

Introduzione

Quando nel *Triumphus Cupidinis* Francesco Petrarca, ormai oltre la metà del Trecento, lancia i suoi strali contro «quei che le carte em-pion di sogni: / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti / ove conven che 'l vulgo errante agogni», il processo di assimilazione della materia cavalleresca nell'ambito delle nostrane dottrine letterarie poteva dirsi compiuto. Nell'arco del secolo precedente i testi arturiani – e, naturalmente, quelli carolingi – erano stati letti, trascritti, tradotti, rielaborati e avevano offerto spunti per la stesura di opere originali. In sostanza, quel patrimonio letterario, convertito in titoli linguistici e stilistici di valore non omogeneo e investito nelle più svariate maniere in tutte le realtà sociali e politiche, in ambito signorile come in quello comunale, era divenuto parte integrante della civiltà medievale italiana. Le storie e i personaggi cavallereschi erano presenti e vivi nell'immaginario collettivo e, quasi a dispetto di una marginalità imposta dai dettami critici ed estetici del classicismo da sempre imperante alle nostre latitudini, di tempo in tempo, nella diversità dei contesti e delle tendenze culturali, *romans* e *chansons* si presteranno ad essere argomento di riflessione per i migliori ingegni, raffinata lettura adatta agli *otia* di corte, strumento di propaganda politica e religiosa, manuale di comportamenti erotici e militari, popolare trastullo da repertorio giullaresco.

Sin dal XII secolo l'onomastica e la toponomastica documentano la precoce penetrazione e l'immediata influenza delle storie cavalleresche nella penisola italiana, sebbene non sia sempre possibile essere certi dell'origine letteraria dei nomi di persona che emergono dalle carte d'archivio – Arturius, Galvanus, Rolandus, Pinabellus ecc. – e dei nomi di luogo – capo d'Orlando (Messina), borgo di Roncisvalle (Osimo) ecc. – dispersi sul territorio, non di rado lungo l'antica “via francesca” e gli itinerari che conducevano ai porti d'imbarco per la Terra Santa. Sicuro, invece, il riferimento al personaggio di Gano, «qui suos tradidit socios», nell'iscrizione riportata su una lapide della

cattedrale di Nepi presso Viterbo, datata 1131, a conferma della rapida diffusione di qua dalle Alpi della *Chanson de Roland*, il testo epico più importante del Medioevo. D'altronde Orlando, eroe e martire, si mostrerà sui portali delle chiese italiane – nel duomo di Verona, ad esempio, insieme al compagno Ulivieri – ben prima di campeggiare sulle splendide vetrate della cattedrale di Chartres. Tra le più suggestive e antiche testimonianze iconografiche ispirate ai libri di cavalleria si ricorderà il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi, dove sono riprodotte sei scene guerresche che, pur con molte discrepanze rispetto alla versione vulgata, richiamano episodi della *Chanson de Roland*; sempre in Puglia, altrettanto vetusto e importante, anche per rendersi conto di come gli eroi cavallereschi fossero parte integrante del più pervasivo linguaggio allegorico medievale, il mosaico pavimentale di Otranto, nel quale domina la figura di re Artù a cavallo di una terribile bestia. Ma altre rappresentazioni artistiche degli eroi carolingi e arturiani si trovano in diverse città del nord e del centro Italia, come Verona, Modena, Fidenza, Roma.

È intorno alla fine del secolo XII, comunque, che si possono rintracciare i primi documenti letterari dai quali si desume una precisa conoscenza delle fonti cavalleresche. Goffredo da Viterbo, «cappellanus imperialis et notarius» impiegato presso la corte sveva, costella il suo *Pantheon* (1186-1191) di riferimenti alle vicende romanzesche sia bretoni, conosciute attraverso l'*Historia Regum Britannae* (1135) di Goffredo di Monmouth, che carolingie. Non sempre si tratta di semplici ammicchi; anzi, in alcuni casi l'autore apre delle vere e proprie parentesi narrative, nelle quali risalta la sua competenza intorno alla materia dei due cicli: se all'impresa dell'imperatore dei cristiani in terra di Spagna Goffredo da Viterbo dedica circa cento versi, più breve, ma ugualmente significativa la descrizione dei vaticini di Merlino intorno alla fama di Artù e alla sua favolosa morte, sulla quale fiorisce la nota leggenda del palazzo incantato posto all'interno dell'Etna, riportata da Gervasio di Tilbury negli *Otia imperialia* e in seguito richiamata fuggevolmente nel poemetto fiorentino intitolato *Detto del gatto lopesco*. Nel cuore del vulcano, il sovrano bretone riposa in attesa del ritorno in patria, attesa già proverbiale nella sua improbabilità – «Et prius Arturus veniet vetus ille Britannis / quam ferat adversis falsus amicus opem [...]» – nei versi dell'*Elegia de diversitate fortunae* (circa 1193) di Arrigo da Settimello.

In merito alla penetrazione nell'ambiente sociale medievale delle prerogative cavalleresche d'ispirazione letteraria è di grande interesse la testimonianza di Boncompagno da Signa, che nel *Cedrus* (1194-1203) ricorda le compagnie militari comunali della Toscana in-

titolate alla Tavola Rotonda, ma certo restano unici nel loro genere i passi dell'opera di Francesco d'Assisi nei quali il santo immagina i suoi fratelli di povertà animati dalle virtù di «Carolus imperator, Orlandus et Oliverius, et omnes palatini et robusti viri qui potentes fuerunt in proelio», oppure li paragona ai cavalieri arturiani: «Isti sunt mei fratres, milites tabulae rotundae, qui latitant in remotis et in desertis locis ut diligentius vacent orationi et meditationi». D'altra parte, non sorprenderà vedere virtualmente uniti nelle parole di Francesco i valori religiosi e quelli militari: siamo nei tempi in cui l'Italia e l'Europa tutta sono percorse dall'ansia della crociata, sollecitata tra le masse popolari anche dai *cantatores francigenarum*, i quali illustravano nelle piazze italiane le storie di eroismo cavalleresco e cristiano consumate sulla pelle degli infedeli. A questo periodo, difatti, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, risalgono i primi documenti sull'attività giullaresca in alcuni centri della penisola: il giurista Odofredo documenta la presenza a Bologna di «joculatores qui ludunt in publico causa mercedis» e di «orbi qui vadunt in curi communis Bononie et cantant de domino Rolando et Oliviero».

Tuttavia, è con le composizioni dei poeti della scuola siciliana che la familiarità dei personaggi arturiani appare conclamata, anche se più che ad una diretta e generalizzata conoscenza dei romanzi in lingua d'oïl si dovrà pensare, almeno nella gran parte dei casi, a calchi ottenuti dai testi lirici dei provenzali, che degli stilemi allusivi alle vicende delle dame e dei cavalieri innamorati avevano fatto un luogo comune. Non c'è dubbio, comunque, che Jacopo da Lentini e gli altri poeti siciliani ci mostrano in più occasioni il loro nozionismo cavalleresco, che escludeva, come è naturale, la realtà senza *eros* dell'epica. Si può forse già parlare, invece, di cultura cavalleresca per quel che riguarda i lirici – Guittone d'Arezzo, Monte Andrea, Chiaro Davanzati – ma soprattutto i prosatori toscani del secondo Duecento, primo fra tutti l'ignoto autore del *Novellino*, che dal *Lancelot* attinge la materia per tre racconti. L'incanto delle virtù cortesi operanti nel mondo arturiano seduce gli scrittori di ogni condizione e livello, dal maestro Brunetto Latini, che paragona il dedicatario del *Tesoretto* a Tristano, all'anonimo autore dei *Conti di antichi cavalieri*: «chi avesse la reina Isolda, la reina Genevria, Tristano e Lancelotto insieme», dichiara quest'ultimo, «porria dire che la beltà e la bontà tutta avesse del mondo». È una delle tante testimonianze dell'emblematico pregio riconosciuto ai personaggi di quell'elegante universo letterario.

È Dante che, in apertura del secolo XIV, va oltre il puro e semplice omaggio e, assumendo una posizione fecondamente critica, ci consegna i primi perentori giudizi estetici e morali sulla letteratura

cavalleresca e più in generale sulla cultura cortese, contribuendo da par suo ad uno dei dibattiti più importanti e decisivi del Medioevo. Le prove di una conoscenza diretta delle più importanti opere dei due cicli romanzeschi, spesa sempre con grande efficacia e pertinenza, sono disseminate nell'intera opera del poeta fiorentino, a cominciare dal riferimento a Merlino «buono incantatore» e al suo «vasel», ovvero la *nef de joie et de deport* dei *romans* francesi in prosa, nel sonetto giovanile *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io*. Dante probabilmente non aveva nozione dell'opera di Chrétien, ma certo doveva avere una notevole confidenza con le *Arturi regis ambages pulcerrime*, secondo la nota definizione offerta nel *De vulgari eloquentia*. L'utilizzazione dei romanzi arturiani in prosa, interpretati nel loro pieno significato allegorico, è sempre funzionale al discorso poetico, al personalissimo itinerario che attraversa e connota l'intera opera dantesca. Così, ad esempio, non c'è contraddizione tra il Lancillotto del *Convivio*, citato tra le anime nobili che al termine dell'esistenza «calaro le vele de le mondane operazioni» e «a religione si rendero, ogni mondano diletto e opera disponendo» e il Lancillotto della *Commedia*, che diviene insieme a Ginevra il corrispettivo letterario di Paolo e Francesca, i cognati amanti confinati nel cerchio dei lussuriosi insieme a Tristano e ad altri che «la ragion sommettono al talento»:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancillotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

L'autore della *Commedia*, ben conscio dell'esistenza di una *chevalerie terrienne* e di una *chevalerie celestielle*, a differenza di Francesca, ha letto «avante», ovvero non si è fermato alla sezione del *Lancelot du Lac* dedicata al principe Galeotto che ispira la peccaminosa passione; sa che oltre quel libro ci sono le continuazioni – la *Mort le roi Artu* e la *Queste del Saint Graal* – che operano una palinodia dei parametri della mondanità e dell'*eros* cortese. È chiaro che in un contesto come quello in cui agisce il pellegrino ultramondano, e specie nella discesa

purificatoria tesa al superamento, al sommo raffinamento di un complesso viluppo di memorie ed esperienze umane e letterarie, Dante debba bollare la sofisticata corruzione morale che serpeggia tra le pagine dei testi arturiani: una condanna, la sua, di coloro che si abbandonano al “folle amore” che inevitabilmente coinvolge la cultura capace di ispirarlo. Ciò non toglie, però, che le *Arturi regis ambages pulcerrime* contribuiranno ancora con il loro prezioso apporto al mosaico dantesco; e sarà sufficiente ricordare che in apertura del xvi canto del *Paradiso* il poeta con un nuovo, letterale richiamo al *Lancelot* paragona l’atteggiamento di Beatrice a quello della dama di Malohaut: «ridendo, parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra».

Nessun appunto sul piano dei comportamenti, invece, poteva essere mosso agli eroi dell’altro ciclo, neppure sfiorati dagli equivoci etici connaturati all’esercizio delle passioni: per Dante Carlo Magno e Orlando, come Goffredo di Buglione e Roberto Guiscardo, sono martiri della fede degni di venerazione, come appare chiaro nel canto xviii del *Paradiso*. E, per inciso, a conferma del valore esemplare affidato dall’Alighieri ai personaggi romanzeschi, Gano sarà posto insieme a Mordret, luciferino nipote di Artù, fra i traditori dei propri congiunti e della patria. Diversamente dai protagonisti del ciclo arturiano, soggetti fra Tre e Quattrocento a censure ricorrenti e, come si è visto, molto autorevoli, ai personaggi dell’*epos* carolingio spetta un destino meno contrastato. Nei loro confronti c’è rispetto e ammirazione, anche se le storie dei *milites Christi* fanno parte del prontuario canterino e non solleticano, fino all’età del Pulci e del Boiardo, la fantasia delle penne migliori che, invece, continuano a trarre spunti narrativi e di riflessione dalla *côte* arturiana. A cominciare, naturalmente, da quella di Giovanni Boccaccio.

Perfino il grande certaldese, però, grande esperto dei «romanzi franceschi» in generale, ma scrittore più pratico di altri e maggiormente coinvolto nelle errabonde avventure dei cavalieri innamorati della Tavola Rotonda, in una nota pagina del *Corbaccio* descrive con sarcasmo una vedova che «tutta si stritola quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli ragunarsi». Per la sdilinquita lettrice di modesto profilo culturale, facente parte a pieno titolo di quello che Petrarca definisce il «vulgo errante», quei cavalieri sono simboli soprattutto di virilità sessuale, le loro prodezze più eccitanti sono quelle consumate nell’alcova. Un’interpretazione deviata e superficiale, praticamente opposta a quella letterariamente confortata della Francesca di Dante, che pure trovava facile credito e confermava la pericolosa ambiguità sul piano morale

delle favole cavalleresche, qualunque fosse il livello culturale degli utenti. D'altronde, anche il Boccaccio, pur non dandoci appigli per ipotizzare una sua piena adesione alla campagna denigratoria iniziata da Petrarca e successivamente portata avanti da intere generazioni di umanisti, relega i fascinosi personaggi della Tavola Rotonda in una posizione subalterna rispetto a quella che egli riserva ai combattenti per la fede e per l'impero. È molto chiaro in proposito il canto XI dell'*Amorosa visione*, interamente dedicato alla rassegna dei personaggi protagonisti dei due cicli romanzeschi. Dopo aver omaggiato Artù, Lancillotto, Tristano ecc., Boccaccio si dilunga nella descrizione di «più mirabil baronia», vale a dire Carlo Magno e gli arditi paladini che gravitano intorno alla sua corte.

Che, a parte le prurigini della vedova del *Corbaccio* e le graduatorie dell'*Amorosa visione*, si tratti di un'inferiorità più morale che letteraria lo dimostra il ricco apporto di motivi e temi arturiani nell'opera del certaldese – ad esempio, si passa dal significativo sottotitolo del *Decameron*, «prencipe Galeotto», all'episodio della morte di Tristano e Isotta rievocato nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, o, ancora, al capitolo intitolato *De Arturo nel De casibus* – il quale, per contro, mostra un totale disinteresse per i materiali carolingi. E se le prove della domestichezza con i *romans* sono varie quanto ineccepibili, altrettanto rilevante sarà da considerarsi il contributo spirituale e favolistico che le prose arturiane hanno saputo trasmettere a molte pagine del Boccaccio, non il solo, comunque, intorno alla metà del Trecento, ad ispirarsi alle *ambages* cavalleresche elaborando testi di qualità: basterà pensare alla *Tavola Ritonda*, il cui anonimo autore si industria, proprio come il Boccaccio in molte novelle del *Decameron*, per coniugare i valori cortesi con la mentalità e gli interessi della nuova classe borghese.

Se non è possibile stabilire che vi siano dei nessi tra il confronto ideologico sfavorevole a Lancillotto e compagni – abbandonati al topico dileggio di coloro che fanno il verso al Petrarca – e lo specifico della produzione cavalleresca italiana del tardo Medioevo, resta il fatto che, a partire dall'ultima parte del secolo XIV, si registra un progressivo essiccamento della vena creativa arturiana; viceversa, nello stesso periodo si assiste ad un grande incremento della confezione di testi carolingi. Detto questo, però, si dovrà aggiungere che, come facilmente rilevabile dalla lettura delle compilazioni francovenete e dai romanzi di Andrea da Barberino, i testi carolingi ci appaiono ormai geneticamente modificati a seguito di una sempre più profonda e proficua contaminazione con le strutture diegetiche e paradigmatiche proprie del ciclo arturiano: in sostanza, a dispetto di quanto ancora si

legge nei manuali, armi e amori formano già un solido connubio prima dell'avvento, pure rivoluzionario e trasgressivo, del Boiardo.

Non c'è dubbio, comunque, che ha un significato tutt'altro che secondario, nell'ambito di un genere letterario dalla storia tanto frammentata e accidentata come quella del romanzo cavalleresco, constatare che questo rapporto gerarchico tra i due cicli destinato a rimanere inalterato sul piano della pratica testuale – come detto, si contano sulle dita di una mano, fra Quattro e Cinquecento, i tentativi di riproporre sulla scena letteraria i personaggi arturiani, mentre resta in auge la compagnia carolingia – sul piano teorico verrà ribaltato dai celebri versi del Boiardo, che decreta senza remore la superiorità di «Bertagna la grande» e delle storie del «re Artuse», individuata proprio nella disponibilità, negata nelle tradizionali *chansons de geste*, ad accogliere e a far fruttare gli stimoli vitali dell'*eros*. Così, ciò che il Petrarca, impegnato nel suo disegno di codificazione umanistica, liquidava con sprezzo come «sogno d'infermi e fola di romanzi», sarà la base preziosa sulla quale verranno edificati i grandi poemi del Rinascimento – su tutti, naturalmente, il *Furioso* di Ludovico Ariosto –, contributo fondamentale e innovativo delle nostre lettere alla storia della narrativa europea.

Bibliografia essenziale

Per l'influenza della letteratura cavalleresca sull'onomastica e la toponomastica si vedano i dati, da usare con cautela, offerti dalle vecchie ricerche di P. RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo: gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, in "Romania", 17, 1888, pp. 161-85; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. Ancora gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, ivi, pp. 355-65; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. L'onomastica italiana e l'epopea carolingia*, ivi, 18, 1889, pp. 1-69; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. Altre orme antiche dell'epopea carolingia in Italia*, ivi, 26, 1897, pp. 34-73; J. BÉDIER, *Les chansons de geste et les routes d'Italie*, in *Les légendes épiques*, Champion, Paris 1913.

In merito all'influenza dei due cicli romanzeschi sull'arte medievale si rinvia ai classici studi di R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Oxford-New York University Press, 1938 e R. LEJEUNE, J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen âge*, Arcade, Bruxelles 1966.

Sull'atteggiamento di Dante e Petrarca nei confronti della letteratura arturiana cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Longo, Ravenna 1998, pp. 143-54.

Tra gli innumerevoli contributi sul v canto dell'*Inferno* e il cruciale accenno all'episodio del *Lancelot* mi limito a rinviare ai noti saggi di G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, che si può leggere in ID., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1970, pp. 33-62 ed E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto v dell'"Inferno"*, in ID., *Lo fedele consiglio de la ragione*, Salerno, Roma 1989, pp. 66-125.

Ancora utile sulle questioni sveltamente affrontate P. RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola Ritonda*, in "Nuova Antologia", 206, 1920, pp. 223-47. Una recente messa a punto è ora offerta da A. STEFANIN, *Etica cortese e "tò-poi" cavallereschi: riflessioni su alcuni luoghi della "Commedia" di Dante*, in "Medioevo e Rinascimento", 12, 1998, pp. 81-119.

Sulla conoscenza e la riutilizzazione della letteratura arturiana da parte del Boccaccio basterà rimandare a D. DELCORNO BRANCA, *Boccaccio e le storie di re Artù*, il Mulino, Bologna 1991.