita,  
poiché il sito più fermo e più elevato  
il tuo albergo salvò dal fiume irato.

*Crescesti, e al nuoto e a la palestra e al corso  
fu le membra avvezzar tua prima cura,  
d'indomito destrier premer il dorso,  
schernire il gelo e disprezzar l'arsura.*  
(*Conquisto di Granata*, III 109-111)

### 3. UN BILANCIO ESSENZIALE

Pressoché tutti i casi di eroe orfano qui esaminati si presentano come luoghi poematici estremamente formulari, e dunque conservativi rispetto alla tradizione classica e rinascimentale. Ciò nonostante, il rapporto che li lega è puramente tematico, cioè sprovvisto di effettive riprese testuali. Le citazioni, piuttosto rare, rimandano invariabilmente alla tradizione greco-latina (Chirone, Achille, Ercole).

Canonici sono i momenti riguardanti l'allontanamento forzato, la pericolosità degli ambienti naturali (spesso dei corsi d'acqua), la presenza di belve feroci e, contestualmente, l'allattamento da parte di una di esse (di norma una leonessa). Frequenti, ma di fatto accessori, sono invece i riferimenti alla morte dei genitori, alla comparsa perturbante di ladri o pirati, al manifestarsi di un miracolo salvifico o premonitore e all'addestramento vero e proprio dell'eroe, sia per quanto concerne la prestanza fisica, sia per l'abilità nell'uso delle armi.

Il vero discrimine resta la presenza o l'assenza del precettore, che peraltro solitamente riflette anche quella del genere biologico dell'eroe, come probabile conseguenza dei modelli archetipici di Camilla e delle amazzoni. Solo in sua presenza si ha un pieno addestramento fisico e tecnico dell'eroe; addestramento che, nell'unico caso del campione di Curzio Gonzaga, si spinge fino a una – assai generica – educazione morale.

Da un punto di vista narratologico, infine, l'Erinta braccioliniana è il solo eroe orfano la cui agnizione ha degli effetti macroscopici sulla trama e sulle finalità encomiastiche del poema.

L'esempio del giovane Gonzago sembra dunque il limite precettistico di un motivo morente, che resta confinato all'ambito del romanzesco e del dilettevole senza intercettare nulla del pur fiorente interesse per l'erudizione e per la digressione descrittivo-catalogatoria primo-seicentesca. Nessun autore, insomma, ben lungi dall'accostarsi a quello che Simona Morando ha definito «il sogno di Chirone», nemmeno ha inteso rifarsi all'esempio di Rabelais con il suo Ponocrate.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Si tratta una ripresa dall'importante saggio di MORANDO 2012. Per il riferimento al precettore di Gargantua vd. RABELAIS, *Gargantua*, cap. XXIII ss.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, Rizzoli, 2011.
- BRACCIOLINI, *La croce racquistata* = Francesco Bracciolini, *La croce racquistata, poema heroico del signor Francesco Bracciolini, Libri XXXV, con l'Allegoria de l'istesso autore et con l'Annotationi a ciascun libro del S. Gio. Maria Gherardi ristampato & ricorretto dallo stesso autore*, Firenze, Giunti, 1618.
- DI SOMMA, *America* = Agazio Di Somma, *I due primi canti dell'America, poema heroico del Signor Agatio di Somma*, Roma, l'erede di Bartolomeo Zannetti, per Giovanni Manelfi libraro, 1624.
- ERRICO, *Babilonia distrutta* = Scipione Errico, *La Babilonia distrutta, poema heroico del dottor D. Scipione Errico*, Messina, Giovan Francesco Bianco, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, 1623.
- GONZAGA, *Il Fidamante* = Curzio Gonzaga, *Il Fidamante*, a cura di Ester Varini - Ilenia Rocchi, introduzione di Anna Maria Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte, 2000.
- GRANDI, *Tancredi* = Ascanio Grandi, *Il Tancredi*, a cura di Antonio Mangione, 2 voll., Galatina, Congedo, 1998.
- GRAZIANI, *Conquisto di Granata* = Girolamo Graziani, *Il Conquisto di Granata*, edizione commentata a cura di Tancredi Artico, Modena, Mucchi, 2017.
- RABELAIS, *Gargantua* = François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, traduzione italiana di Augusto Frassinetti, Milano, Rizzoli, 1984.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BELLONI 1989 = Antonio Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi, 1989.
- BELLONI 1863 = Antonio Belloni, *Gli epigoni della "Gerusalemme liberata", con un'appendice bibliografica*, Padova, Angelo Draghi, 1893.
- CHIERICHETTI 2002 = Pietro Chierichetti, *L'opera poetica di Scipione Errico*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore Francesco Spera, a.a. 2001/02.
- CONTARINO 1993 = Rosario Contarino, *Errico, Scipione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XLIII, 1993, 261-264.
- CONTINI 2019 = Federico Contini, *Il meraviglioso "tecnologico" di Francesco Bracciolini. Sulla figura dell'«architetto ammirabile» nella "Croce racquistata" e nella "Roccella espugnata"*, in *«Al suon de' mormoranti carmi». Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a cura di Tancredi Artico e Angelo Chiarelli, Manziana, Vecchiarelli, 2019, 165-192.
- CONTINI 2021a = Federico Contini, *Il «diritto angusto calle» dell'epica post-tassiana. Norme, modelli e soluzioni poetiche nella "Croce racquistata" di Bracciolini*, in *«Esperienze letterarie»*, XLVI, 2 (2021), 73-86.
- CONTINI 2021b = Federico Contini, *L'"Oceano" di Tassoni. Appunti per una nuova edizione*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*, a cura di Elisabetta Selmi - Francesco Roncen - Stefano Fortin, Lecce, Argo, 2021, 119-138.
- FOLTRAN 2004 = Daniela Foltran, *Calliope ed Erato: stile e struttura nella "Babilonia distrutta" di Scipione Errico*, in *«Schifanoia»*, XXVI-XXVII, 2004, 39-99.
- GARAVAGLIA 2015 = Andrea Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015.
- GUTHMÜLLER 2009 = Bodo Guthmüller, *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere*, in Id., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, 208-228.
- MORANDO 2012 = Simona Morando, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012.

RIDOLFI 2001 = Roberta Monica Ridolfi, *Gonzaga, Curzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LVII, 2001, 704-706.

VERRIER 2003 = Frédérique Verrier, *Le miroir des amazones: amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des 15. et 16. siècles*, Paris, l'Harmattan, 2003.

*VARIAE*





# UN GRAFO PER IL *FURIOSO* PRIME ANNOTAZIONI DI UNA RICERCA SPERIMENTALE\*

Gaudenzia Genoni  
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Sulla scorta delle precedenti ricerche condotte da Franco Moretti e Michal Ginsburg, in questo contributo i mezzi della *social network analysis* vengono sperimentalmente applicati allo studio della trama dell'*Orlando furioso*. In particolare si adoperano due grafi per esaminare le connessioni tra alcuni personaggi del poema, dando evidenza visiva dello sviluppo centrifugo che regola i primi dodici canti e della dinamica accentratrice prevalente negli ultimi tredici.

PAROLE CHIAVE: *Social network analysis*, *Orlando furioso*, grafi, trama

ABSTRACT: Based on previous research done by Franco Moretti and Michal Ginsburg, the essay deals with simple concepts of social network analysis as a means to explore the plot of Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*. In particular, this study focuses on two graphs that show the connections between some of the characters in the poem meant to visually demonstrate their initial separation and final reunification in cantos I-XII and XXXIV-XLVI.

KEY-WORDS: Social network analysis, *Orlando furioso*, graphs, plot

\*\*\*

\* L'articolo qui presentato è frutto della revisione del mio elaborato di laurea in Lettere (anno accademico 2020/2021) presso l'Università degli Studi di Milano. Il progetto si è svolto in collaborazione con il Dipartimento di Informatica "Giovanni degli Antoni" nella persona del professor Alfio Ferrara, che ha generosamente offerto la propria indispensabile assistenza, assieme al gentile contributo del dottor Francesco Periti. Il professor Guglielmo Barucci, del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, in qualità di relatore della tesi ha indirizzato la ricerca e ha promosso la comunicazione tra i due Dipartimenti, senza mai farmi mancare il suo prezioso sostegno. A loro vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

1. *TIME TURNED INTO SPACE*

Il vertiginoso intrico dei filoni narrativi dell'*Orlando furioso* pone notoriamente il lettore di fronte al costante pericolo di smarrirsi tra le distorsioni spazio-temporali interne al racconto,<sup>1</sup> tant'è che diversi studiosi hanno avvertito l'esigenza di ordinare la polifonia del romanzo scomponendone la struttura in macrosegmenti.<sup>2</sup> Nell'impossibilità di rendere a parole un efficace riassunto del capolavoro ariostesco, non è però da escludere che si possa percorrere una strada alternativa e valersi di una raffigurazione grafica, come quella esibita in occasione della mostra "Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi", nella sala 3 (significativamente intitolata "Il labirinto dell'intreccio") sulle pareti a tergo e ai lati di un pregevole esemplare primo-cinquecentesco di armatura milanese:<sup>3</sup> il disegno (*Figura 1a* e *Figura 1b*) ha certo intenti più ornamentali che didascalici, nondimeno rimane un suggestivo tentativo di trasposizione in immagine dell'universo narrativo del poema. Nella stessa direzione si muove anche il progetto "Orlando Furioso Atlas", intrapreso nel 2016 e prossimo ormai all'ultimazione, a cui si sta dedicando una équipe di ricercatori del Muhlenberg College coordinati da Daniel Leisawitz: riproducendo canto per canto i percorsi dei protagonisti del *Furioso*, tracciati digitalmente in sovrimpressione sulla *Universalis Cosmographia* di Martin

<sup>1</sup> PRALORAN 2009: 21 scrive: «la forma-orchestrazione dell'opera ci fa vedere gli eventi in un modo affatto particolare. Noi non possiamo leggere il singolo evento avendo in mente il tutto, forse lo abbiamo in mente ma certo in modo confuso perché il lettore lascia completamente il controllo del tempo e delle strutture al narratore. Egli non può dominare l'intreccio e dunque gli è difficile valutare gli eventi, la forma-caos del poema è il correlato oggettivo dell'aria di tensione e di instabilità che avvolge personaggi e azioni del *Furioso*. Ciò comporta anche una certa difficoltà nel mettere a punto una lettura verticale degli eventi che pure la struttura dell'opera con continui riecheggiamenti, sulla linea dei grandi romanzi francesi, invita a fare». Si leggano a questo proposito anche le riflessioni di MONTAGNANI 2018.

<sup>2</sup> Si vedano in particolare PAMPALONI 1971; MOMIGLIANO 1973; BRAND 1977; DALLA PALMA 1984; RONCACCIA 2016.

<sup>3</sup> Dell'esposizione, tenutasi tra il settembre 2016 e il gennaio 2017 nel Palazzo dei Diamanti a Ferrara, è stato pubblicato il catalogo (BELTRAMINI - TURA 2016). Molti materiali possono anche essere rinvenuti al sito web <[www.palazzodiamanti.it/1434](http://www.palazzodiamanti.it/1434)> [ultima consultazione 15 aprile 2022]: in particolare, alla pagina web <[www.palazzodiamanti.it/index.php?id=1598](http://www.palazzodiamanti.it/index.php?id=1598)> [ultima consultazione 15 aprile 2022] è possibile scaricare l'infografica a cui si fa qui riferimento.

Waldseemüller (1507),<sup>4</sup> gli autori dichiarano infatti di aver voluto «plot the plot (or really, *plots*) of the book as a translation of the text into visual and geographic form, in order to help readers follow the interwoven narratives of the story, and to bring to light patterns and trajectories that may not be apparent in the written text».<sup>5</sup>

Prendendo dunque le mosse da tali presupposti, in questa sede si intende presentare uno strumento finalizzato a offrire un immediato colpo d'occhio sul microcosmo del poema, e che risponda contemporaneamente a un duplice obiettivo: da una parte, risultare di ausilio alla didattica, per superare il rischio di una semplicistica schematizzazione della trama nei tre canonici nuclei narrativi;<sup>6</sup> dall'altra, fornire un supporto che procuri nuove prospettive di osservazione critica, soprattutto in merito a quella «intensa vita di relazione»<sup>7</sup> che già Lanfranco Caretti aveva scorto tra gli eroi del poema. L'individuazione di questo strumento si è risolta nei grafi, ovvero in strutture matematiche composte da un insieme di punti, detti vertici o nodi, uniti da archi di collegamento: specificamente, con i nodi sono stati resi i personaggi del *Furioso* e con gli archi alcune relazioni che tra essi intercorrono, così che la complessa rete dei loro rapporti possa venire indagata rivolgendosi ai mezzi della *social network analysis*.

L'implementazione di grafi a sostegno dell'analisi critico-letteraria non è una assoluta novità. Pionieristica su questo terreno è stata l'attività condotta a partire dal 2011 dal gruppo di ricerca dello Stanford Literary Lab sotto la direzione di Franco Moretti, unanimemente riconosciuto come il primo teorico del *distant reading*.<sup>8</sup> In particolare, in

<sup>4</sup> «This project aims to chart the space of the *Orlando Furioso* as Ariosto and other 16th-century humanists might have imagined it, on a cartographic representation of the world that was entering the European imagination in the very years that the great Ferrarese poet was writing and editing the three editions of his magnum opus»: si cita dal sito web <[www.furiosoatlas.com](http://www.furiosoatlas.com)> [ultima consultazione 18 aprile 2022], a cui si rimanda per maggiori informazioni sul progetto e per visitare le mappe. Si legga anche LEISAWITZ 2019.

<sup>5</sup> La citazione è tratta dalla pagina web <[www.furiosoatlas.com/atlas.html](http://www.furiosoatlas.com/atlas.html)> [ultima consultazione 18 aprile 2022].

<sup>6</sup> Così si esprime al riguardo PAMPALONI 1971: 1: «L'idea che ci si può fare della trama del *Furioso* seguendo i manuali scolastici non è molto lontana dalla immagine di una costruzione lego, fatta di pezzi bianchi, rossi e neri (le tre trame principali del poema). Poi si smonta l'edificio e si fanno tre mucchi, uno di pezzi bianchi, uno di rossi, uno di neri. Si distrugge cioè quel sistema di relazioni su cui si regge l'organismo del *Furioso*».

<sup>7</sup> CARETTI 1961: 33.

<sup>8</sup> MORETTI 2000.

un saggio dal titolo *Network Theory, Plot Analysis*,<sup>9</sup> rifacendosi a un precedente studio sociologico sui drammi teatrali shakespeariani<sup>10</sup> Moretti si è servito di rudimentali<sup>11</sup> grafi da lui stesso sviluppati per passare al vaglio *l'Amleto* e due romanzi moderni, esperienza successivamente replicata con *l'Antigone* di Sofocle e la *Fedra* di Racine.<sup>12</sup> Digni di nota sono anche i grafi utilizzati come guida all'interpretazione del capolavoro di Victor Hugo nell'ambito del progetto “Visualizing *Les Misérables*”<sup>13</sup> curato nel 2014 da Michal Ginsburg – all'epoca docente presso la Northwestern University –, cui va il merito di aver saputo adoperare in campo umanistico il frutto delle ricerche scientifiche di Donald Knuth<sup>14</sup> e dei due fisici Michelle Girvan e Mark Newman.<sup>15</sup> Dai lavori di Franco Moretti e di Michal Ginsburg emerge chiaramente come la validità dei grafi risieda nel fornire una visualizzazione sintetica della trama, nell'essere cioè un “fermo immagine” dei contenuti narrativi del testo e un modo per coglierli a un solo sguardo nella loro totalità. La lettura è un processo complesso che si esplica in una dimensione temporale di una certa estensione e che mette alla prova le facoltà cognitive del lettore, costringendolo necessariamente a un'operazione di selezione; molte informazioni che rimangono celate dalla ricchezza dell'intreccio e che si perdono nel flusso del racconto – come appunto i rapporti di associazione tra i personaggi – vengono invece recuperate nei grafi mediante un'analitica raccolta dei dati e fissate in una dimensione questa volta spaziale: *time turned into space*, prendendo in prestito la formulazione di Moretti.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> MORETTI 2011.

<sup>10</sup> STILLER - NETTLE - DUNBAR 2003.

<sup>11</sup> Per ammissione stessa di MORETTI 2011: 3: «[...] the networks in this study were all made by hand, with the very simple aim of maximizing visibility by minimizing overlap. This is not a long term solution, of course, but these are small networks, where intuition can still play a role; they're like the childhood of network theory for literature; a brief happiness, before the stern adulthood of statistics».

<sup>12</sup> MORETTI 2013.

<sup>13</sup> Reperibile all'indirizzo web <[www.lesmiserables.mla.hcommons.org](http://www.lesmiserables.mla.hcommons.org)> [ultima consultazione 22 aprile 2022]. Il sito è stato pensato come un companion integrativo a GINSBURG - STEPHENS 2018.

<sup>14</sup> In KNUTH 1993 l'insigne informatico, illustrando i principi del *literate programming* da lui ideato, metteva a disposizione una trentina di esempi per valutare l'efficacia di algoritmi combinatori, tra cui alcuni file di dati elencanti gli incontri, capitolo per capitolo, dei personaggi di cinque capisaldi della letteratura mondiale (*Iliade*, *Anna Karenina*, *David Copperfield*, *Huckleberry Finn* e, appunto, *I Miserabili*).

<sup>15</sup> GIRVAN - NEWMAN 2004.

<sup>16</sup> MORETTI 2011: 3.

Realizzare un grafo completo dell'intero *Orlando furioso* rimarrà dunque la meta ultima da perseguire; vista però l'estensione dell'opera (che nella terza redazione conta 4.842 ottave, per un totale di 38.736 versi), si è deciso qui di circoscrivere il campo e limitare lo spoglio del testo a una scelta di canti, corrispondenti in particolare alla prima e all'ultima sezione della quadripartizione individuata da Giulio Ferroni, secondo cui

I 46 canti di C possono [...] distinguersi in quattro ampie sezioni omogenee (rispettivamente di canti 12, 11, 11, 12), identificabili tutte in riferimento ai punti chiave della vicenda di Orlando: 1) canti I-XII, dalla fuga di Angelica al palazzo di Atlante, dove Orlando incontra Angelica, che di nuovo fugge; 2) canti XIII-XXIII, dall'incontro di Orlando con Isabella alla follia di Orlando (la cui narrazione occupa il centro del poema); 3) canti XXIV-XXXIV, dagli effetti della pazzia di Orlando al viaggio lunare di Astolfo (col recupero del senno di Orlando); 4) canti XXXV-XLVI, dall'allegoria della poesia spiegata da san Giovanni (e la definizione della poesia come menzogna) alla conclusione.<sup>17</sup>

L'attenzione a non interrompere la continuità dell'avventura lunare di Astolfo ha indotto a integrare il quarto blocco suggerito da Ferroni con l'aggiunta del canto XXXIV, sicché i canti totali presi in considerazione risultano essere venticinque. Tale selezione mira a includere nella ricerca sia lo sviluppo centrifugo dei primi canti sia la dinamica accentratrice degli ultimi, in modo che la rappresentazione visiva delle connessioni tra i personaggi porti a esplorare da una prospettiva inconsueta la dicotomia tra la pulsione espansiva dell'apertura del poema e la sua chiusura centripeta.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, tuttavia, è necessario soffermarsi a illustrare i criteri che hanno guidato la raccolta dei dati, poiché è dalla accuratezza di tale imprescindibile operazione preliminare, eseguita in questo caso manualmente, che dipende l'attendibilità stessa dei grafi.

<sup>17</sup> FERRONI 2008: 152-153.

## 2. LA RACCOLTA DEI DATI: METODOLOGIA

In un'opera letteraria i rapporti tra i personaggi possono essere indagati sotto molteplici aspetti, per esempio contemplandone i legami parentali, affettivi, amicali o antagonistici; in questo lavoro si sono volute illuminare le dinamiche sottese alla trama dando invece risalto alle interazioni *agite*. Per stabilire quando sussista un'interazione è fondamentale fissare dei parametri che assicurino il massimo grado di coerenza e uniformità nella raccolta dei dati e che garantiscano la replicabilità del procedimento su altri testi, così da rendere attuabile uno studio anche comparativo.

Di fronte al proposito di costruire un grafo per l'*Amleto*, Moretti indica ad esempio di considerare che due personaggi siano in mutua relazione ogni volta che tra loro viene scambiata una battuta sulla scena.<sup>18</sup> Questo metodo, estremamente funzionale se applicato a testi teatrali, si dimostra però poco calzante per l'analisi di romanzi, come lo studioso stesso ha dovuto constatare nel rivolgere i propri interessi verso le opere di Dickens e Cao Xueqin:

Networks are made of vertices and edges; plot networks, of characters and verbal exchanges. In plays this works well, because words are deeds, deeds are almost always words, and so, basically, a network of speech acts is a network of actions. In novels, no, because much of what characters do and say is not uttered, but narrated, and direct discourse covers only a part of the plot – at times, a very small part. This makes the transformation of plots into networks a lot less accurate.<sup>19</sup>

Per un poema in ottava rima come il *Furioso*, in cui verosimilmente l'uso del discorso diretto è ancor più modesto che nei romanzi in prosa di Sette e Ottocento, il criterio dei *verbal exchanges* non sarebbe opportuno. Si è preferito quindi attingere alla metodologia adottata dalla Ginsburg, che dei *Miserabili* elenca le *character co-occurrences* individuando i momenti in cui due personaggi condividono lo stesso tempo e luogo dell'azione. Prendendo avvio da queste premesse, e conducendo qualche riflessione sulle

<sup>18</sup> MORETTI 2011: 3: «[...] basically, two characters are linked if some words have passed between them: an interaction, is a speech act».

<sup>19</sup> Ivi: 8.

questioni più ostiche lasciate in ombra dalla Ginsburg, sono state definite tre tipologie di relazione: “incontro”, “nuova interazione” e “assieme”. Di seguito si fornisce quindi una breve spiegazione, corredata di qualche esempio chiarificatore, delle linee guida seguite per impostare e svolgere la ricerca sul *Furioso*.

Innanzitutto, è stato annotato un incontro ogni volta che due personaggi si imbattono l'uno nell'altro, a prescindere se ciò accada in modo fortuito o volontario. Il concetto di “incontro” quale è stato qui inteso non comporta necessariamente che gli individui coinvolti entrino in diretto contatto tra loro, e non è raro infatti che esso si risolva nel rapido avvicinarsi di un personaggio e nella subitanea fuga dell'altro, soprattutto nel primo canto ma non solo: a XII 29, per esempio, Orlando accorre verso Angelica, ma «la donzella, ch'in fuga percuote / la sua iumenta,»<sup>20</sup> (XII 33, 5-6) non tarda a involarsi. L'incontro, essendo una relazione reciproca, può realizzarsi solo se viene percepita l'altrui presenza, motivo per il quale non sono stati considerati i casi in cui un personaggio guarda l'altro senza da questi essere visto: ad esempio, quando Angelica ascolta il lamento di Sacripante acquattata tra le verzure (I 38-49) o quando Bradamante osserva sbigottita il suo Ruggiero venire rapito in aria dall'Ippogrifo (IV 47); così ugualmente non è stato registrato alcun incontro a XII 11, dove pure molti cavalieri sono radunati assieme nel palazzo di Atlante, perché nessuno ha vera contezza di ciò che lo circonda: «Era così incantato quello albergo, / ch'insieme riconoscer non poteansi» (XII 32, 1-2). In tutti i venticinque canti gli incontri calcolati ammontano a 384: il primo avviene tra Rinaldo e Angelica a I 10, 7-8 («entrò in un bosco, e ne la stretta via / *rincontrò* un cavallier ch'a piè venìa»), l'ultimo tra Ruggiero e Rodomonte a XLVI 115, 5-6 («quinci Ruggier, quindi il pagan si scaglia, / e *vengonsi a trovar* coi ferri bassi»). Bisogna puntualizzare che sono stati volutamente ignorati gli incontri tra Orlando, Angelica, Rinaldo, Carlo e Namor inseriti nelle ottave 5-9 del canto I perché rientrano in brevi accenni volti a ricapitolare sequenze di eventi già cantati nell'*Inamoramento* del Boiardo.

Durante lo spoglio del testo non hanno mancato di evidenziarsi alcune difficoltà di ordine teorico. La prima ha riguardato la discrepanza tra il “tempo della storia” e il “tempo del racconto”, poiché nei punti in cui la narrazione si fa sommaria e iterativa

<sup>20</sup> I versi del *Furioso* (d'ora in poi *OF*) vengono sempre citati da ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Ceserani - Zatti]. I corsivi, ove presenti, sono miei.

quantificare la *frequenza* degli incontri diventa complicato. È stato necessario valutare attentamente caso per caso e solo qualche volta si è potuto proporre una soluzione, come per gli amori tra Ruggiero e Alcina al canto VII: il saraceno e l'incantatrice si avvicinano inizialmente in momenti ben identificabili (ottave 9 e 27-29), ma presto la velocità del brano accelera sensibilmente grazie al ricorso all'enumerazione, e per rendere tangibile nel grafo l'assiduità delle loro visite si è segnato come incontro ogni complemento di luogo dell'ottava 31<sup>21</sup> e ogni predicato verbale della 32.<sup>22</sup> In altre circostanze invece la questione è parsa irrisolvibile, soprattutto in presenza delle narrazioni di secondo grado con analessi: se Dalinda rammenta che «continuò per molti giorni e mesi / tra noi secreto l'amoroso gioco» (V 11, 1-2), tale affermazione rende bene l'idea di un'ininterrotta frequentazione tra lei e Polinesso ma non lascia spazio alcuno al computo degli incontri; lo stesso si dica quando Olimpia ricorda come «quei giorni che con noi contrario vento, / contrario agli altri, a me propizio, il [Bireno] tenne / (ch'agli altri fur quaranta, a me un momento: / così al fuggire ebbon veloci penne), / fummo più volte insieme a parlamento» (IX 24, 1-4), perché solo arbitrariamente si potrebbe stabilire il numero degli abboccamenti tra la fanciulla e il suo diletto in quelle poco meno che sei settimane.

Il problema più spinoso è sorto però in merito alla definizione di *durata*. Sono rari infatti i casi in cui il poema lascia arguire quanto a lungo un incontro si protragga,<sup>23</sup> e nella maggioranza delle volte i riferimenti mancano totalmente: per ovviare all'impossibilità di stabilire l'estensione temporale di un evento si è dovuto ricorrere all'idea di "nuova interazione", applicata quando due personaggi compiono più di una azione nell'arco del medesimo incontro. Per esempio, a I 16 Ferraù e Rinaldo incappano l'uno nell'altro e attaccano a duellare (ottava 17): questo gesto dà inizio all'incontro, che globalmente finisce solo a I 22 nel momento in cui essi si separano; all'ottava 18 però il signor di Montalbano interrompe il combattimento per esporre un suo pensiero e all'ottava 21, terminato il discorso e invitato il pagano in sella, i due galoppo via su Baiardo: queste

<sup>21</sup> «in conviti», «in feste», «in giostre», «in lotte», «in scene», «in bagno», «in danza», «presso ai fonti, all'ombre de' poggietti».

<sup>22</sup> «vanno cacciando», «uscir fan», «tendon», «turbano».

<sup>23</sup> Principalmente solo quando il narratore stesso lo specifica: al canto XLIV, per esempio, il duello tra Bradamante e Ruggiero inizia «al primo lampo / ch'apparve all'orizzonte» (68, 7-8) e termina solo «poi che Febo nel mar tutt'è nascoso» (82, 1), prolungandosi quindi «tutto un dì» (79, 4).



sono state considerate appunto come nuove interazioni. Nei venticinque canti se ne registrano 288. Tale espediente non elimina del tutto il problema (difatti non si saprebbe né per quanto tempo Rinaldo e Ferrau si scontrino né per quante ore o minuti cavalchino assieme nella foresta<sup>24</sup>) ma almeno permette, nel grafo, di conferire maggior peso agli incontri che il narratore più dettaglia: e, in linea di massima, a meno che alla scena spiegata non subentri il sommario iterativo, un maggiore spazio testuale dedicato a una situazione corrisponde a una maggior durata della stessa.<sup>25</sup>

Da ultimo, per completare il quadro in modo esaustivo, si è impiegato il concetto di “assieme” – presente in numero di 147 ricorrenze – così da includere nell’elenco delle relazioni quei casi in cui i personaggi compaiono in scena già in compagnia l’uno dell’altro (come Pinabello, che «una giovane bella [se]co avea»: II 37, 5) oppure in cui percorrono un tratto di strada fianco a fianco (per esempio, Bradamante e Fiordiligi a XXXV 62, 1-2: «Lungo il fiume le belle e pellegrine / giovani vanno a gran giornate *insieme*»).

Tutti i dati derivanti dallo spoglio del testo sono stati registrati in un foglio Excel e sono consultabili alla tabella in appendice.<sup>26</sup> Come si vede, di ogni arco viene specificato il canto e l’ottava del *Furioso* a cui esso rimanda, la tipologia di relazione instaurata (I. per “incontro”, N. I. per “nuova interazione”, A. per “assieme”) e la coppia di personaggi

<sup>24</sup> Nulla si può ricavare in proposito dalle generiche informazioni fornite: «Poi che s’affaticar *gran pezzo* invano / i duo guerrier per por l’un l’altro sotto» (I 18, 1-2) e «Da quattro sproni il destrier punto arriva / ove una strada in due si dipartiva» (I 22, 7-8).

<sup>25</sup> Per esempio, il primo brevissimo incontro del canto I, a cui vengono dedicati solo due versi (10, 7-8; si noti però che la stessa scena è riproposta una seconda volta, con sdoppiamento prospettico, attraverso gli occhi di Rinaldo all’ottava 12, 5-8), corrisponde a una sola relazione. Il lungo duello finale tra Ruggiero e Rodomonte occupa invece ventisei ottave: anche qui l’incontro registrato è uno solo, ma a questo vanno aggiunte nove nuove interazioni che aumentano notevolmente lo spessore dell’arco tra i vertici.

<sup>26</sup> Si è già ricordato che i dati sono stati raccolti manualmente, attraverso una paziente rilettura dei venticinque canti. Poiché l’operazione richiede tempi piuttosto lunghi e rimane comunque in parte vincolata alla soggettività del singolo studioso, sarebbe auspicabile ricorrere in futuro a una annotazione automatica con procedure di Text Mining e Machine Learning, ricordando che il programma a cui si facesse affidamento dovrebbe venire impostato alla rilevazione non solo dei nomi propri dei personaggi ma anche delle formule con cui essi sono contraddistinti nel poema, talvolta a più riprese (ad esempio, *donna di Dordona* per Bradamante, *figliuol di Monodante* per Brandimarte, *duca di Bavera* per Namò, *il marchese* per Oliviero, *cavallier d’Anglante*, *senator romano*, *nipote di Carlo* e *figlio di Milone* per Orlando, *signor di Montalbano* e *figliuol del duca Amone* per Rinaldo, *re d’Algeri* e *re di Sarza* per Rodomonte, *re di Circassia* per Sacripante, e così via).

interessati, indicati sotto le colonne *source* e *target*<sup>27</sup> e contrassegnati dal codice identificativo attribuito ai loro nodi (per cui si rimanda alla legenda in appendice). Si noti che nella tabella si è voluto distinguere tra le relazioni riportate dalla voce narrante di primo grado e quelle che il lettore inferisce dalle parole di un narratore intradiegetico: i racconti metadiegetici presi in considerazione sono quelli esposti ai narratori interni da Pinabello (II 37-57), Melissa (III 9-12 e 66-74), Dalinda (V 5-74), Astolfo (VI 32-53), Olimpia (IX 22-56) e un’abitante delle terre di Marganorre (XXXVII 44-85); sono invece stati lasciati da parte sia gli inserti autobiografici riferiti da Lidia (XXXIV 11-43) e dal castellano mantovano (XLIII 9-46) sia la novella ascoltata da Rinaldo (XLIII 72-143), perché nessuno degli individui evocati in questi racconti – a parte naturalmente Lidia e il castellano – si manifesta nel piano diegetico principale. Infine, è stato indicato per ogni relazione se essa sia già presente nella prima edizione del *Furioso* o se compaia solo nella terza redazione, così che si possano oscurare dai grafi tutti gli episodi aggiunti nel 1532.

L’ultimo passo è consistito nel trasformare i contenuti delle colonne *source* e *target* in file CSV da importare nel software open source Gephi,<sup>28</sup> scelto perché, oltre a offrire una visualizzazione chiara ed efficace dei dati, consente di quantificare le metriche del grafo e di intervenire sulla sua struttura modificandola come desiderato.<sup>29</sup> Poiché i dati raccolti non riguardano l’intero *Orlando furioso* ma soltanto i primi dodici e gli ultimi tredici canti, si è reso necessario realizzare due grafi distinti ( $G_1$  e  $G_2$ ) da cui sono stati ricavati ulteriori sottografi<sup>30</sup> e grafi parziali,<sup>31</sup> come verrà mostrato nel prossimo paragrafo. Prima però di affrontare l’analisi dei grafi è utile richiamare alcune nozioni già

<sup>27</sup> Essendo “incontro”, “nuova interazione” e “assieme” dei legami reciproci, per ogni arco la posizione del nodo *source* e del nodo *target* è interscambiabile.

<sup>28</sup> Il software è presentato da BASTIAN - HEYMANN - JACOMY 2009. Si veda anche il sito web dedicato: <[www.gephi.org](http://www.gephi.org)> [ultima consultazione 26 aprile 2022].

<sup>29</sup> Essendo facile e intuitivo da usare, Gephi è un programma frequentemente adoperato dagli studiosi delle Digital Humanities, come rilevano JÄNICKE - FRANZINI - CHEEMA *et alii* 2015: 13: «Another popular tool in the digital humanities community, frequently used to draw graphs, is Bastian’s Gephi».

<sup>30</sup> Dato un grafo  $G$  avente un insieme  $V$  di vertici, si chiama *sottografo* di  $G$  quel grafo che abbia come insieme dei vertici  $V_1$  un sottoinsieme di  $V$  ( $V_1 \subseteq V$ ) tale che due vertici  $a$  e  $b \in V_1$  siano adiacenti nel sottografo se e solo se lo sono in  $G$  (cfr. MURACCHINI 1967: 34).

<sup>31</sup> Se si considera un grafo per il quale l’insieme dei vertici  $V_1 = V$  mentre l’insieme degli archi  $\Omega_1$  è un sottoinsieme di quello degli archi di  $G$  ( $\Omega_1 \subseteq \Omega$ ), si dice che esso è un *grafo parziale* di  $G$  (cfr. *ibidem*).

acquisite e introdurre nuovi termini che serviranno in seguito al commento delle immagini:<sup>32</sup>

- 1) Un grafo, detto anche rete o *network*, è un ente costituito da un insieme di nodi (o vertici) e un insieme di archi (chiamati anche lati o spigoli<sup>33</sup>) che collegano coppie di nodi. Il grafo si dice orientato se il verso degli archi è a senso unico (nel qual caso prende anche il nome di digrafo, dall'inglese *directed graph*), non orientato se il verso degli archi è bidirezionale.<sup>34</sup> Un grafo può essere costituito da un'unica componente connessa (quando per ogni coppia di vertici esiste una catena – ovvero, una sequenza di archi a due a due adiacenti – che li unisce) oppure da due o più componenti connesse isolate tra loro: anche un singolo nodo disgiunto dal gruppo è considerato una componente connessa.
- 2) La densità del grafo è il valore che misura il livello di interconnessione tra i nodi: si calcola dividendo il doppio del numero degli archi ( $L$ ) per il prodotto tra il numero dei nodi ( $n$ ) e il numero dei nodi meno uno ( $\frac{2L}{n(n-1)}$ ); può andare da un minimo di 0 a un massimo di 1, quando ogni vertice è collegato a tutti gli altri.
- 3) Due nodi si dicono adiacenti (o vicini) se hanno un arco che li unisce; un arco si dice incidente rispetto ai nodi con cui è connesso. Il grado di un nodo corrisponde al numero di spigoli a esso incidenti. La *degree centrality* valuta l'importanza di un vertice in base al numero di archi a questo collegati.
- 4) Due spigoli si dicono adiacenti se hanno in comune uno stesso nodo. Una successione di spigoli adiacenti è chiamata catena: la lunghezza di una catena è il numero degli spigoli che ne fanno parte. Tra due nodi di una componente connessa è possibile individuare una catena di lunghezza minima, che prende il nome di *shortest path*. La *betweenness centrality* attribuisce importanza ai vertici che sono attraversati da un alto numero di *shortest paths* e permette così di segnalare i nodi-ponte (*bridges*) più significativi del grafo.

<sup>32</sup> I testi di riferimento consultati per questi argomenti sono MURACCHINI 1967 e HIGGINS 2012.

<sup>33</sup> In realtà andrebbe fatta una distinzione terminologica tra spigoli e archi, perché i primi pertengono ai grafi non orientati (grafi cioè ai cui lati non è assegnato alcun verso) e i secondi ai grafi orientati. In queste pagine, tuttavia, i termini vengono considerati equivalenti.

<sup>34</sup> I grafi presentati in questo articolo sono tutti non orientati; ciò in virtù del fatto che, come si è già accennato, le tre relazioni considerate (“incontro”, “nuova interazione” e “assieme”) hanno natura simmetrica.

- 5) Gli archi del grafo sono pesati e il loro peso corrisponde alla forza della connessione tra due nodi (cioè, al numero di relazioni che tra essi intercorrono<sup>35</sup>): si può quindi parlare di legami deboli e legami forti.
- 6) La modularità (*modularity*) stima la proprietà del *network* di essere suddiviso in moduli: un modulo – anche detto gruppo, famiglia, comunità o *cluster* – è un insieme di nodi densamente interconnessi tra loro e scarsamente connessi con gli altri vertici della rete.

### 3. DISPERSIONE E RICONGIUNGIMENTO TRA I DODICI CANTI INIZIALI E GLI ULTIMI TREDICI

Come noto, due diversi movimenti regolano la parte iniziale e quella finale dell'*Orlando furioso*. Se infatti tra i canti I-XII molti dei personaggi principali sono indotti a sparpagliarsi secondo le direttrici più diverse, una forza opposta conduce nei canti XXXIV-XLVI gli eroi rimasti in vita a convergere verso Parigi. Tale evoluzione incide profondamente sulla struttura dei due grafi, che grazie alla loro diversa configurazione consentono di verificare il primo la dispersione romanzesca nell'aperura del racconto, il secondo il ricongiungimento epico in prossimità della conclusione.<sup>36</sup>

Il grafo  $G_1$  ([Figura 2](#)) mostra le relazioni registrate nei primi dodici canti del *Furioso*: comprende in tutto 58 nodi e 110 archi e la densità misura 0,067. Il più alto numero di archi (20) è associato a Ruggiero, cui a distanza seguono Orlando (15), Rinaldo (14) e Bradamante (13). I nodi sono ingranditi in base alla *degree centrality*, per cui maggiore è il loro grado più lunga è la circonferenza; allo stesso modo, lo spessore degli

<sup>35</sup> Va specificato che nella pesatura degli archi le tre relazioni di “incontro”, “nuova interazione” e “assieme” sono state considerate in forma aggregata. Sarebbe interessante, in futuro, migliorare la rappresentazione degli spigoli distinguendo visivamente tra i vari tipi di relazione individuati.

<sup>36</sup> Non per questo si vuole ravvisare nel poema un rigido dualismo tra epica e romanzo, come è stata tendenza di parte della critica americana del secolo passato (CARNE-ROSS 1976; PARKER 1979; QUINT 1979; cfr. FERRETTI 2016) verso cui JAVITCH 2010 si dichiara in disaccordo («Ariosto's effort in the last cantos to reduce the dispersive nature of the poem's plotlines by joining them or even abandoning some of them may be validly interpreted as an effort to give his poem a more unified, “streamlined” ending, but there is no reason to identify this streamlining as an effort to make the poem more epic as it reaches its close»: ivi: 394). Si leggano anche le importanti riflessioni sull'orizzonte generico del *Furioso* di SANGIRARDI 2009.

archi ne rispecchia il peso. I colori, infine, sono distribuiti secondo la modularità<sup>37</sup> di  $G_1$  e mettono in evidenza cinque comunità.

Sorge spontanea una prima osservazione: tre dei nodi maggiori corrispondono ai temi su cui in sede proemiale il poeta mette l'accento, isolandoli dalla materia complessiva del racconto:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;  
(OFI 2, 1-4)

Voi sentirete fra i più degni eroi,  
che nominar con laude m'apparecchio,  
ricordar quel Ruggier, che fu di voi  
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.  
(OFI 4, 1-4)

Orlando e Ruggiero dunque, ma anche Bradamante, necessaria al completamento del tema dinastico. I loro vertici (con l'aggiunta di Rinaldo, sul quale si ritornerà) sono coronati da una nutrita ghirlanda di comprimari e comparse, figure che però, si badi bene, non hanno necessariamente un profilo secondario: si pensi ad Astolfo, ora puntino di scarse dimensioni ma presto destinato a raggiungere una propria autonomia nel corso delle peripezie aeree; o ancora a Isabella, la quale, appena introdotta sul finire del canto XII, si preannuncia personaggio gravido di potenzialità narrative che troveranno piena attuazione solo nel seguito del romanzo.

La matassa dei nodi orbitanti attorno a Ruggiero e Bradamante e i due agglomerati cui fanno capo Orlando e Rinaldo si dispongono a destra e a sinistra della triade orca-Angelica-Sacripante, che divide lo spazio in due campate; ma, lungi dal rappresentare uno iato del grafo, questi tre vertici – cui va aggiunto Ferraù, analogo strut-

<sup>37</sup> Qui e altrove la modularità è stata calcolata con un algoritmo disponibile su Gephi, basato sul metodo illustrato da BLONDEL - GUILLAUME - LAMBIOTTE *et alii* 2008.

turale dell'orca sull'asse verticale – si fanno invece portatori di un fondamentale ruolo coesivo, perché collegano *clusters* destinati altrimenti a rimanere isolati e indipendenti. E se il mostro marino e il figlio di Lanfusa sono relegati a una zona più periferica in quanto ponte tra due soli personaggi (rispettivamente Orlando-Ruggiero e Orlando-Rinaldo), centralissimi risultano invece Sacripante (unico a essere contemporaneamente connesso con Bradamante, Ruggiero, Orlando e Rinaldo) e Angelica, che fa da tramite tra i tre guerrieri. L'incarico di mediatori spettante al sovrano circasso e alla principessa del Catai può essere meglio apprezzato confrontando i grafi  $G_{1a}$  ([Figura 3](#)) e  $G_{1b}$  ([Figura 4](#)), che ripropongono con qualche modifica il grafo  $G_1$ . In  $G_{1a}$  il colore dei nodi e il loro diametro sono attribuiti secondo la *degree centrality*, mentre in  $G_{1b}$  vengono assegnati rispetto alla *betweenness centrality*:<sup>38</sup> risulta evidente come in questa seconda immagine i due vertici in questione, snodi fondamentali di  $G_1$ , si ingrandiscono tangibilmente e virano dal blu tenue a un violetto più acceso.

A un lettore del *Furioso* tale rilevanza attribuita a Sacripante può sembrare immeritata: se si riepilogano le sue apparizioni – brevi, sporadiche, discontinue ed elittiche –, egli non si dimostra infatti una figura di spicco. Limitandosi ai primi dodici canti, si ricorderà che il re di Circassia fa il suo ingresso nel poema (I 38 segg.) in veste di anonimo amatore elegiaco<sup>39</sup> nelle cui mani Angelica, ad agnizione avvenuta, affida le speranze di tornare in Oriente; dopo una rapida successione di duelli con Bradamante e Rinaldo, a II 19 il Circasso viene poco cerimoniosamente abbandonato dal paladino,<sup>40</sup> e i lettori ugualmente ne perdono le tracce tra la boscaglia. Sacripante si ripalesa nel canto IV (ottave 40 e 44) dopo essere stato liberato dal castello di Atlante, ma nessun ragguaglio su come vi sia arrivato giunge dal narratore, pur di solito così attento a ricostruire il vagabondare dei suoi personaggi. Il cavaliere viene subito dopo inghiottito da un nuovo cono d'ombra, dal quale riaffiora solamente a XII 11: ancora una volta, nulla si dice a

<sup>38</sup> La *betweenness centrality* è stata calcolata da un algoritmo di Gephi basato sul metodo illustrato da BRANDES 2001.

<sup>39</sup> La rivelazione a posteriori della sua identità è mirata a provocare sorpresa: si veda SANGIRARDI 1993: 44.

<sup>40</sup> La fretta di sottrarre Angelica a Orlando evidentemente fa scordare al figlio di Amone ogni traccia di cavalleresca cortesia («né al cavallier, ch' a piè nel bosco lassa, / pur dice a Dio, non che lo 'nviti in groppa»: II 19, 3-4): un comportamento in stridente contrasto con l'esemplare condotta tenuta appena poco prima da Rinaldo medesimo nei confronti di Ferrau (I 21).

proposito delle avventure vissute “fuori scena” e il lettore è implicitamente chiamato a riempire i vuoti narrativi. Verso la fine del canto il Circasso torna alla ribalta grazie ad Angelica,<sup>41</sup> ma l’interesse per lui scema in breve e il poeta annuncia il proposito di «non donar[gli] più rima» per un «gran pezzo» (XII 66, 4).<sup>42</sup> Certamente quindi il peso narrativo di Sacripante, a cui manca un filo personale che si dispieghi nel racconto, è relativamente basso; ma grazie al grafo ci si accorge di qualcosa che alla lettura passa in secondo piano, cioè l’importanza del Circasso per l’*entrelacement*: la disinvoltura con cui il narratore lo trasporta da un luogo all’altro del poema senza preoccuparsi di motivarne gli spostamenti rende il re caucasico un prezioso collante tra i veri “pilastri” del *Furioso*.<sup>43</sup> Riguardo poi alla figlia di Galafrone, non è un mistero che Angelica, punto focale dell’«incontro/scontro delle brame altrui»,<sup>44</sup> si ponga per buona parte del poema come il più notevole connettore di linee e personaggi, tanto da indurre Sergio Zatti a ridimensionarla a «puro strumento di mediazione».<sup>45</sup>

Nonostante la carica coesiva di alcuni personaggi, la maggioranza dei vertici del grafo G<sub>1</sub> (37 su 58) rimane tuttavia priva di contatti diretti con famiglie diverse da quella

<sup>41</sup> Che per la seconda volta lo legge a sua guida, non avendo forse colto i segni che denunciavano la sua rapacità. Proprio grazie ai loro continui incontri e alle protratte interazioni, in G<sub>1</sub> a Sacripante spetta il privilegio di essere, fra i tanti pretendenti della bella principessa, il più connesso con lei: il legame è anzi così forte che essi costituiscono, assieme alle loro propaggini, una comunità a sé.

<sup>42</sup> In effetti bisognerà attendere ben quindici canti prima che di lui si faccia altra menzione (XXVII 14); manco a dirlo, non verrà mai spiegato che cosa gli accade dopo che, cercando Angelica, egli abbandona Orlando e Ferrau (XII 51). È interessante vedere, per contrasto, il trattamento riservato a Orlando: al personaggio eponimo del poema è dedicato uno spazio narrativo forse inferiore alle attese che il titolo alimenta (significativo è il suo ritardato ingresso in scena); però, dal canto VIII in poi, i suoi movimenti sono costantemente tenuti sotto controllo, che se ne dia pienamente conto in una narrazione spiegata o che vengano riassunti per sommi capi (come a IX 6-7; XI 81-82; XII 4; XII 67-68; XII 86; XIII 44; XXIII 100; XXIV 13-14; XXIX 50-51; XXIX 57; XXX 4; XXX 8-10; XXX 15). Tutti gli itinerari di Orlando insomma, anche se talvolta con qualche approssimazione, potrebbero venire ricostruiti: la linea del suo racconto è integra dall’inizio alla fine (pur venendo spesso interrotta per le ragioni “registiche” dell’intreccio: i due casi più eclatanti sono le lunghissime pause tra XIII-XXIII e XXX-XXXIX). Non così invece per Sacripante, la cui storia è costellata – come si è visto – da moltissime lacune.

<sup>43</sup> Su scala minore il medesimo discorso si applica a Ferrau: anche a lui è concessa una certa importanza nel primo canto, ma subito dopo esce di scena; quando lo si ritrova a XII 11 il narratore non spende una parola per far sapere come è giunto al palazzo di Atlante. Personaggio secondario dunque, lo Spagnolo, a cui però è affidato il compito strutturale di tenere intrecciati assieme Rinaldo e Orlando.

<sup>44</sup> ZATTI 1990: 78.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

di appartenenza. Proprio questa evidente separazione conferma la dispersione del primo quarto del *Furioso*. La fortissima polarizzazione delle entità intorno ai quattro nodi di riferimento è infatti indizio incontrovertibile di quattro storie che, pur trovando sviluppo sincronico nell'intreccio,<sup>46</sup> si indirizzano su binari diversi e divergenti. Significativamente, i quattro luoghi che ricorrono più spesso in corrispondenza delle relazioni di questi dodici canti – la Scozia, l'isola di Alcina,<sup>47</sup> i Pirenei e l'Olanda, rispettivamente associati alle avventure di Rinaldo, Ruggiero, Bradamante e Orlando – sono variamente sparsi per il globo terracqueo. Eppure non tutti i quattro *clusters* risultano discosti allo stesso modo, e se i gruppi di Ruggiero e Bradamante sono anzi fittamente interconnessi non lo stesso accade per i moduli di Orlando e Rinaldo: un diverso trattamento che richiede di essere esaminato.

Nei canti I-XII Orlando e Rinaldo non hanno mai occasione di trovarsi al cospetto l'uno dell'altro. O meglio, un loro incontro viene in effetti segnalato a I 8, quando il narratore accenna alla «gara» che essi, fieramente avversi in amore, sostengono per conquistare la bella Angelica; ma questo è un riferimento a episodi boiardeschi (il duello raccontato al canto XXI del secondo libro) e in quanto tale è stato tralasciato dal grafo. Nei primi canti del *Furioso* i cugini menano dunque vite separate, e frustrate vanno le ricerche di Rinaldo sulle tracce del conte.<sup>48</sup> Eppure, sebbene il destino non li conduca a un confronto diretto, le storie di Orlando e Rinaldo, quasi a stabilire un raccordo invisibile tra i più ardenti corteggiatori della figlia di Galafrone, appaiono speculari: in G<sub>1</sub> ognuno dei due è allacciato a sette nodi<sup>49</sup> iscritti nell'alveo di due avventure decisamente

<sup>46</sup> «Nel tessuto narrativo non ci sono indicazioni esplicite di racconto anteriore o ulteriore, ma di fatto avvertiamo, grazie alla lettura di una serie di segni che esprimono durata, un equilibrio nella portata temporale delle singole 'voci', una certa coerenza che non si può probabilmente fissare in modo netto, ma che viene naturalmente intesa come isocronia» (PRALORAN 1999: 23).

<sup>47</sup> La collocazione dell'isola di Alcina è impossibile da stabilire con certezza. Nel poema viene indicato solo che si trova nell'Oceano Pacifico, probabilmente non distante dalle coste cinesi (cfr. X 70-71): diversi critici l'hanno per questo identificata con il Giappone.

<sup>48</sup> Rinaldo, che desidererebbe «affrontarsi col signor d'Anglante» (II 24, 2) per vincergli Angelica, viene inviato in Inghilterra a radunare nuove truppe da Carlo Magno (II 26, 3). Proprio questo episodio viene citato da Zatti come caso clamoroso di dirottamento dell'inchiesta (ZATTI 1990: 72).

<sup>49</sup> Per Orlando: orca, Bireno, Olimpia, Cimosco, Oberto, donzella, vecchio (sette nodi sui quindici a cui è collegato); per Rinaldo: Dalinda, Polinesso, Ginevra, Ariodante, Lurcanio, monaci e re di Scozia (sette sui quattordici totali).



digressive rispetto all'inchiesta principale e che si svolgono in terre nordiche lontane dal perno geografico centrale del poema (l'Île-de-France). Sia per il sire di Montalbano (II 30; IV 51) sia per il figlio di Milone (IX 16-17) l'inizio dell'*excursus* è segnato da una procella che depista le loro imbarcazioni; tanto l'uno quanto l'altro paladino è indotto all'azione dal lungo racconto di una donna sventurata (Dalinda: V 5-74; Olimpia: IX 22-56),<sup>50</sup> entrambi, infine, trionfano sui loro nemici: Rinaldo si copre di gloria dimostrando l'innocenza di Ginevra (V 89), di cui caldeggia il matrimonio con Ariodante (VI 15), mentre Orlando contrasta valorosamente Cimosco (IX 80) e permette il ricongiungimento di Olimpia e Bireno (IX 93).<sup>51</sup> Questo forte parallelismo tra le due vicende da un lato esalta il profondo scarto nella condotta dei guerrieri, tanto netto da aver spinto alcuni critici a intravedere in loro due distinti modelli etici e morali;<sup>52</sup> nell'ottica dell'organizzazione della trama, però, esso mostra che per tutti i sette canti iniziali Rinaldo esercita un ruolo vicario rispetto a Orlando, fungendone appunto da *alter ego*: così si spiega perché il nodo del figlio di Amone assuma in  $G_1$  notevoli proporzioni, nonostante il suo personaggio nel proemio fosse rimasto innominato «fra i più degni eroi» (I 4, 1). Del resto, in corrispondenza dell'ingresso del conte nel poema (VIII 71) il filone di Rinaldo si inaridisce e il personaggio, costretto ad archiviare la sua inchiesta amorosa, diventa una delle tante figure che animano la difesa di Parigi; e non è un caso che la sua

<sup>50</sup> A proposito delle narrazioni interne, Annalisa Izzo osserva che «di fatto nessuna storia è raccontata invano, nessuna storia resta priva del suo soccorso e del felice scioglimento» (IZZO 2008: 80), concludendo: «Così, a fronte di una trama principale, che è poi la trama del desiderio frustato dei singoli, dell'inseguimento sistematico dell'oggetto del desiderio, del vano cercare smarrendosi, i racconti di secondo grado si configurano come trame della salvazione, dell'ammaestramento e della rassicurazione: i lutti, le difficoltà, i traumi, che sono la vera materia dei racconti, vengono superati proprio dall'atto del narrare» (ivi: 83).

<sup>51</sup> In realtà, come noto, le traversie di Olimpia non cessano qui perché il racconto cela una conclusione a doppio fondo. Alla fine però Orlando diventerà pronubo delle giuste nozze tra la fanciulla e Oberto re d'Ibernia (XI 76).

<sup>52</sup> Rinaldo è immerso nell'atmosfera tutta arturiana della selva Calidonia e il suo iniziale atteggiamento sembra conformarlo a un perfetto antico cavaliere errante; eppure, secondo Mario Santoro, la propensione alla riflessione, lo «spregiudicato realismo» (SANTORO 1989: 140) e l'attitudine a sospendere il giudizio farebbero del «prudente» Rinaldo il portavoce di una nuova, moderna, umanistica «coscienza della realtà» (ivi: 136). Orlando invece è messo alle prese con il più recente ritrovato dell'innovazione tecnologica marziale quattro-cinquecentesca, l'archibugio; e tuttavia il suo agire impulsivo, l'impazienza di cimentarsi nella prova di valore propositagli e l'aderenza al modello di «eroe assoluto» (ivi: 140) parrebbero confinare Orlando il «precipitoso» in una ideologia ancora pienamente cavalleresca e medievale.

storia riprenda vigore solo al canto XXX (seppur preceduta da un guizzo a XXVII 8-12), proprio nel momento in cui la presenza di Orlando nel romanzo va scemando.<sup>53</sup> I due cugini, tenuti dunque distanti per non decretare un vincitore tra i migliori paladini di Francia, continuano insomma ad alternarsi intermittenemente finché – redenti, per vie diverse, dell'insano amore che li affliggeva – sarà loro concesso di incontrarsi a XLIII 152: in  $G_2$  si vedrà infatti che nella parte finale del *Furioso* le loro interazioni sono abbondanti.

Molto interessante è infine il caso di Ruggiero e Bradamante. In tutti i primi dodici canti essi hanno la possibilità di incontrarsi una sola volta e per un fugace momento (IV 40): l'intrepida donna non fa in tempo a liberare l'amato dal castello arroccato sui Pirenei che già Atlante, sconfitto ma non neutralizzato, indirizza la sorte del suo protetto verso lidi lontani, all'altro capo della terra (così ancora una volta si ripropone il tema del policentrismo geografico, che fa da contrappunto alla dispersione dei canti I-XII). Ma se per tutto il primo quarto del poema è solo un arco sottilissimo a collegare direttamente i due giovani, essi vengono tuttavia tenuti indirettamente uniti da una serie di personaggi che hanno incontri e interazioni sia con l'uno sia con l'altra: Sacripante, Gradasso, Atlante, Brunello, Iroldo, Prasildo, Pinabello, Melissa, l'Ippogrifo. Questa densa galassia di nodi di fatto lascia cogliere, in filigrana, il successo finale dell'inchiesta della guerriera ed è in netto contrasto visivo rispetto al grande vuoto malamente colmato tra Orlando e Angelica. Anche tra il paladino e la principessa del Catai si instaura infatti una sola labile connessione diretta, ma nel loro caso tre nodi appena sopperiscono alla debolezza del collegamento, a fronte dei nove che congiungono Bradamante e Ruggiero: fin da subito si chiarisce insomma che la ricerca di Orlando è indirizzata verso un esito infelice. Melissa è senza dubbio colei che più di tutti esercita una forza congiuntiva<sup>54</sup> tra i profetati capostipiti della casata estense: ciò traspare con chiarezza da  $G_{1\alpha}$  (*Figura 5*), grafo parziale di  $G_1$  in cui sono stati eliminati gli spigoli più effimeri, di peso cioè minore o

<sup>53</sup> Ormai fuori di sé, il conte sparisce infatti di scena a XXX 15 e non vi tornerà fino al momento del rinsavimento, nove canti dopo.

<sup>54</sup> Per di più potenziata dalla consegna di un oggetto: tramite Melissa, Bradamante fa infatti avere a Ruggiero l'anello magico necessario al suo disincantamento. «Né solamente avria voluto darlo, / ma dato il core e dato avria la vita, / pur che n'avesse il suo Ruggiero aita» (VII 48, 6-8), commenta il narratore: dal trasporto di Bradamante non è difficile intuire come la fanciulla carichi l'anello di valenze simboliche, figurandoselo alla stregua di un pegno d'amore.

uguale a 2. Si noti come, tra quanti associavano i due innamorati, solo il nesso Bradamante-Melissa-Ruggiero riesce a resistere. In questa veste, dunque, la fata buona si contrappone drasticamente all'azione repulsiva di Atlante: se il vecchio negromante è stato considerato «il vero antagonista e contraddittore»<sup>55</sup> del narratore-regista per la sua «strategia della ripetizione e del ritardo»,<sup>56</sup> si può giustamente affermare che invece Melissa incarna le istanze teleologiche del poema.<sup>57</sup> Si aggiungerà infine che i reiterati tentativi intrapresi dal mago di Carena per separare i due predestinati coniugi trovano espressione nel legame fra Ruggiero e Alcina: l'arco che collega l'ammaliatrice al giovane saraceno, di peso 15, è infatti il più spesso di  $G_1$ .

Il grafo  $G_2$  (*Figura 6*) mostra come vengono a profilarsi i rapporti dei personaggi nei canti XXXIV-XLVI: vi compaiono 62 vertici e 180 archi. Il nodo di Ruggiero si riconferma il più connesso, con grado 29, e distacca così i 24 spigoli incidenti a Rinaldo, i 23 di Marfisa, i 21 di Bradamante e i 17 di Orlando. In quanto agli archi, trionfa la coppia Bradamante-Ruggiero, che contempla ben 22 relazioni totali; notevoli sono anche le connessioni tra Marfisa e Ruggiero (di peso 20), Bradamante e Marfisa (18), Oliviero e Orlando (18), Astolfo e Giovanni (17), Rinaldo e Ruggiero (17). Anche  $G_2$  è suddiviso in moduli, questa volta in numero di quattro.

Risalta subito la grande difformità strutturale tra questo grafo e  $G_1$ . Se lì si distinguevano marcatamente quattro diverse costellazioni, qui invece a prima vista tutto sembra unito in un'unica grande nebulosa; non tanto perché il numero dei personaggi sia cresciuto (se ne contano appena quattro di più), quanto piuttosto perché nell'universo del *Furioso* le interazioni si sono sensibilmente infittite (180 archi contro i 110 di prima): un elemento significativo è infatti la densità di  $G_2$ , che misura 0,095. In  $G_1$  il 30% dei vertici era adiacente a un unico nodo: in  $G_2$  solo il 20%; in  $G_1$  appena cinque nodi<sup>58</sup> erano collegati a più di dieci archi: in  $G_2$  se ne trovano undici. I quattro vertici principali di  $G_1$  risultano in  $G_2$  maggiormente connessi: Ruggiero interagisce con nove nodi in più, esattamente come Bradamante, e le relazioni di Rinaldo aumentano addirittura di dieci

<sup>55</sup> ZATTI 1990: 29.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Come ribadisce RESIDORI 2016: 252.

<sup>58</sup> Angelica, Bradamante, Orlando, Rinaldo, Ruggiero.

punti; anche Orlando, passando da grado 15 a 17, partecipa dell'espansione, seppure in misura minore.<sup>59</sup> A differenza di  $G_1$ , infine, i cinque nodi maggiori di  $G_2$  sono tutti direttamente allacciati da sei spessi cordoni disegnanti i due triangoli visibili nel sottografo  $G_{2a}$  (*Figura 7*), che riporta di  $G_2$  solo i nodi di grado superiore a 16. Si noti come cada di conseguenza la necessità di avere collegamenti intermedi, tanto che coloro che in  $G_1$  avevano sostenuto la connettività del sistema o scompaiono del tutto (è il caso di Angelica, Sacripante e l'orca) o vedono di molto ridotto il proprio ruolo (come Ferrau e soprattutto Melissa, che recita ancora una parte di rilievo nella risoluzione dell'*impasse* finale<sup>60</sup> ma la cui funzione strutturale nel *network* praticamente si dissolve).<sup>61</sup>

Tutti i fattori sopra esposti rivelano che il grafo  $G_2$  manifesta una maggiore integrazione nel sistema dei personaggi; essi evidentemente non si muovono più su scacchiere separate, ognuno dislocato in un altrove spaziale, bensì vengono schierati dall'autore su uno stesso livello che ne incrementa gli incontri. Il ricongiungimento della quarta parte del *Furioso* è insomma confermato. I luoghi che ospitano il più delle relazioni di  $G_2$  non rientrano infatti, come per  $G_1$ , nelle vicende singolari di un unico personaggio, ma sono gli spazi dei ritrovamenti collettivi: Parigi, lo scoglio del santo eremita e l'accampamento di Astolfo presso Biserta. Parallelamente, l'intreccio si distende ripudiando i

<sup>59</sup> È vero che in  $G_2$  il numero delle connessioni del paladino si alza rispetto a  $G_1$  solo del 13% (a fronte del 45% in più per Ruggiero), ma nel caso di Orlando il dato più importante è che gli archi a lui incidenti con peso maggiore di 2 aumentano del 400%, staccando di gran lunga il tasso di crescita degli archi con spessore uguale o superiore a 3 collegati a Ruggiero (+133%), a Rinaldo (+100%) e a Bradamante (+80%). Nei primi dodici canti del poema Orlando era infatti, tra i personaggi di rilievo, quello che totalizzava meno re-incontri e che meno veniva coinvolto in nuove interazioni: delle quindici connessioni che egli stabilisce in  $G_1$ , solamente due hanno un peso dal 3 in su (Orlando-Ferrau e Orlando-Olimpia), tanto che in  $G_{1a}$  il sire di Anglante, per quantità di collegamenti, rimane sotto ad Angelica e Ferrau (di grado 3), a Rinaldo (4), a Bradamante (5) e a Ruggiero (6). Tra i canti XXXIV-XLVI, invece, Orlando finalmente stringe relazioni forti con i nodi a lui vicini, interrompendo l'autoimposto isolamento e inserendosi così a pieno titolo nella comunità.

<sup>60</sup> Cfr. XLVI 20 segg.; la maga compare anche a XXXIX 4 segg., sempre per trar fuori d'impaccio il suo beniamino. Va poi ricordato che Melissa si incarica della traslazione, «da Costantinopoli a Parigi» (XLVI 78, 7), del padiglione ricamato da Cassandra, che diventa temporanea alcova per le nozze di Bradamante e Ruggiero (XLVI 76 segg.): un atto decisivo che sorregge l'impianto encomiastico del poema con l'ècfrasis profetica su Ippolito d'Este (XLVI 85-97).

<sup>61</sup> Sul capo di questo personaggio, prima indiscutibilmente positivo, si addensa ora inoltre un dubbio che ne incrina l'immacolatezza, cioè se sia la stessa Melissa che tende un agguato al castellano mantovano (XLIII 20 segg.). Si leggano a questo proposito INTERNOSCIA 1948 e STIMATO 2011.

ritmi serrati dei canti precedenti<sup>62</sup> e si dispone, come osserva giustamente Marco Praloran, a «fil[are] regolarmente su due nuclei di voci trattati in modo concorde».<sup>63</sup> G<sub>2</sub> traduce questi «nuclei di voci» nelle due comunità principali che si vengono a costituire, quella fucsia e quella blu.

Il gruppo fucsia mostra l'evoluzione del rapporto tra Ruggiero e Bradamante: se G<sub>1</sub> lasciava intendere un successivo avvicinamento fra la paladina e il giovane saraceno, quanto ipotizzato qui si verifica,<sup>64</sup> tanto che il loro arco diventa il più spesso del grafo. Non sempre pacifiche, le relazioni tra i due innamorati si risolvono però sovente in scontri conflittuali indotti da situazioni di “perturbamento”: il primo elemento molesto si incarna in Marfisa, il cui nodo, assente nei primi dodici canti, si impone ora con prepotenza.<sup>65</sup> L'astio di Bradamante per la regina di Persia aziona nel canto XXXVI un triplice scontro: acceso e furibondo l'attacco tra le due donne (18-23 e 45-50), lieve la scaramuccia tra Bradamante e Ruggiero (35-38), quasi nefasto il contrasto fra il giovane e Marfisa (51-57); solo la rivelazione di Atlante (59-66) riesce a dissipare i timori della figlia di Amone e a riconciliare i tre (67-68). I loro legami si rinsaldano nel canto successivo, ma già a XXXVII 122 i due amanti sono costretti a lasciarsi; e mentre «Bradamante e Marfisa, che contratta / col parentado avean grande amistanza,» (XXXVIII 7,

<sup>62</sup> Nelle parole di Zatti, «si fa più frequente la deroga alla norma dell'*entrelacement*» (ZATTI 1990: 44). Lo si avverte dalle lunghe sequenze narrative incentrate su personaggi o episodi specifici: il viaggio di Astolfo (iniziato già nel canto XXXIII) occupa tutto il canto XXXIV e le prime trenta ottave del successivo; le cinquanta ottave rimanenti (interrotte solo da due strofe su Rodomonte: 55-56) e la gran parte del canto seguente sono dedicate a Bradamante; l'intero canto XXXVII è impegnato dalla vicenda di Marganorre; il viaggio di Rinaldo e le novelle annesse si dispiegano con continuità tra il canto XLII e il XLIII; infine, all'ottava 77 del canto XLIV iniziano le travagliate vicissitudini di Ruggiero, che terminano solo due canti dopo con le felici nozze.

<sup>63</sup> PRALORAN 1999: 53.

<sup>64</sup> In effetti, i due si erano già molto teneramente ritrovati nel canto XXII (32 segg.), finendo però per separarsi, pur involontariamente, all'ottava 71.

<sup>65</sup> La fiera vergine guerriera viene introdotta nel poema al canto XVIII e, come tanti altri, è personaggio boiardo: nell'*Innamoramento* la sua storia si interrompeva a II XIX 15 con la promessa, mai mantenuta, di riprenderne le vicende. Nel *Furioso*, il suo legame con Ruggiero si stringe a partire dal canto XXVI: se si potesse visualizzare un grafo di tutta la seconda metà del poema probabilmente ci si accorgerebbe che il nesso tra Marfisa e Ruggiero è ben più forte di quello tra il saraceno e Bradamante, non solo per le battaglie che essi sostengono assieme ai canti XXVI e XXVII ma soprattutto per la prolungata assistenza che Marfisa offre al (non ancora riconosciuto) fratello convalescente dopo il duello con Mandricardo (cfr. XXXII 33-34).

3-4) sodalizzeranno sul campo di battaglia (XXXIX 10-13), tra Ruggiero e la sorella di Rinaldo non ci saranno più incontri fino al duello di XLV 72-82, provocato dall'intrusione del figlio di Costantino. È interessante osservare come le interazioni tra Ruggiero, Bradamante e Marfisa vengono rafforzate dalle aggiunte della terza redazione; gli archi che tengono reciprocamente uniti i loro tre nodi hanno infatti una minore consistenza nel sottografo  $G_{2\beta}$  (*Figura 8*), che, ripristinando le dinamiche dei canti XXXI-XL di A,<sup>66</sup> mostra l'aspetto assunto da  $G_2$  in assenza delle vicende di Marganorre e di Leone.<sup>67</sup> Bisogna però operare un distinguo tra l'uno e l'altro episodio: l'azione punitiva contro l'empio tiranno e la sua «legge ria» (XXXVII 103, 7) coinvolge sia le due guerriere sia Ruggiero, incrementando l'intensità dei loro tre legami<sup>68</sup> e conferendo a essi una connotazione positiva che dà seguito alla riconciliazione del canto XXXVI; l'opposizione alle pretese matrimoniali dell'erede al trono bizantino invece accresce apprezzabilmente solo le relazioni tra Ruggiero e Bradamante<sup>69</sup> e, contribuendo a ispessirne il nesso, sancisce l'approssimarsi dei loro sponsali. Vale la pena di notare inoltre che le addizioni del 1532 amplificano molto il ruolo del figlio di Galaciella verso la conclusione:  $G_{2\beta}$  infatti, dimostrandosi in controtendenza rispetto agli altri grafi in cui Ruggiero riporta sempre il grado più alto, assegna un posto privilegiato al signor di Montalbano (l'unico vertice a rimanere sopra il grado 20).<sup>70</sup> L'importanza di Rinaldo nel finale della prima redazione trova conferma nelle considerazioni di Casadei: nel 1516, secondo lo

<sup>66</sup> Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Dorigatti].

<sup>67</sup> In  $G_{2\beta}$  il gruppo fucsia subisce un evidente ridimensionamento, venendogli a mancare tredici nodi su ventisei, la metà precisa (per il canto XXXVII: Marganorre, Ullania, le sue due dame e altre due donne innominate; per i canti XLIV, XLV e XLVI: Amone, Beatrice, Leone, Vatrano, Teodora, Costantino e suo nipote). Risentono soprattutto di queste perdite i quattro maggiori vertici di  $G_2$ , seppur con effetti alquanto eterogenei: Ruggiero scala dal grado 29 al 18, mentre Rinaldo, che perde solo i due collegamenti con Amone e Beatrice, non soffre quasi ripercussioni; Marfisa, con sette punti in meno, va alla pari di Orlando (grado 16) e Bradamante, che se ne vede sottratti otto, scivola financo dietro a Oliviero (da 21 a 13 gradi).

<sup>68</sup> Grazie al canto XXXVII l'arco BR-RU passa da peso 11 a 17, RU-MF da 14 a 19, BR-MF da 13 a 18.

<sup>69</sup> Con le aggiunte tra i canti XLIV-XLVI lo spigolo BR-RU cresce di cinque punti, da 17 a 22; il lato RU-MF aumenta invece di uno, mentre BR-MF rimane invariato.

<sup>70</sup> Il paladino, che dopo un esordio assai promettente era stato messo in disparte, torna effettivamente in auge negli ultimi canti del poema grazie alla lunga sequenza di XLII 28-XLIII 150: tra i satelliti del modulo verde che attorniano il suo vertice rientrano in questa sezione Malagigi, le allegorie di Sdegno e Gelosia, il castellano mantovano e il nocchiero.

studioso, la prova del nappo – che detiene in A «un rilievo eccezionale»<sup>71</sup> «all'estremo dell'opera»<sup>72</sup> – costituiva infatti il punto di arrivo del messaggio filosofico ariostesco.<sup>73</sup>

Nel gruppo blu di  $G_2$  si esplica invece l'ultimo atto dello scontro armato tra i Mori e le forze cristiane, terzo tema esibito nel proemio<sup>74</sup> e rimasto però in sordina per tutti i primi dodici canti. In questo modulo «gli eroi si muovono insieme perché gli obiettivi che guidano le loro azioni non sono più cortesi e arturiani ma epici e dunque collettivi».<sup>75</sup> E difatti la loro compagine è assai densa, come dimostra il sottografo  $G_{2\gamma}$  (*Figura 9*): eliminati i cinque nodi maggiori di  $G_2$ , vengono a formarsi quindici componenti connesse, ma se le famiglie verde e fucsia si frazionano, compatti e uniti nonostante l'assenza di Orlando rimangono invece i vertici blu.

Gli unici nodi di grado 1 a comparire entro tale *cluster* sono Lidia, san Giovanni e Senapo, comunicanti esclusivamente con Astolfo: queste relazioni ricapitolano alcuni eventi della storia del duca inglese, quali la catabasi infernale (prematuramente interrotta a causa della caligine: XXXIV 44), il viaggio sulla luna e la guarigione del re etiope. Le successive vicende del figlio di Otone (XXXVIII 28-36; XXXIX 19-28), essendo vissute in solitaria, non trovano rappresentazione nel *network*; sono però tematicamente importanti poiché, pur senza abbandonare gli elementi di fantastica leggerezza che caratterizzano questo personaggio,<sup>76</sup> contribuiscono a spostare il baricentro del poema verso il discorso guerresco. In effetti, il motivo bellico emerge già dalla avventura lunare, che si rivela l'«inchiesta più responsabilizzante del poema, visto che si tratta di recuperare il senno di Orlando restituendo il pazzo alla causa cristiana in un momento decisivo per le sorti della guerra»:<sup>77</sup> Astolfo, portando a termine la sua missione (XXXIX 56-57), rende possibile la vittoria a Biserta (XXXIX 64-65; XL 9-35) e permette lo svolgersi della seguente disfida di Lipadusa.

<sup>71</sup> CASADEI 1994: 76.

<sup>72</sup> *Ibidem*. Il lungo viaggio di Rinaldo si colloca in A tra XXXVIII 25 e XXXIX 147.

<sup>73</sup> Cfr. *ivi*: 72-82.

<sup>74</sup> «[...] passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto, / seguendo l'ire e i giovenil furori / d'Agramante lor re, che si diè vanto / di vendicar la morte di Troiano / sopra re Carlo imperator romano» (I 1, 3-8).

<sup>75</sup> PRALORAN 1999: 53-54.

<sup>76</sup> Si leggano XXXVIII 33-34 e XXXIX 26-27.

<sup>77</sup> ZATTI, 1990: 127.

A questo proposito, vanno segnalati all'interno della comunità blu di  $G_2$  i sei nodi di Gradasso, Agramante, Sobrino, Brandimarte, Oliviero e Orlando, coloro che sostengono il «certame» (XL 49, 2) nell'isoletta del Mediterraneo. Tra questi il ruolo di preminenza spetta al figlio di Milone (il vertice maggiore del gruppo), i cui tre mesi di follia hanno espiato l'«error» (*In. I I 30, 3*;<sup>78</sup> *OF XXXIV 66, 4*) che lo rendeva a Dio ribelle; scacciata l'empia passione per la principessa pagana, Orlando è pronto a recuperare la lealtà dovuta allo zio in «difesa di sua santa fede» (XXXIV 63, 5). In un interessante articolo del 1961,<sup>79</sup> Angelo Monteverdi osserva che vari elementi dell'episodio lampedusano trovano riscontro nella *Chanson de Roland*<sup>80</sup> (per esempio, quando Brandimarte morente chiede la remissione dei peccati a XLII 13, 4-6, o quando una teoria di angeli si affaccia ad accogliere il prode in Paradiso a XLII 14, 5-8): in  $G_2$  l'eco del ciclo carolingio è da rintracciare soprattutto nella forte connessione tra il signore di Brava e suo cognato Oliviero, «un personaggio scaduto a parti affatto secondarie nei poemi italiani, che qui riconquista [...] il suo antico posto di primo piano a fianco di Orlando».<sup>81</sup> Va notato però che il fratello di Alda viene caricato di una connotazione non propriamente eroica nell'infortunio che lo coinvolge in uno dei punti più tragici del poema:

[Rinaldo] Giunse ch'a punto il principe d'Anglante  
fatta avea l'utile opra e gloriosa:  
avea Gradasso ucciso et Agramante,  
ma con dura vittoria e sanguinosa.  
Morto n'era il figliuol di Monodante;  
e di grave percossa e perigliosa  
stava Olivier languendo in su l'arena,  
*e del piè guasto avea martire e pena.*

Tener non poté il conte asciutto il viso,  
quando abbracciò Rinaldo, e che narrolli  
che gli era stato Brandimarte ucciso,

<sup>78</sup> Si cita da BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova].

<sup>79</sup> MONTEVERDI 1961.

<sup>80</sup> Che, a onor del vero, Ariosto conosceva probabilmente solo attraverso la *Rotta di Roncisvalle*, traduzione/rifacimento in ottava rima dell'originale francese (cfr. ivi: 403).

<sup>81</sup> Ivi: 404.



che tanta fede e tanto amor portolli.  
Né men Rinaldo, quando s'è diviso  
vide il capo all'amico, ebbe occhi molli:  
poi quindi ad abbracciar si fu condotto  
*Olivier che sedea col piede rotto.*<sup>82</sup>  
(OFXLIII 151-152)

“*Iocus*” in *clausula*, verrebbe da dire: anche laddove il romanzo si colora di tinte epiche, Ariosto non manca insomma di inserire, con la figura del marchese, uno schermo lievemente parodico.<sup>83</sup> Proprio l'epos, in ogni caso, invita a raccordare lo scontro di Lipadusa con il finale del *Furioso*: il duello all'ultimo sangue tra Ruggiero e Rodomonte (XLVI 115 segg.), modellato – secondo il principio dell'*imitatio* – sul combattimento tra Enea e Turno che chiude l'*Encide*. Più volte è stato commentato lo statuto precario di quest'ultima scena: sotto la morte di Rodomonte si celerebbe in realtà «una più vera e tragica conclusione, che però sta fuori del racconto»,<sup>84</sup> l'uccisione cioè di Ruggiero per mano dei Maganzesi a sette anni dalla sua conversione (cfr. XLI 61). Se è vero che la dipartita di Brandimarte adombra a sua volta la morte del conte,<sup>85</sup> forte risulta a maggior

<sup>82</sup> Il *leitmotiv* del piede viene enunciato per la prima volta a XLI 87, 6-8 («Cade Olivier, né 'l piede aver potea, / il manco piè, ch'al non pensato caso / sotto il cavallo in staffa era rimaso»: dove l'enfasi retorica della ripresa a inizio verso può suonare canzonatoria), a solo una dozzina di ottave dalla morte di Brandimarte; ritorna inoltre a XLII 16-17, incorniciando così il doloroso episodio, e a XLIII 179, nel mezzo dei solenni funerali per il martire guerriero («Poi seguia Orlando, e ad or ad or soffusi / di lacrime avea gli occhi e rossi e mesti; / né più lieto di lui Rinaldo venne: / il piè Olivier, che rotto avea, ritenne»). Si legga anche la miracolosa guarigione a XLIII 190-192, divertita rivisitazione del tema agiografico medievale.

<sup>83</sup> L'episodio lampedusano dà anche modo al poeta di far sfoggio di memorie iliadiche, mediante il confronto tra Orlando privato di Brandimarte e Achille sconvolto dalla morte di Patroclo (XLII 2, 5-8). Ma si noti che la similitudine non riguarda il dolore di Orlando e lo strazio di Achille: piuttosto, il parallelo si instaura tra la collera del Pelide e l'ira del paladino franco. Un'ira che, a ben vedere, indica come Orlando – non diversamente da quanto sarebbe capitato ad Astolfo (cfr. XXXIV 86) – abbia già perso una quota del senno poco prima ispirato (si legga in merito STROPPA 2006).

<sup>84</sup> ZATTI 1990: 31.

<sup>85</sup> «Dalla morte del prode e fedele Brandimarte, dal contegno della sua Fiordiligi, prevediamo quale sarà la morte di Orlando e la sorte della sua Alda»: MONTEVERDI 1961: 409.

ragione la consonanza tra Orlando e Ruggiero. Le due “voci” più importanti del poema trovano un accordo nel doppio rimando a un dramma lontano ma ineluttabile.<sup>86</sup>

Il grafo  $G_2$  indica che nell’ultimo quarto del poema Orlando e Ruggiero, a compensazione dell’assenza di incontri mostrata in  $G_1$ , condividono frequenti interazioni. Gran parte di queste avvengono nella «stanza» del «santo vecchiarel» (XLIV 4, 1) tra i canti XLIII (194 segg.) e XLIV, un momento cruciale in cui sia l’uno sia l’altro guerriero si trovano al massimo grado di elevazione: Orlando, «racquista[to] quanto già amor gli tolse» (XXXIX 61, 8) e riappropriatosi di Briegliadoro, Durindana e perfino dell’Olifante (XLII 19, 8-9: cfr. XL 56-57), ha pienamente ricostituito la sua identità epica,<sup>87</sup> mentre Ruggiero, appresi «de nostra fede i gran misterii tutti» (XLI 59, 6), è da poco stato battezzato dall’eremita (XLI 59). Proprio a questo punto il signore di Anglante compie un gesto significativo (XLIV 16-17), restituendo al saraceno l’usbergo di Ettore, Frontino e Balisarda (quantunque sulla spada potesse vantare maggiori diritti): prima di scivolare definitivamente nelle retrovie del poema, il vecchio esponente dell’epica carolingia trasmette così le proprie qualità al nuovo cavaliere in ascesa, a onore e gloria degli Estensi. Simbolicamente, il vincolo che lega Orlando a Ruggiero in  $G_2$  rappresenta questa trasmigrazione di potere e di importanza. All’esaltazione del tema dinastico serve anche il nesso che allaccia Ruggiero a Rinaldo (terzo lato di uno dei due triangoli di  $G_{2a}$ ): sebbene il loro rapporto non inizi sotto i migliori auspici (essi, cui per volontà di Agramante e di Carlo sono affidate le sorti della guerra, si battono infatti a XXXVIII 88-90 e XXXIX 1-3), è proprio nel tugurio dell’eremita che i due futuri cognati – nata tra loro verace amicizia – suggellano il connubio tra le casate di Mongrana e Chiaramonte.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Il tema della morte dell’eroe nell’*Orlando furioso* è stato indagato da tre interessanti saggi apparsi nel precedente numero di questa rivista: BUCCHI 2021; COMELLI 2021; e STROPPIA 2021.

<sup>87</sup> Nella letteratura cavalleresca bisogna sempre considerare il valore dell’equipaggiamento di un preclaro combattente, se è vero che l’identità del cavaliere viene garantita dagli oggetti stessi che egli detiene (si veda al riguardo ZATTI 1990: 69-89; e soprattutto ZATTI 2016). Da notare che il corno (citato a XL 57, ma altrimenti sottaciuto nel resto del *Furioso*), subentrato qui a prendere le parti dell’elmo di Almonte (che da XII 60 si trova in mano a Ferrau), è un ulteriore rimando alla *Chanson de Roland* (cfr. MONTEVERDI 1961: 405-407).

<sup>88</sup> XLIV 11, 2-4: «fa il santo vecchio sì, che persuade / che Rinaldo a Ruggier dia Bradamante, / ben che pregar né l’un né l’altro accade». In seguito il paladino sarà inoltre tra gli strenui oppositori del disegno paterno.

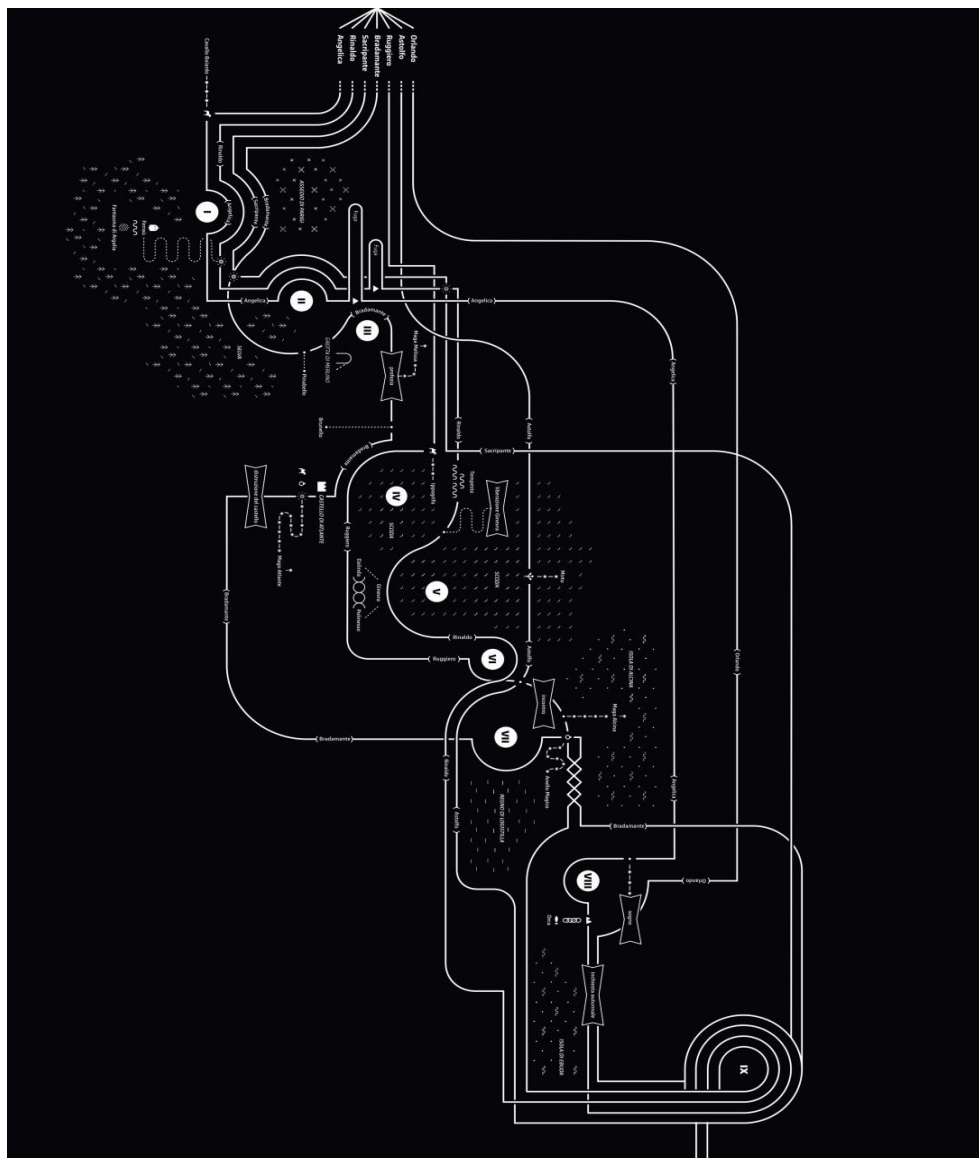
Resta di  $G_2$ , da ultimo, il modulo segnato in arancio. È un gruppetto molto circoscritto di nodi, agganciati al grosso del grafo per tre fini peduncoli recisi i quali i sei personaggi costituirebbero un piccolo arcipelago a sé stante. Si tratta di figure marginali nella trama, che non compaiono mai sulla scena in prima persona, la cui presenza nel grafo si deve a un racconto metadiegetico (XXXVII 44-85) appendice narrativa della vicenda di Marganorre. In definitiva, se si eliminassero questi vertici da  $G_2$ , non si avvertirebbero particolari contraccolpi.

Le osservazioni avanzate finora non pretendono certo di esaurire la vastità dell'argomento, ma sono servite a sondare con dimostrazioni pratiche un orizzonte nuovo, la cui esplorazione è affidata alla reciproca e fertile interazione tra umanisti e informatici. Senza dubbio, estendere l'indagine ai canti XIII-XXXIII dell'*Orlando furioso* permetterà di avere sotto gli occhi il quadro completo di tutto il poema e di esprimersi con maggior cognizione di causa in merito all'utilità dei grafi per lo studio scolastico dei grandi classici. Da queste prime ricerche, intanto, si desume che i grafi possono venire adoperati in campo letterario non solo per avvalorare le interpretazioni critiche che già riscuotono il consenso degli studiosi, ma anche per suffragare intuizioni precedenti con nuove prospettive sulla materia trattata e per stimolare riflessioni inedite su aspetti altrimenti poco tangibili: per esempio, il ruolo coesivo che alcuni individui assumono all'interno della rete. Uno degli elementi di maggiore interesse dei grafi è che, trattandosi di strutture matematiche, essi offrono la possibilità di eseguire misurazioni quantitative. Molte considerazioni sono state infatti supportate con il ricorso a dati numerici e a precise statistiche, ad esempio per determinare la densità delle reti e per conteggiare le componenti connesse, o ancora per stabilire la *degree* e *betweenness centrality* dei nodi e per stimare il peso degli archi; questi calcoli hanno inoltre permesso di intervenire sulla struttura stessa dei grafi, oscurando i vertici maggiori così da saggiare la tenuta del *network* ed eliminando gli archi meno spessi per trovare le connessioni più intense. Se globalmente tale approccio rientra nel cosiddetto *distant reading* – che consente, secondo i suoi assertori, di scoprire «dati invisibili ai nostri sistemi percettivi e alle nostre capacità di gestirli»<sup>89</sup> – rimane però da precisare che nello studio di una singola opera è indispensabile mantenere costante il riferimento al testo, come testimoniano le frequenti citazioni di

<sup>89</sup> STELLA 2018: 85.

versi ariosteschi disseminate in queste pagine: i grafi assicurano una panoramica “dall’alto” della trama e delle connessioni tra i personaggi, ma tutto ciò che essi mostrano va poi riportato alla realtà del testo per confermare le osservazioni condotte. È dunque nella compenetrazione tra le tecniche di *distant reading* e quelle di *close reading*, e nella loro reciproca illuminazione, che si colloca la chiave della buona riuscita del lavoro.

## Un grafo per il *Furioso*



*Figura 1a*

Si ringrazia la Fondazione Ferrara Arte per aver gentilmente concesso l'utilizzo di questa infografica, realizzata in occasione della mostra "Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi" (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 29 gennaio 2017).

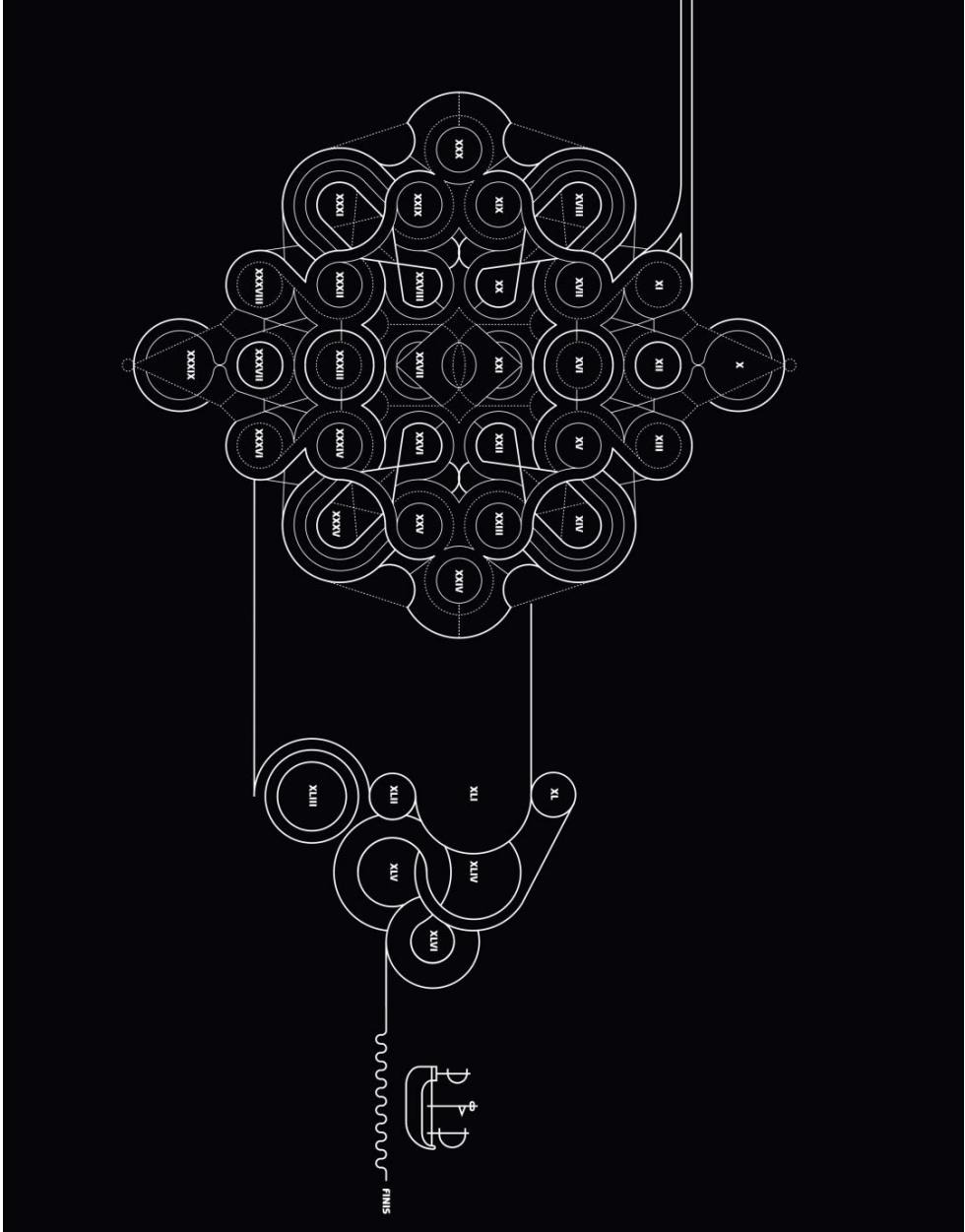


Figura 1b

## Un grafo per il *Furioso*

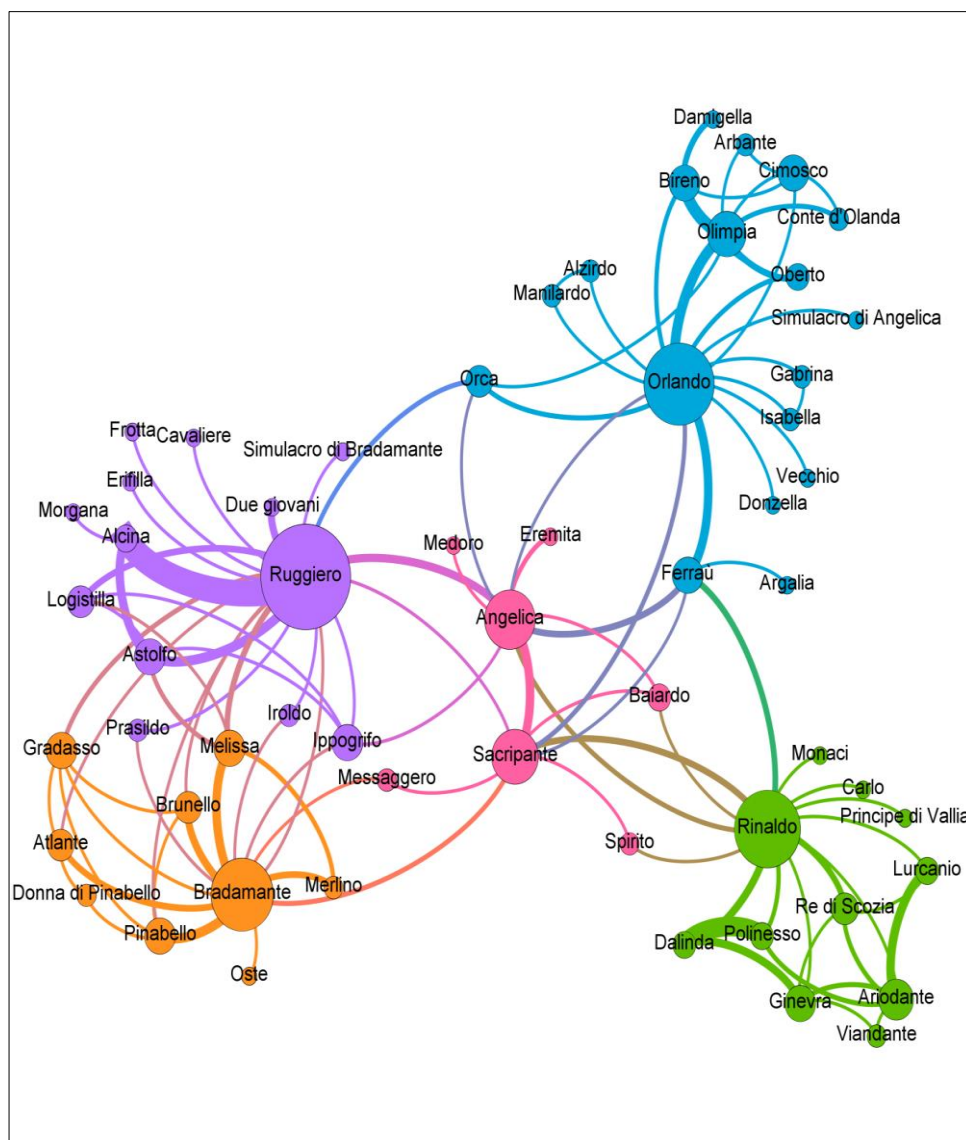


Figura 2

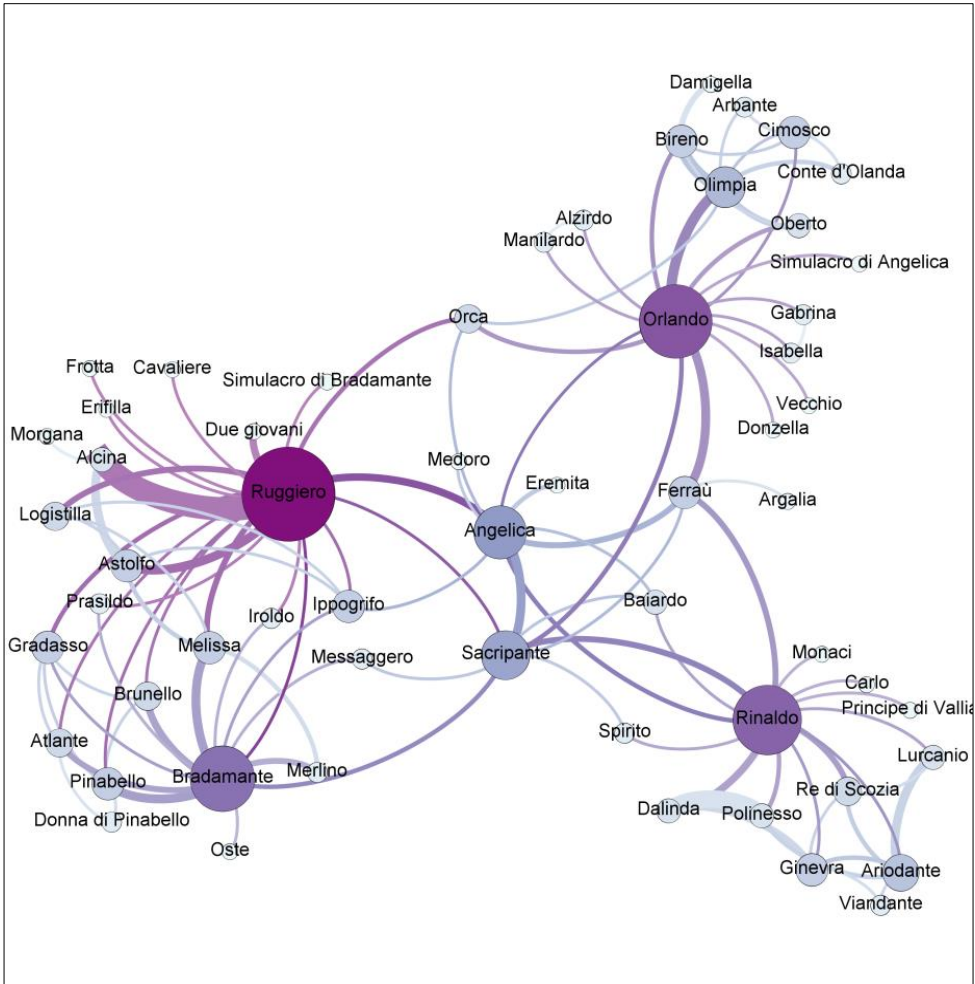


Figura 3



Un grafo per il *Furioso*

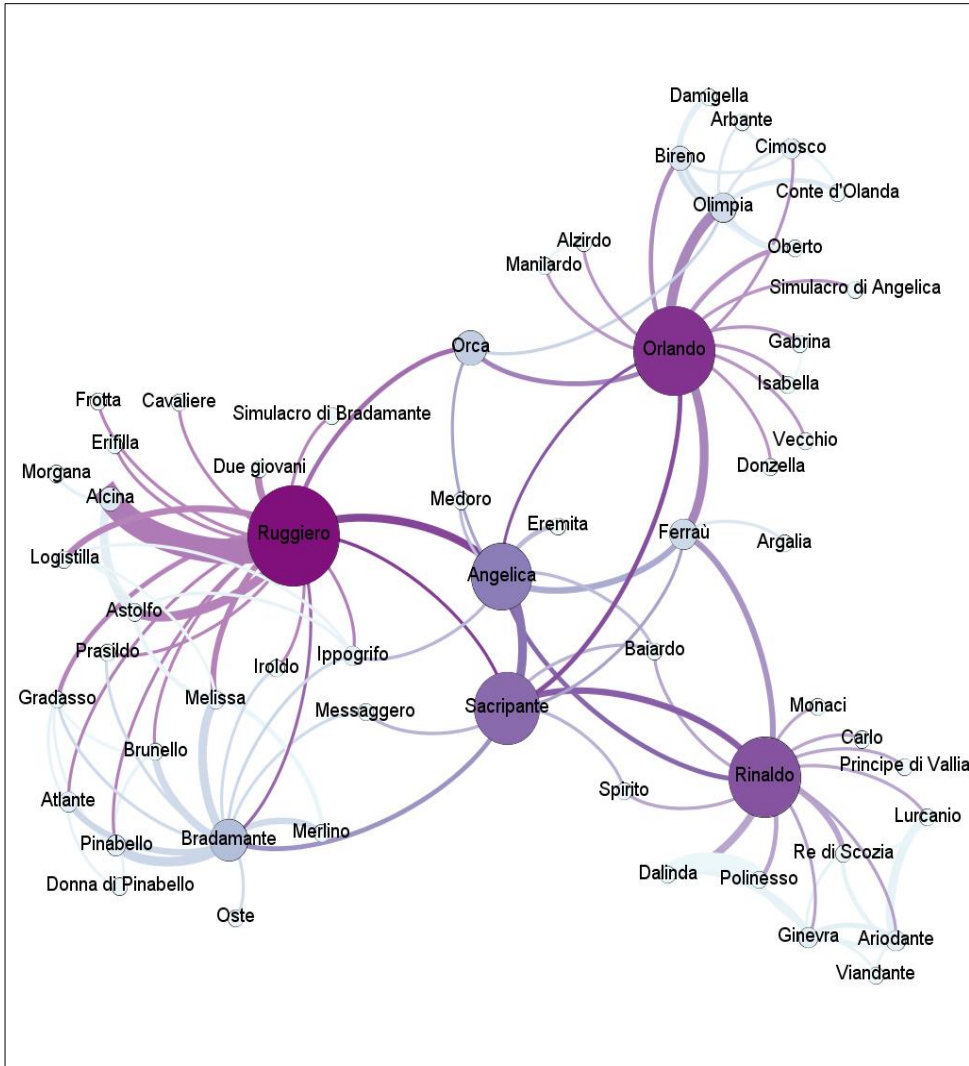


Figura 4

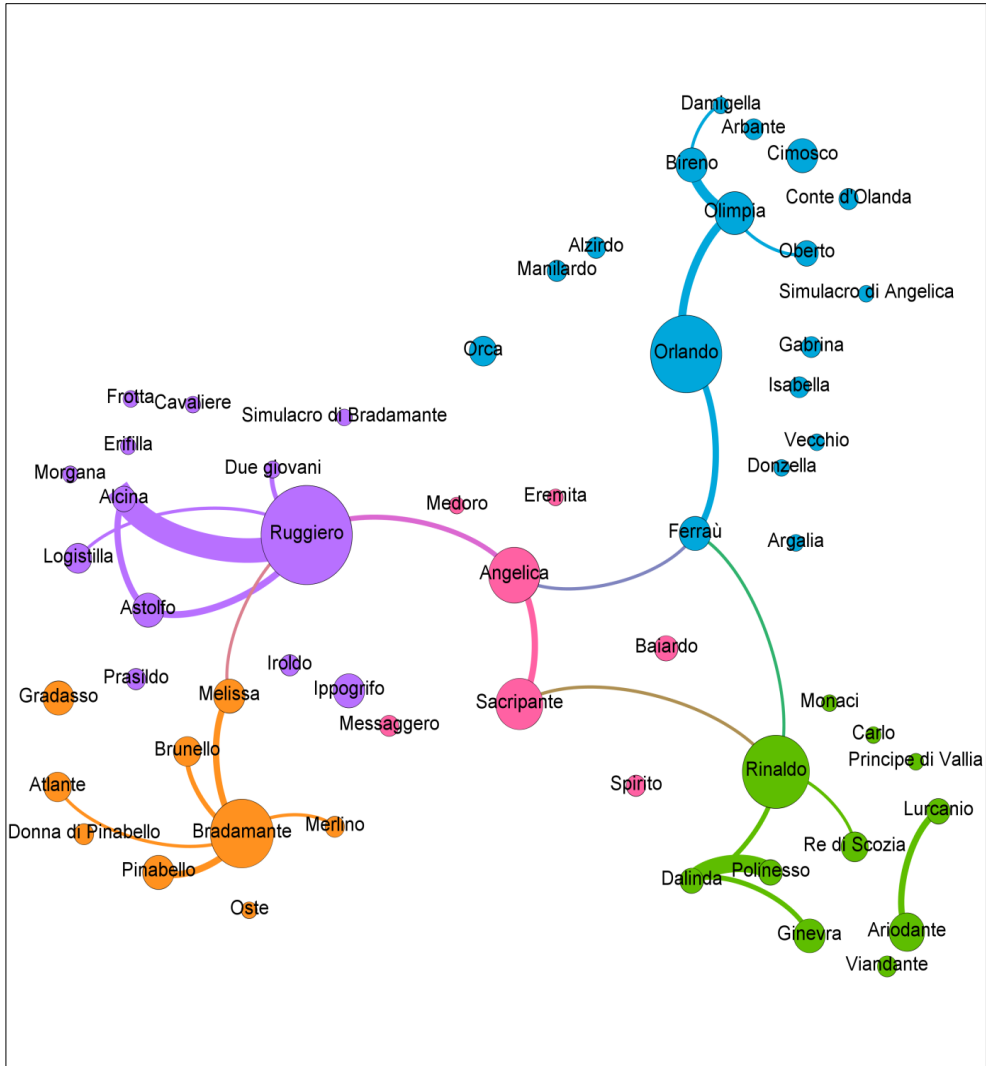


Figura 5

Un grafo per il *Furioso*

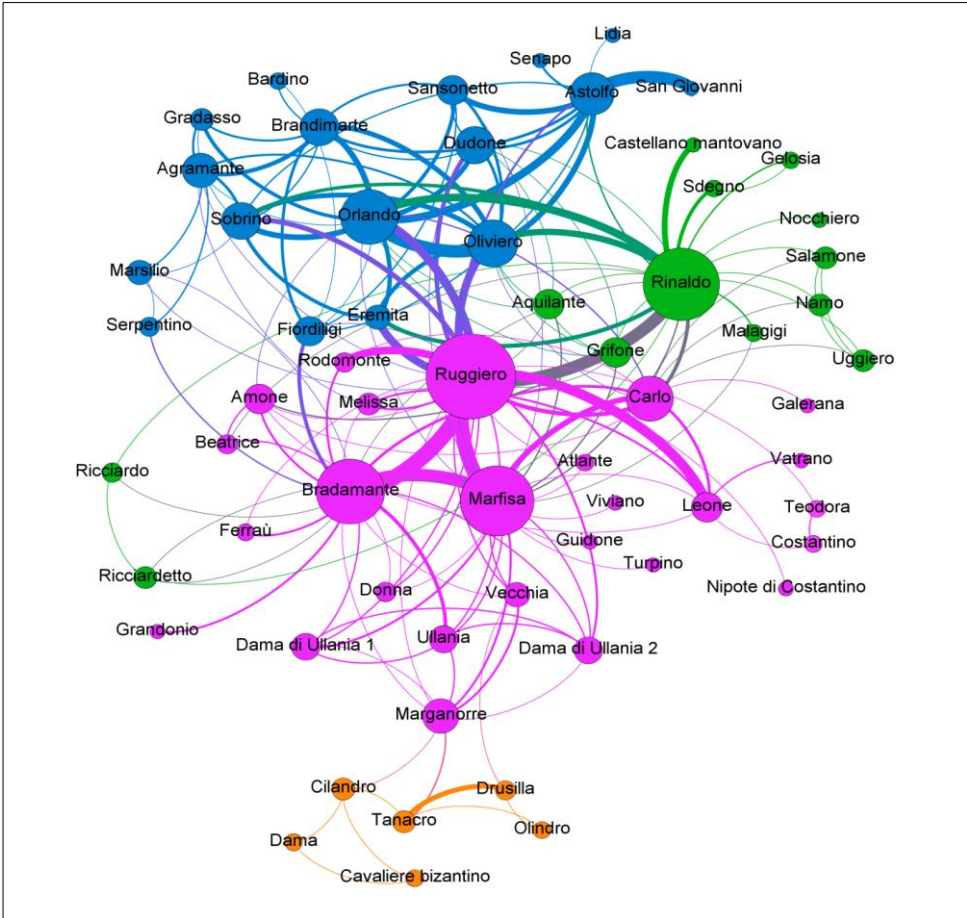


Figura 6

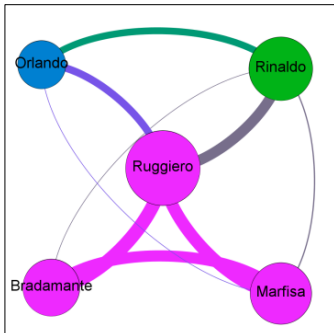


Figura 7

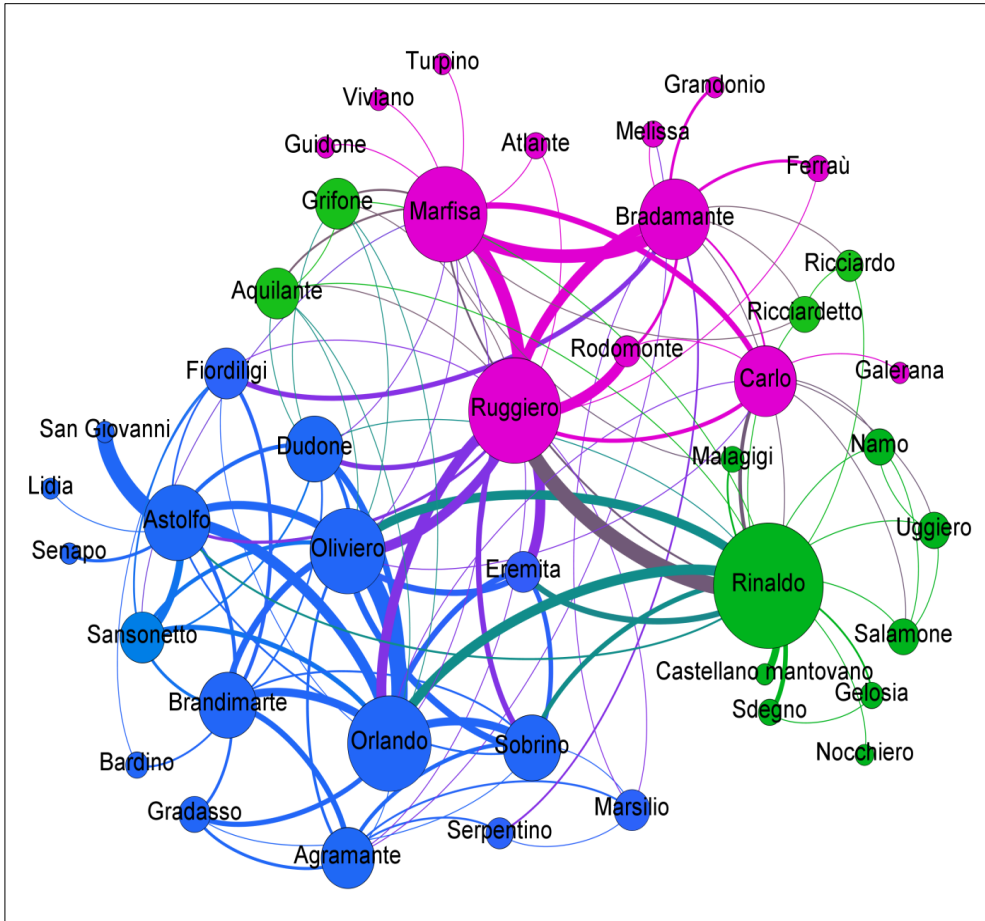


Figura 8

## Un grafo per il *Furioso*

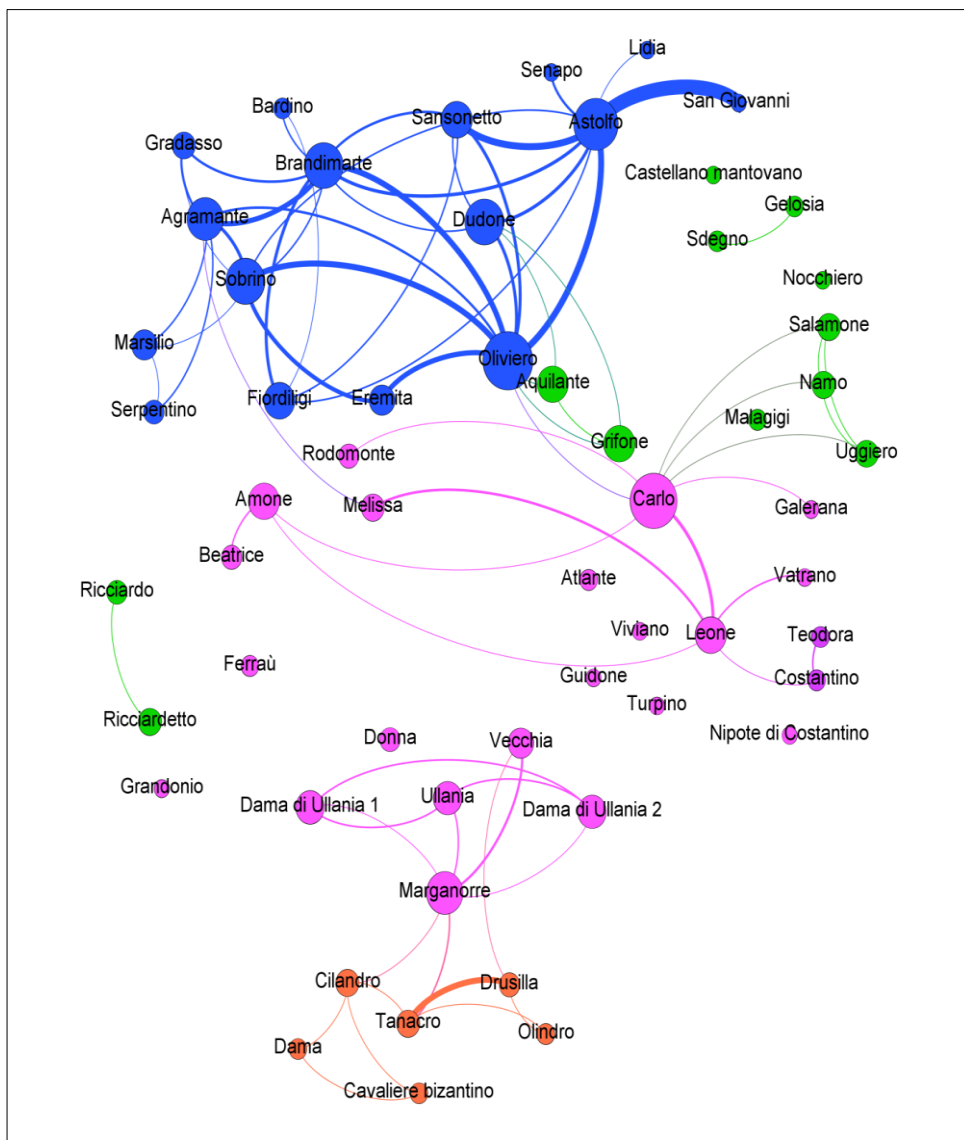


Figura 9

APPENDICE

I. Legenda sigle

AA-Argalia	D4-1° Dama di Ullania	LU-Lurcanio	RO-Rodomonte
AB-Arbante	D5-2° Dama di Ullania		RS-Re di Scozia
AG-Agramante	D6-Donna	M1-Messaggero	RT-Ricciardetto
AL-Alcina	D7-Dama bizantina	M2-Monaci	RU-Ruggiero
AM-Amone	DA-Dalinda	MA-Marsilio	
AN-Angelica	DD-Dudone	MD-Medoro	S1-Simulacro di
AQ-Aquilante	DG-Due giovani	ME-Melissa	Bradamante
AR-Ariodante	DR-Drusilla	MF-Marfisa	S2-Simulacro di Angelica
AS-Astolfo		MG-Marganorre	SA-Sacripante
AT-Atlante	E1-Eremita negromante	ML-Malagigi	SD-Sdegno
AZ-Alzirdo	E2-Eremita santo	MN-Manilardo	SE-Serpentino
	ER-Erifilla	MO-Morgana	SG-San Giovanni
BA-Baiardo		MR-Merlino	SL-Salamon
BE-Beatrice	FE-Ferraù		SN-Senapo
BI-Bireno	FI-Fiordiligi	NA-Namo	SO-Sobriano
BN-Brandimarte	FT-Frotta	NC-Nipote di Costantino	SP-Spirito
BO-Bardino		NO-Nocchiero	SS-Sansonetto
BR-Bradamante	GA-Gabrina		
BU-Brunello	GE-Gelosia	OA-Orca	TA-Tanacro
	GF-Grifone	OB-Oberto	TE-Teodora
C1-Cavaliere inglese	GI-Ginevra	OL-Olimpia	TU-Turpino
C2-Cavaliere bizantino	GL-Galerana	OO-Olindro	
C3-Castellano mantovano	GN-Grandonio	OR-Orlando	UG-Uggiero
CA-Carlo	GR-Gradasso	OS-Oste	UL-Ullania
CI-Cimosco	GU-Guidon Selvaggio	OV-Oliviero	
CN-Cilandro			V1-Viandante
CO-Conte d'Olanda	IG-Ippogrifo	PI -Pinabello	V2-Vecchio (servo di
CS-Costantino	IR-Iroldo	PO-Polinesso	Olimpia)
	IS-Isabella	PR-Prasildo	V3-Vecchia (serva di
D1-Donna di Pinabello		PV-Principe di Vallia	Drusilla)
D2-Donzella	LE-Leone		VA-Vatrano
D3-Damigella (figlia di	LI-Lidia	RC-Ricciardo	VI-Viviano
Cimosco)	LO-Logistilla	RI-Rinaldo	

## Un grafo per il *Furioso*

### II. Tabella

Canto	Ottava	Source	Relazione	Target	Racconto metadiegético	Aggiunta del 1532
I	10, 12	RI	I.	AN	NO	NO
I	15	FE	I.	AN	NO	NO
I	16-17	FE	I.	RI	NO	NO
I	18-20	FE	N. I.	RI	NO	NO
I	21-22	FE	N. I.	RI	NO	NO
I	25-29	FE	I.	AA	NO	NO
I	32	RI	I.	BA	NO	NO
I	52-55	AN	I.	SA	NO	NO
I	61-63	SA	I.	BR	NO	NO
I	67	AN	N. I.	SA	NO	NO
I	68-70	SA	I.	MI	NO	NO
I	71	SA	N. I.	AN	NO	NO
I	74	SA	I.	BA	NO	NO
I	75-76	AN	I.	BA	NO	NO
I	79,81	AN	I.	RI	NO	NO
I	79-80	SA	N. I.	AN	NO	NO
II	3-4	SA	I.	RI	NO	NO
II	5	SA	N. I.	RI	NO	NO
II	8-10	SA	N. I.	RI	NO	NO
II (VIII)	12-14 (29)	AN	I.	E1	NO	NO
II	15-17	RI	I.	SP	NO	NO
II	15-17	SA	I.	SP	NO	NO
II	26	RI	I.	CA	NO	NO
II	36	BR	I.	PI	NO	NO
II	37	PI	A.	D1	SÌ	NO
II	38	D1	I.	AT	SÌ	NO
II	45	BU	A.	GR	SÌ	NO
II	45	BU	A.	RU	SÌ	NO
II	45	GR	A.	RU	SÌ	NO
II	45	PI	I.	BU	SÌ	NO
II	45-46	PI	I.	GR	SÌ	NO
II	45-46	PI	I.	RU	SÌ	NO
II	51,53	AT	I.	GR	SÌ	NO
II	52-53	AT	I.	RU	SÌ	NO
II	60-61	BR	N. I.	PI	NO	NO
II	62	BR	I.	MI	NO	NO
II	69	BR	N. I.	PI	NO	NO
II	72	BR	N. I.	PI	NO	NO
II	75	BR	N. I.	PI	NO	NO
III	8	BR	I.	ME	NO	NO
III	9	ME	I.	ME	SÌ	NO
III	12	ME	I.	MR	SÌ	NO
III	14	BR	I.	MR	NO	NO
III	14	ME	I.	MR	NO	NO
III	16	BR	N. I.	MR	NO	NO
III	21	ME	N. I.	BR	NO	NO
III	64	BR	I.	MR	NO	NO
III	64	BR	I.	ME	NO	NO
III	65-66	BR	A.	ME	NO	NO

III	76-77	BR	I.	BU	NO	NO
IV	7-8	BR	I.	OS	NO	NO
IV	9	BR	I.	BU	NO	NO
IV	10-11	BR	A.	BU	NO	NO
IV	14	BU	N. I.	BR	NO	NO
IV	20	BR	I.	AT	NO	NO
IV	25-27	BR	N. I.	AT	NO	NO
IV	28-36	BR	N. I.	AT	NO	NO
IV	40	RU	A.	GR	NO	NO
IV	40	RU	A.	SA	NO	NO
IV	40	RU	A.	PR	NO	NO
IV	40	RU	A.	IR	NO	NO
IV	40	BR	I.	GR	NO	NO
IV	40	BR	I.	SA	NO	NO
IV	40	BR	I.	PR	NO	NO
IV	40	BR	I.	IR	NO	NO
IV	40	RU	I.	BR	NO	NO
IV	43	BR	I.	IG	NO	NO
IV	45	RU	I.	IG	NO	NO
IV	55-56	RI	I.	M2	NO	NO
IV	71	RI	I.	DA	NO	NO
IV	72	RI	A.	DA	NO	NO
V	4	RI	N. I.	DA	NO	NO
V	7	DA	I.	GI	SÌ	NO
V	8	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	8	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	10	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	11	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	12-14	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	15	DA	I.	GI	SÌ	NO
V	16	DA	I.	GI	SÌ	NO
V	17	AR	A.	LU	SÌ	NO
V	17	AR	I.	RS	SÌ	NO
V	18	GI	I.	AR	SÌ	NO
V	19	GI	I.	DA	SÌ	NO
V	20	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	21	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	23	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	26	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	27-42	AR	I.	PO	SÌ	NO
V	42	AR	I.	PO	SÌ	NO
V	45	AR	I.	LU	SÌ	NO
V	45	AR	N. I.	LU	SÌ	NO
V	51	PO	I.	DA	SÌ	NO
V	53	LU	I.	AR	SÌ	NO
V	57	GI	I.	V1	SÌ	NO
V	58	V1	I.	AR	SÌ	NO
V	63	LU	I.	RS	SÌ	NO
V	71	DA	I.	PO	SÌ	NO
V	78	DA	N. I.	RI	NO	NO
V	80	LU	I.	AR	NO	NO
V	83	RI	I.	RS	NO	NO
V	85	RI	I.	AR	NO	NO
V	85	RI	I.	LU	NO	NO
V	88	RI	I.	PO	NO	NO
V	89	RI	N. I.	PO	NO	NO
V	92	RS	I.	AR	NO	NO
VI	15	GI	I.	RS	NO	NO

## Gaudenzia Genoni

VI	15	GI	I.	AR	NO	NO
VI	26	IP	I.	AS	NO	NO
VI	29	RU	I.	AS	NO	NO
VI	32	RU	N. I.	AS	NO	NO
VI	44	AL	A.	MO	SÌ	NO
VI	46	AS	A.	AL	SÌ	NO
VI	47	AS	N. I.	AL	SÌ	NO
VI	47	AS	N. I.	AL	SÌ	NO
VI	48	AS	N. I.	AL	SÌ	NO
VI	48	AS	N. I.	AL	SÌ	NO
VI	55	RU	N. I.	AS	NO	NO
VI	60	RU	I.	FT	NO	NO
VI	70	RU	I.	DG	NO	NO
VI	77	RU	N. I.	DG	NO	NO
VI	81	RU	A.	DG	NO	NO
VII	6	RU	I.	ER	NO	NO
VII	8	RU	N. I.	DG	NO	NO
VII	9	RU	I.	AL	NO	NO
VII	21	RU	N. I.	AL	NO	NO
VII	27-29	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	31	RU	I.	AL	NO	NO
VII	32	RU	I.	AL	NO	NO
VII	32	RU	I.	AL	NO	NO
VII	32	RU	I.	AL	NO	NO
VII	45-46	BR	I.	ME	NO	NO
VII	56	ME	I.	RU	NO	NO
VII	66	ME	N. I.	RU	NO	NO
VII	69	ME	N. I.	RU	NO	NO
VII	72	RU	I.	AL	NO	NO
VIII	16	ME	I.	AS	NO	NO
VIII	18	AS	I.	IG	NO	NO
VIII	18	ME	N. I.	AS	NO	NO
VIII	22	RI	A.	GI	NO	NO
VIII	22	RI	A.	RS	NO	NO
VIII	23	RI	I.	RS	NO	NO
VIII	28	RI	I.	PV	NO	NO
VIII	46	AN	I.	E1	NO	NO
IX	10	OR	I.	D2	NO	SÌ
IX	18	OR	I.	V2	NO	SÌ
IX	21	OR	I.	OL	NO	SÌ
IX	22	OL	A.	CO	SÌ	SÌ
IX	23	OL	I.	BI	SÌ	SÌ
IX	24	OL	I.	BI	SÌ	SÌ
IX	26	OL	I.	CO	SÌ	SÌ
IX	31	CI	I.	CO	SÌ	SÌ
IX	35	OL	I.	CI	SÌ	SÌ
IX	40	CI	I.	AB	SÌ	SÌ
IX	40	OL	I.	AB	SÌ	SÌ
IX	47	CI	I.	BI	SÌ	SÌ
IX	58	OR	N. I.	OL	NO	SÌ
IX	80	CI	I.	OR	NO	SÌ
IX	84	OR	I.	BI	NO	SÌ
IX	85	OL	I.	BI	NO	SÌ

IX	85	OR	I.	OL	NO	SÌ
IX	85	BI	N. I.	OR	NO	SÌ
IX	86	OL	N. I.	BI	NO	SÌ
IX	87	BI	I.	D3	NO	SÌ
IX	94	OL	I.	BI	NO	SÌ
X	11	BI	N. I.	D3	NO	SÌ
X	13	BI	N. I.	OL	NO	SÌ
X	14	BI	N. I.	D3	NO	SÌ
X	17	BI	N. I.	OL	NO	SÌ
X	64	LO	A.	AS	NO	NO
X	64	LO	I.	RU	NO	NO
X	64	RU	I.	AS	NO	NO
X	65	RU	I.	AS	NO	NO
X	65	LO	I.	ME	NO	NO
X	67	LO	I.	RU	NO	NO
X	67	LO	I.	IG	NO	NO
X	68	RU	I.	LO	NO	NO
X	75	RU	I.	C1	NO	NO
X	97	RU	I.	AN	NO	NO
X	100	AN	I.	OA	NO	NO
X	101	RU	I.	OA	NO	NO
X	104	RU	N. I.	OA	NO	NO
X	107	RU	N. I.	AN	NO	NO
X	111	AN	N. I.	RU	NO	NO
X	112	AN	I.	IG	NO	NO
XI	2	RU	N. I.	AN	NO	NO
XI	36	OL	I.	OA	NO	SÌ
XI	37	OR	I.	OA	NO	SÌ
XI	41	OR	N. I.	OA	NO	SÌ
XI	54	OR	I.	OL	NO	SÌ
XI	56	OR	N. I.	OL	NO	SÌ
XI	62-64	OR	I.	OB	NO	SÌ
XI	72	OB	I.	OL	NO	SÌ
XI	77	OR	A.	OL	NO	SÌ
XI	77	OR	A.	OB	NO	SÌ
XI	77	OL	A.	OB	NO	SÌ
XI	79	OB	I.	BI	NO	SÌ
XI	80	OB	I.	OL	NO	SÌ
XII	15	OR	I.	S2	NO	NO
XII	19	RU	I.	S1	NO	NO
XII	28	AN	I.	SA	NO	NO
XII	29	AN	I.	OR	NO	NO
XII	29	AN	I.	FE	NO	NO
XII	38	FE	I.	OR	NO	NO
XII	38	FE	I.	SA	NO	NO
XII	39	OR	I.	SA	NO	NO
XII	40	OR	N. I.	FE	NO	NO
XII	41	OR	N. I.	SA	NO	NO
XII	43-45	OR	N. I.	FE	NO	NO
XII	47, 50	OR	N. I.	FE	NO	NO
XII	54	FE	N. I.	OR	NO	NO
XII	58	FE	I.	AN	NO	NO
XII	65	AN	I.	MD	NO	NO
XII	73	MN	A.	AZ	NO	NO
XII	75	OR	I.	AZ	NO	NO
XII	82-83	OR	I.	MN	NO	NO
XII	92	GA	A.	IS	NO	NO
XII	92	OR	I.	GA	NO	NO
XII	92	OR	I.	IS	NO	NO
XXXIV	8-10	AS	I.	LI	NO	NO



## Un grafo per il *Furioso*

XXXIV	54-55	AS	I.	SG	NO	NO
XXXIV	57	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	61-62	AS	I.	SG	NO	NO
XXXIV	68	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	69-70	AS	A.	SG	NO	NO
XXXIV	73	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	76	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	80	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	82	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	86	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	87	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXIV	89	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXV	4	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXV	6	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXV	10	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXV	17	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXV	34-35	BR	I.	FI	NO	NO
XXXV	39	BR	N. I.	FI	NO	NO
XXXV	41	BR	I.	RO	NO	NO
XXXV	48	BR	N. I.	RO	NO	NO
XXXV	50	BR	N. I.	RO	NO	NO
XXXV	57	BR	I.	FI	NO	NO
XXXV	61	BR	N. I.	FI	NO	NO
XXXV	62	FI	A.	BR	NO	NO
XXXV	63	FI	I.	RU	NO	NO
XXXV	66	AG	A.	MA	NO	NO
XXXV	66	AG	A.	SE	NO	NO
XXXV	66	MA	A.	SE	NO	NO
XXXV	67	BR	I.	SE	NO	NO
XXXV	67	BR	N. I.	SE	NO	NO
XXXV	68	SE	I.	AG	NO	NO
XXXV	69	GN	I.	BR	NO	NO
XXXV	71	BR	N. I.	GN	NO	NO
XXXV	72	BR	N. I.	GN	NO	NO
XXXV	75-77	BR	I.	FE	NO	NO
XXXV	79	BR	N. I.	FE	NO	NO
XXXV	79	BR	N. I.	FE	NO	NO
XXXV	79	RU	A.	AG	NO	NO
XXXV	79	FE	I.	RU	NO	NO
XXXVI	18	MF	I.	BR	NO	NO
XXXVI	20	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	20	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	22	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	23	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	35	RU	I.	BR	NO	NO
XXXVI	39	RU	I.	BR	NO	NO
XXXVI	42	BR	I.	RU	NO	NO
XXXVI	44	MF	I.	BR	NO	NO
XXXVI	44	MF	I.	RU	NO	NO
XXXVI	45	BR	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	46	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	48-50	BR	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	49-50	RU	N. I.	BR	NO	NO
XXXVI	49-50	RU	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	51	MF	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	55	MF	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	56	MF	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	59	AT	I.	RU	NO	NO
XXXVI	59	AT	I.	MF	NO	NO
XXXVI	67	RU	N. I.	MF	NO	NO

XXXVI	67	RU	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	68	RU	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	68	MF	N. I.	BR	NO	NO
XXXVI	69	MF	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	76	MF	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	79	BR	N. I.	RU	NO	NO
XXXVI	80	RU	N. I.	BR	NO	NO
XXXVI	82	RU	N. I.	BR	NO	NO
XXXVI	82	RU	N. I.	MF	NO	NO
XXXVI	83	MF	N. I.	BR	NO	NO
XXXVII	26	RU	A.	BR	NO	SÌ
XXXVII	26	BR	A.	MF	NO	SÌ
XXXVII	26	MF	A.	RU	NO	SÌ
XXXVII	26	UL	A.	D4	NO	SÌ
XXXVII	26	UL	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	26	D4	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	26	RU	I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	26	MF	I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	26	BR	I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	26	RU	I.	D4	NO	SÌ
XXXVII	26	MF	I.	D4	NO	SÌ
XXXVII	26	BR	I.	D4	NO	SÌ
XXXVII	26	RU	I.	D5	NO	SÌ
XXXVII	26	MF	I.	D5	NO	SÌ
XXXVII	26	BR	I.	D5	NO	SÌ
XXXVII	29-30	BR	N. I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	33	BR	N. I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	33	MF	N. I.	D4	NO	SÌ
XXXVII	33	RU	N. I.	D5	NO	SÌ
XXXVII	34	BR	N. I.	UL	NO	SÌ
XXXVII	35	RU	A.	UL	NO	SÌ
XXXVII	35	MF	A.	UL	NO	SÌ
XXXVII	35	BR	A.	UL	NO	SÌ
XXXVII	35	RU	A.	D4	NO	SÌ
XXXVII	35	MF	A.	D4	NO	SÌ
XXXVII	35	BR	A.	D4	NO	SÌ
XXXVII	35	RU	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	35	MF	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	35	BR	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	35	RU	A.	BR	NO	SÌ
XXXVII	35	BR	A.	MF	NO	SÌ
XXXVII	35	MF	A.	RU	NO	SÌ
XXXVII	35	UL	A.	D4	NO	SÌ
XXXVII	35	UL	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	35	D4	A.	D5	NO	SÌ
XXXVII	37	RU	I.	D6	NO	SÌ
XXXVII	44	RU	N. I.	D6	NO	SÌ
XXXVII	44	MF	I.	D6	NO	SÌ
XXXVII	44	BR	I.	D6	NO	SÌ
XXXVII	45	MG	A.	CN	SÌ	SÌ
XXXVII	45	CN	A.	TA	SÌ	SÌ
XXXVII	45	MG	A.	TA	SÌ	SÌ
XXXVII	48	C2	A.	D7	SÌ	SÌ
XXXVII	48	CN	I.	D7	SÌ	SÌ
XXXVII	50	C2	I.	CN	SÌ	SÌ
XXXVII	51	OO	A.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	53	TA	I.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	56	TA	N. I.	OO	SÌ	SÌ
XXXVII	56	TA	I.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	57	TA	I.	DR	SÌ	SÌ

Gaudenzia Genoni

XXXVII	58	TA	N. I.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	62	TA	I.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	66	DR	I.	V3	SÌ	SÌ
XXXVII	68	MG	A.	TA	SÌ	SÌ
XXXVII	69	DR	I.	TA	SÌ	SÌ
XXXVII	70	TA	I.	DR	SÌ	SÌ
XXXVII	86	RU	A.	MF	NO	SÌ
XXXVII	86	BR	A.	RU	NO	SÌ
XXXVII	86	MF	A.	BR	NO	SÌ
XXXVII	93	RU	A.	MF	NO	SÌ
XXXVII	93	BR	A.	RU	NO	SÌ
XXXVII	93	MF	A.	BR	NO	SÌ
XXXVII	97	V3	I.	MF	NO	SÌ
XXXVII	97	V3	I.	RU	NO	SÌ
XXXVII	97	V3	I.	BR	NO	SÌ
XXXVII	97	RU	N. I.	V3	NO	SÌ
XXXVII	99	MG	I.	RU	NO	SÌ
XXXVII	99	MG	I.	MF	NO	SÌ
XXXVII	99	MG	I.	BR	NO	SÌ
XXXVII	100	MF	N. I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	103	MF	N. I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	103	MF	N. I.	V3	NO	SÌ
XXXVII	103	V3	I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	108	V3	N. I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	109	UL	I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	109	D4	I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	109	D5	I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	118	V3	N. I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	121	UL	I.	MG	NO	SÌ
XXXVII	122	MF	A.	RU	NO	SÌ
XXXVII	122	RU	A.	BR	NO	SÌ
XXXVII	122	BR	A.	MF	NO	SÌ
XXXVII	122	RU	N. I.	BR	NO	SÌ
XXXVIII	7	MF	A.	BR	NO	NO
XXXVIII	8	RC	A.	RI	NO	NO
XXXVIII	8	RT	A.	RC	NO	NO
XXXVIII	8	RI	A.	RT	NO	NO
XXXVIII	8	BR	I.	RI	NO	NO
XXXVIII	8	BR	I.	RC	NO	NO
XXXVIII	8	BR	I.	RT	NO	NO
XXXVIII	10	MF	I.	CA	NO	NO
XXXVIII	10	BR	I.	CA	NO	NO
XXXVIII	12	MF	N. I.	CA	NO	NO
XXXVIII	19	MF	N. I.	CA	NO	NO
XXXVIII	20	CA	N. I.	MF	NO	NO
XXXVIII	20	CA	N. I.	MF	NO	NO
XXXVIII	20	RI	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	GU	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	AQ	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	GF	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	SS	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	ML	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	VI	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	21	RT	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	23	TU	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	23	CA	I.	MF	NO	NO
XXXVIII	24	AS	N. I.	SG	NO	NO
XXXVIII	26-28	AS	I.	SN	NO	NO
XXXVIII	37	AG	I.	SO	NO	NO
XXXVIII	37	AG	I.	MA	NO	NO

XXXVIII	37	SO	I.	MA	NO	NO
XXXVIII	65	CA	I.	RI	NO	NO
XXXVIII	73	BR	I.	ME	NO	NO
XXXVIII	77	RU	A.	MA	NO	NO
XXXVIII	79-80	RI	A.	CA	NO	NO
XXXVIII	79-80	RI	A.	UG	NO	NO
XXXVIII	79-80	RI	A.	NA	NO	NO
XXXVIII	79-80	RI	A.	SL	NO	NO
XXXVIII	79-80	CA	A.	UG	NO	NO
XXXVIII	79-80	CA	A.	NA	NO	NO
XXXVIII	79-80	CA	A.	SL	NO	NO
XXXVIII	79-80	UG	A.	NA	NO	NO
XXXVIII	79-80	UG	A.	SL	NO	NO
XXXVIII	79-80	NA	A.	SL	NO	NO
XXXVIII	88-89	RU	I.	RI	NO	NO
XXXIX	2	RU	N. I.	RI	NO	NO
XXXIX	5	ME	I.	AG	NO	NO
XXXIX	8	RU	N. I.	RI	NO	NO
XXXIX	13	MA	I.	BR	NO	NO
XXXIX	24	AS	I.	DD	NO	NO
XXXIX	33	BN	I.	OV	NO	NO
XXXIX	33	BN	I.	SS	NO	NO
XXXIX	33	SS	I.	OV	NO	NO
XXXIX	33	AS	I.	BN	NO	NO
XXXIX	33	AS	I.	OV	NO	NO
XXXIX	33	AS	I.	SS	NO	NO
XXXIX	33	DD	I.	BN	NO	NO
XXXIX	33	DD	I.	OV	NO	NO
XXXIX	33	DD	I.	SS	NO	NO
XXXIX	34	BN	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	34	BN	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	34	SS	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	34	AS	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	34	AS	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	34	AS	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	35	DD	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	35	DD	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	35	DD	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	35	BN	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	35	OV	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	35	SS	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	38	FI	I.	BN	NO	NO
XXXIX	43	FI	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	43	BO	A.	FI	NO	NO
XXXIX	44	BN	I.	BO	NO	NO
XXXIX	44	FI	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	46	AS	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	46	AS	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	47	AS	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	47	AS	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	47	AS	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	47	AS	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	47	AS	I.	OR	NO	NO
XXXIX	47	BN	I.	OR	NO	NO
XXXIX	47	SS	I.	OR	NO	NO
XXXIX	47	OV	I.	OR	NO	NO
XXXIX	47	DD	I.	OR	NO	NO
XXXIX	48	OR	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	48	OV	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	49	SS	N. I.	OR	NO	NO

## Un grafo per il *Furioso*

XXXIX	49	BN	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	49	AS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	50	OV	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	51	DD	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	51	AS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	51	SS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	54	OV	N. I.	AS	NO	NO
XXXIX	54	OV	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	54	OV	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	54	OV	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	55	DD	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	55	SS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	55	OV	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	55	AS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	55	BN	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	55	AS	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	55	AS	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	55	AS	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	55	AS	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	55	DD	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	56	AS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	57	AS	N. I.	OR	NO	NO
XXXIX	60	OR	N. I.	OV	NO	NO
XXXIX	60	OR	N. I.	AS	NO	NO
XXXIX	60	OR	N. I.	SS	NO	NO
XXXIX	60	OR	N. I.	DD	NO	NO
XXXIX	60	OR	N. I.	BN	NO	NO
XXXIX	62-63	BO	I.	BN	NO	NO
XXXIX	64	OR	I.	AS	NO	NO
XL	9	AG	A.	SO	NO	NO
XL	9	AS	I.	OR	NO	NO
XL	10	AS	I.	SS	NO	NO
XL	16	AS	I.	SN	NO	NO
XL	36	AG	N. I.	SO	NO	NO
XL	46	AG	I.	GR	NO	NO
XL	47	AG	N. I.	GR	NO	NO
XL	52	AG	N. I.	GR	NO	NO
XL	53	AG	N. I.	SO	NO	NO
XL	53	SO	I.	GR	NO	NO
XL	60	OR	I.	OV	NO	NO
XL	60	OV	I.	BN	NO	NO
XL	60	BN	I.	OR	NO	NO
XL	78	RU	I.	DD	NO	NO
XL	78	RU	N. I.	DD	NO	NO
XLI	6	RU	N. I.	DD	NO	NO
XLI	25	OR	A.	BN	NO	NO
XLI	25	OV	A.	OR	NO	NO
XLI	25	BN	A.	OV	NO	NO
XLI	31	FI	I.	BN	NO	NO
XLI	34	AS	I.	SS	NO	NO
XLI	35	AS	N. I.	SS	NO	NO
XLI	35	AS	I.	FI	NO	NO
XLI	35	SS	I.	FI	NO	NO
XLI	36	OR	A.	BN	NO	NO
XLI	36	OV	A.	OR	NO	NO
XLI	36	BN	A.	OV	NO	NO
XLI	37	BN	I.	AG	NO	NO
XLI	38	BN	N. I.	AG	NO	NO
XLI	42	BN	N. I.	AG	NO	NO
XLI	53	RU	I.	E2	NO	NO

XLI	55-56	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLI	59	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLI	59	RU	I.	E2	NO	NO
XLI	60	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLI	69	OR	I.	GR	NO	NO
XLI	71	AG	I.	OV	NO	NO
XLI	71	BN	I.	SO	NO	NO
XLI	72	BN	I.	GR	NO	NO
XLI	72	AG	N. I.	OV	NO	NO
XLI	74	OR	I.	SO	NO	NO
XLI	77	OR	N. I.	SO	NO	NO
XLI	78	BN	N. I.	GR	NO	NO
XLI	80	OV	N. I.	AG	NO	NO
XLI	83	GR	I.	OR	NO	NO
XLI	88	SO	I.	OV	NO	NO
XLI	88	BN	I.	SO	NO	NO
XLI	89	OV	N. I.	SO	NO	NO
XLI	91	BN	I.	AG	NO	NO
XLI	93	BN	N. I.	AG	NO	NO
XLI	94	OR	N. I.	GR	NO	NO
XLI	96	OR	N. I.	GR	NO	NO
XLI	98	BN	N. I.	AG	NO	NO
XLI	99	GR	I.	BN	NO	NO
XLII	8	OR	N. I.	AG	NO	NO
XLII	11	OR	N. I.	GR	NO	NO
XLII	13	OR	I.	BN	NO	NO
XLII	17	OR	I.	OV	NO	NO
XLII	19	OR	I.	SO	NO	NO
XLII	26	BR	I.	MF	NO	NO
XLII	30	RI	I.	ML	NO	NO
XLII	39	RI	I.	ML	NO	NO
XLII	42	RI	I.	CA	NO	NO
XLII	46	RI	I.	GE	NO	NO
XLII	49-52	RI	N. I.	GE	NO	NO
XLII	53	RI	I.	SD	NO	NO
XLII	55-57	GE	I.	SD	NO	NO
XLII	57	SD	N. I.	RI	NO	NO
XLII	59	SD	I.	RI	NO	NO
XLII	60	RI	A.	SD	NO	NO
XLII	61	RI	N. I.	SD	NO	NO
XLII	70	RI	I.	C3	NO	NO
XLII	71	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLII	97	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLII	99	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLIII	6	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLIII	9	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLIII	47	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLIII	50-51	RI	N. I.	C3	NO	NO
XLIII	68	RI	I.	NO	NO	NO
XLIII	152	RI	I.	OR	NO	NO
XLIII	152	RI	I.	OV	NO	NO
XLIII	154	AS	A.	SS	NO	NO
XLIII	157	AS	I.	FI	NO	NO
XLIII	157	SS	I.	FI	NO	NO
XLIII	184	OR	I.	FI	NO	NO
XLIII	185	OR	A.	OV	NO	NO
XLIII	185	OV	A.	RI	NO	NO
XLIII	185	RI	A.	OR	NO	NO
XLIII	190	OR	I.	E2	NO	NO
XLIII	190	OV	I.	E2	NO	NO

Gaudenzia Genoni

XLIII	190	RI	I.	E2	NO	NO
XLIII	190-191	OR	N. I.	E2	NO	NO
XLIII	192	E2	I.	OV	NO	NO
XLIII	194	E2	I.	SO	NO	NO
XLIII	194	RU	I.	OR	NO	NO
XLIII	194	RU	I.	RI	NO	NO
XLIII	194	RU	I.	OV	NO	NO
XLIII	194	RU	I.	SO	NO	NO
XLIII	195	E2	N. I.	OR	NO	NO
XLIII	195	E2	N. I.	OV	NO	NO
XLIII	195	E2	N. I.	RI	NO	NO
XLIII	195	E2	N. I.	RU	NO	NO
XLIII	195	E2	N. I.	SO	NO	NO
XLIII	199	OR	N. I.	RU	NO	NO
XLIII	199	OV	N. I.	RU	NO	NO
XLIII	199	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	6	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	9	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	9	E2	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	9	E2	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	11	OV	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	11	OR	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	11	RI	N. I.	OR	NO	NO
XLIV	11	RU	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	14	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	14	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	14	OR	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	14	OR	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	14	OR	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	14	OV	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	14	RU	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	14	OR	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	14	E2	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	14	RI	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	14	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	14	SO	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	14	SO	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	14	SO	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	14	SO	N. I.	OR	NO	NO
XLIV	14	SO	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	15	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	15	OR	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	15	OR	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	15	OR	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	15	OV	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	15	RU	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	15	OR	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	15	E2	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	15	RI	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	15	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	15	SO	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	15	SO	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	15	SO	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	15	SO	N. I.	OR	NO	NO
XLIV	15	SO	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	16	RU	N. I.	E2	NO	NO
XLIV	16	OR	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	18	E2	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	18	E2	N. I.	RI	NO	NO

XLIV	18	E2	N. I.	OR	NO	NO
XLIV	18	E2	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	18	E2	N. I.	SO	NO	NO
XLIV	18	RI	A.	RU	NO	NO
XLIV	18	OR	A.	RI	NO	NO
XLIV	18	OR	A.	RU	NO	NO
XLIV	18	OR	A.	OV	NO	NO
XLIV	18	OV	A.	RI	NO	NO
XLIV	18	RU	A.	OV	NO	NO
XLIV	18	SO	A.	RI	NO	NO
XLIV	18	SO	A.	RU	NO	NO
XLIV	18	SO	A.	OV	NO	NO
XLIV	18	SO	A.	OR	NO	NO
XLIV	21	AS	I.	SN	NO	NO
XLIV	26	RI	A.	RU	NO	NO
XLIV	26	OR	A.	RI	NO	NO
XLIV	26	OR	A.	RU	NO	NO
XLIV	26	OR	A.	OV	NO	NO
XLIV	26	OV	A.	RI	NO	NO
XLIV	26	RU	A.	OV	NO	NO
XLIV	26	OR	I.	AS	NO	NO
XLIV	26	AS	I.	OV	NO	NO
XLIV	26	RI	I.	AS	NO	NO
XLIV	26	RU	I.	AS	NO	NO
XLIV	26	SO	A.	RI	NO	NO
XLIV	26	SO	A.	RU	NO	NO
XLIV	26	SO	A.	OV	NO	NO
XLIV	26	SO	A.	OR	NO	NO
XLIV	26	SO	I.	AS	NO	NO
XLIV	28	RI	A.	RU	NO	NO
XLIV	28	OR	A.	RI	NO	NO
XLIV	28	OR	A.	RU	NO	NO
XLIV	28	OR	A.	OV	NO	NO
XLIV	28	OV	A.	RI	NO	NO
XLIV	28	RU	A.	OV	NO	NO
XLIV	28	OR	A.	AS	NO	NO
XLIV	28	AS	A.	OV	NO	NO
XLIV	28	RI	A.	AS	NO	NO
XLIV	28	RU	A.	AS	NO	NO
XLIV	28	SO	A.	RI	NO	NO
XLIV	28	SO	A.	RU	NO	NO
XLIV	28	SO	A.	OV	NO	NO
XLIV	28	SO	A.	OR	NO	NO
XLIV	28	SO	A.	AS	NO	NO
XLIV	28	CA	A.	GL	NO	NO
XLIV	29	RI	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	29	OR	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	29	OR	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	29	OR	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	29	OV	N. I.	RI	NO	NO
XLIV	29	RU	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	29	OR	N. I.	CA	NO	NO
XLIV	29	CA	N. I.	OV	NO	NO
XLIV	29	RI	N. I.	CA	NO	NO
XLIV	29	RU	N. I.	CA	NO	NO
XLIV	30	MF	I.	BR	NO	NO
XLIV	30	MF	I.	RU	NO	NO
XLIV	31	CA	N. I.	RU	NO	NO
XLIV	35	RI	I.	AM	NO	SÌ
XLIV	37	BE	A.	AM	NO	SÌ

## Un grafo per il *Furioso*

XLIV	37	BE	I.	RI	NO	SÌ
XLIV	38	BE	I.	BR	NO	SÌ
XLIV	68	BR	I.	CA	NO	SÌ
XLIV	73	BR	A.	BE	NO	SÌ
XLIV	73	BE	A.	AM	NO	SÌ
XLIV	73	BR	A.	AM	NO	SÌ
XLIV	79	CS	A.	LE	NO	SÌ
XLIV	83	LE	I.	VA	NO	SÌ
XLIV	83	LE	N. I.	VA	NO	SÌ
XLIV	86	RU	I.	NC	NO	SÌ
XLV	15	CS	I.	TE	NO	SÌ
XLV	18	CS	N. I.	TE	NO	SÌ
XLV	19	RU	I.	TE	NO	SÌ
XLV	25	BR	A.	AM	NO	SÌ
XLV	46	RU	I.	LE	NO	SÌ
XLV	49	RU	N. I.	LE	NO	SÌ
XLV	55	RU	I.	LE	NO	SÌ
XLV	61	RU	A.	LE	NO	SÌ
XLV	62	CA	I.	LE	NO	SÌ
XLV	72	RU	I.	BR	NO	SÌ
XLV	74	RU	N. I.	BR	NO	SÌ
XLV	76	RU	N. I.	BR	NO	SÌ
XLV	77	RU	N. I.	BR	NO	SÌ
XLV	79	RU	N. I.	BR	NO	SÌ
XLV	83	LE	I.	RU	NO	SÌ
XLV	103	MF	I.	CA	NO	SÌ
XLV	106	CA	I.	BR	NO	SÌ
XLV	106	AM	I.	BR	NO	SÌ
XLV	106	CA	I.	AM	NO	SÌ
XLV	111	AM	I.	RI	NO	SÌ
XLV	111	AM	I.	OR	NO	SÌ
XLV	111	RI	I.	OR	NO	SÌ
XLV	111	CA	I.	OR	NO	SÌ
XLV	111	CA	I.	RI	NO	SÌ
XLV	113	MF	I.	CA	NO	SÌ
XLVI	21	ME	I.	LE	NO	SÌ
XLVI	29	LE	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	33	RU	N. I.	LE	NO	SÌ
XLVI	40	RU	N. I.	LE	NO	SÌ
XLVI	45	RU	N. I.	LE	NO	SÌ
XLVI	46	RU	I.	ME	NO	SÌ
XLVI	47	RU	N. I.	LE	NO	SÌ
XLVI	48	RU	A.	LE	NO	SÌ
XLVI	48	RU	A.	ME	NO	SÌ
XLVI	48	ME	A.	LE	NO	SÌ
XLVI	48	RU	A.	LE	NO	SÌ
XLVI	48	RU	A.	ME	NO	SÌ
XLVI	48	ME	A.	LE	NO	SÌ
XLVI	51	CA	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	51	CA	I.	LE	NO	SÌ
XLVI	51	RU	A.	LE	NO	SÌ
XLVI	53	LE	N. I.	CA	NO	SÌ
XLVI	58	MF	I.	LE	NO	SÌ
XLVI	60	MF	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	60	CA	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	60	RI	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	60	OR	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	60	DD	I.	RU	NO	SÌ

XLVI	60	OV	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	60	SO	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	61	LE	I.	CA	NO	SÌ
XLVI	64	LE	I.	AM	NO	SÌ
XLVI	64	RU	I.	AM	NO	SÌ
XLVI	71	LE	I.	RU	NO	SÌ
XLVI	101	RU	A.	BR	NO	NO
XLVI	101	CA	A.	RU	NO	NO
XLVI	101	CA	A.	BR	NO	NO
XLVI	105	RO	I.	CA	NO	NO
XLVI	105	RO	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	RI	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	OR	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	OV	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	AQ	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	GF	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	RU	NO	NO
XLVI	108	OR	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	OV	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	AQ	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	GF	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	RI	NO	NO
XLVI	108	OV	I.	OR	NO	NO
XLVI	108	AQ	I.	OR	NO	NO
XLVI	108	GF	I.	OR	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	OR	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	OR	NO	NO
XLVI	108	AQ	I.	OV	NO	NO
XLVI	108	GF	I.	OV	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	OV	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	OV	NO	NO
XLVI	108	GF	I.	AQ	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	AQ	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	AQ	NO	NO
XLVI	108	DD	I.	GF	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	GF	NO	NO
XLVI	108	MF	I.	DD	NO	NO
XLVI	109	OR	I.	RU	NO	NO
XLVI	109	CA	I.	RU	NO	NO
XLVI	110	BR	I.	RU	NO	NO
XLVI	110	MF	I.	RU	NO	NO
XLVI	110	AS	I.	RU	NO	NO
XLVI	110	DD	I.	RU	NO	NO
XLVI	115	BR	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	115	RU	I.	RO	NO	NO
XLVI	118	RU	N. I.	RO	NO	NO
XLVI	121	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	124	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	126	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	127	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	131-134	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	137	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	139	RO	N. I.	RU	NO	NO
XLVI	140	RO	N. I.	RU	NO	NO

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, 2 voll., Torino, UTET, 2006.
- ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Dorigatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BELTRAMINI - TURA 2016 = *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di Guido Beltramini - Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2016.
- BASTIAN - HEYMANN - JACOMY 2009 = Mathieu Bastian - Sebastien Heymann - Mathieu Jacomy, *Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks*, in «Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media», III, 1 (2009), 361–362 (<<https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/view/13937/13786>>).
- BLONDEL - GUILLAUME - LAMBIOTTE *et alii* 2008 = Vincent D. Blondel - Jean-Loup Guillaume - Renaud Lambiotte - Etienne Lefebvre, *Fast unfolding of communities in large networks*, in «Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment», V, 10 (2008), P10008 (<<https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-5468/2008/10/P10008>>).

- BRAND 1977 = Charles Peter Brand, *L'entrelacement nell'“Orlando Furioso”*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV, 488 (1977), 509-532.
- BRANDES 2001 = Ulrik Brandes, *A Faster Algorithm for Betweenness Centrality*, in «The Journal of Mathematical Sociology», XXV, 2 (2001), 163-177.
- BUCCHI 2021 = Gabriele Bucchi, *Gli amari frutti del martirio. Sulla morte di Brandimarte (“Orlando furioso” XLI-XLIII)*, in «AOQU», II, 2 (2021), 115-142 (<<https://doi.org/10.54103/2724-3346/17261>>).
- CARETTI 1961 = Lanfranco Caretti, *La poesia del “Furioso”*, in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, 30-44.
- CARNE-ROSS 1966 = Donald S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of “Orlando Furioso”, Cantos 1 and 8*, in «Arion: A Journal of Humanities and Classics», V, 2 (1966), 195-234.
- CASADEI 1994 = Alberto Casadei, *Il percorso del “Furioso”. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- COMELLI 2021 = Michele Comelli, *Rodomonte e Corsamonte devono morire. Erocità, morte e fine del racconto a metà Cinquecento*, in «AOQU», II, 2 (2021), 143-182 (<<https://doi.org/10.54103/2724-3346/17266>>).
- DALLA PALMA 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1984.
- FERRETTI 2016 = Francesco Ferretti, *Generi*, in IZZO 2016, 99-128.
- FERRONI 2008 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008.
- GINSBURG - STEPHENS 2018 = *Approaches to Teaching Hugo's “Les Misérables”*, edited by Michal Peled Ginsburg - Bradley Stephens, New York, The Modern Language Association of America, 2018.
- GIRVAN - NEWMAN 2004 = Michelle Girvan - Mark Newman, *Finding and Evaluating Community Structure in Networks*, in «Physical Review E», LXIX, 2 (2004), 026113 (<<https://doi.org/10.1103/PhysRevE.69.026113>>).
- HIGGINS 2012 = Peter M. Higgins, *La matematica dei social network. Una introduzione alla teoria dei grafi*, traduzione italiana di Domenico Minunni, Bari, Dedalo, 2012 (ed. orig. *Nets, Puzzles, and Postmen: An Exploration of Mathematical Connections*, Oxford, OUP Oxford, 2007).

- INTERNOSCIA 1948 = Donato Internoscia, *Are There Two Melissas, both Enchantresses, in the "Furioso"?*, in «Italice», XXV, 3 (1948), 217-226.
- IZZO 2008 = Annalisa Izzo, *Il racconto di secondo grado nel "Furioso"*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 77-85.
- IZZO 2016 = *Lessico critico dell'"Orlando furioso"*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- JÄNICKE - FRANZINI - CHEEMA *et alii* 2015 = Stefan Jänicke - Greta Franzini - Muhammad Faisal Cheema - Gerik Scheuermann, *On Close and Distant Reading in Digital Humanities: A Survey and Future Challenges*, in *Proceedings of the Eurographics Conference on Visualization (Cagliari, 25-29 May 2015)*, edited by Rita Borgo - Fabio Ganovelli - Ivan Viola, Cagliari, The Eurographics Association, 2015, 83-103.
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of "Orlando Furioso": Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», LXXI, 4 (2010), 385-405.
- KNUTH 1993 = Donald Ervin Knuth, *The Stanford GraphBase: A Platform for Combinatorial Computing*, Reading (MA), Addison-Wesley, 1993.
- LEISAWITZ 2019 = Daniel Leisawitz, *The "Orlando Furioso" Atlas: A Digital-Cartographic Study of a Sixteenth-Century Epic*, in «Italian Culture», XXXVII, 2 (2019), 144-149 (<<https://doi.org/10.1080/01614622.2019.1717758>>).
- MOMIGLIANO 1973 = Attilio Momigliano, *L'"Orlando Furioso"*, in Id., *Saggio su l'"Orlando Furioso"*, Bari, Laterza, 1973, 264-303 [I ed. 1928].
- MONTAGNANI 2018 = Cristina Montagnani, *Doppio sogno: autore e lettore alla disfida dell'intreccio*, in «Schifanoia», 54-55 (2018), 27-32.
- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere italiane», XIII, 4 (1961), 401-409.
- MORETTI 2000 = Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1 (2000), 54-68.
- MORETTI 2011 = Franco Moretti, *Network Theory, Plot Analysis*, in «New Left Review», 68 (2011), 80-102 [poi in «Literary Lab Pamphlets», 2 (2011), 1-42 (<<https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>>)], da cui si cita].



- MORETTI 2013 = Franco Moretti, “Operationalizing” or, the Function of Measurement in Literary Theory, in «New Left Review», 84 (2013), 103-119.
- MURACCHINI 1967 = Luigi Muracchini, *Introduzione alla teoria dei grafi*, Torino, Boringhieri, 1967.
- PAMPALONI 1971 = Leonzio Pampaloni, *Per una analisi narrativa del “Furioso”*, in «Belfagor», XXVI, 2 (1971), 133-150.
- PARKER 1979 = Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1979.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Temporalità e tecniche narrative*, in Id., *Tempo e azione nell’“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1999, 1-55.
- PRALORAN 2009 = Marco Praloran, *Le strutture narrative dell’“Orlando Furioso”*, in «Strumenti critici», XXIV, 1 (2009), 1-24.
- QUINT 1979 = David Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo’s Poem*, in «Modern Language Notes», XCIV, 1 (1979), 77-91.
- RESIDORI 2016 = Matteo Residori, *Meraviglioso*, in IZZO 2016, 239-260.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Struttura*, in IZZO 2016, 405-426.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell’“Orlando Innamorato” nel “Furioso”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SANGIRARDI 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell’“Orlando furioso”?*, in «Allegoria», LIX (2009), 42-55.
- SANTORO 1989 = Mario Santoro, *Rinaldo: la «difesa dei diritti della donna»*, in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 135-166.
- STELLA 2018 = Francesco Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.
- STILLER - NETTLE - DUNBAR 2003 = James Stiller - Daniel Nettle - Robin Ian McDonald Dunbar, *The small world of Shakespeare’s plays*, in «Human Nature», XIV, 4 (2003), 397-408.
- STIMATO 2011 = Gerarda Stimato, *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell’“Orlando Furioso”*, in *L’uno e l’altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, 45-57.
- STROPPIA 2006 = Sabrina Stroppa, *L’ira di Orlando. “Orlando Furioso” XLI 95-XLII 10*, in «Per leggere», VI, 11 (2006), 49-72.

STROPPA 2021 = Sabrina Stroppa, *Differire o uccidere: la morte tra i duelli del "Furioso"*, in «AOQU», II, 2 (2021), 93-113 (<<https://doi.org/10.54103/2724-3346/17259>>).

ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Oggetti*, in IZZO 2016, 283-300.