



**HAL**  
open science

**La fortuna della ciclizzazione del Girart de Vienne:  
tracce e riutilizzi diacronici dei cicli proposti da  
Bertrand de Bar-sur-Aube. Incontro a posteriori fra  
epica cavalleresca ed epica classica greca e latina**

Pierfrancesco Musacchio

► **To cite this version:**

Pierfrancesco Musacchio. La fortuna della ciclizzazione del Girart de Vienne: tracce e riutilizzi diacronici dei cicli proposti da Bertrand de Bar-sur-Aube. Incontro a posteriori fra epica cavalleresca ed epica classica greca e latina. Margherita Icco. Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI), II, Edizioni dell'Orso, pp.107-137, 2019, Studi e ricerche, 978-88-6274-974-4. hal-03931190

**HAL Id: hal-03931190**

**<https://hal.science/hal-03931190>**

Submitted on 9 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

**La fortuna della ciclizzazione del Girart de Vienne: tracce e riutilizzi diacronici dei cicli  
proposti da Bertrand de Bar-sur-Aube.  
Incontro a posteriori fra epica cavalleresca ed epica classica greca e latina.**

Pierfrancesco Musacchio (Università di Trento)

Nel prologo del *Girart de Vienne*, Bertrand de Bar-sur-Aube definisce quali siano i cicli principali della materia di Francia:

N'ot que trois gestes en France la garnie:  
des rois de France est la plus seignorie  
[...] et l'autre apres [...]  
fu de Doon a la barbe florie [...]  
La tierce geste qui molt fist a prisier  
fu de Garin de Monglenne au vis fier<sup>1</sup>.

Parliamo di materia di Francia secondo l'indicazione di Jean Bodel, che divide l'epica in tre materie: di Roma, intendendo l'epica classica, di Bretagna, riferendosi al ciclo arturiano, e, appunto, di Francia. La materia di Francia ha per argomento la storia, reale o, piuttosto, presunta. L'enorme successo delle gesta dei paladini di Francia portò, fra l'XI e il XIII secolo, ad una straordinaria proliferazione delle narrazioni che, iniziate nel nord della Francia, arrivarono ben presto nel sud, in Italia ed in Spagna. Al fine di riproporre in situazioni diverse personaggi già noti al pubblico che ascoltava la declamazione dei cantari, sia esso quello della corte o quello della piazza, lentamente l'epica attraversò una fase di ciclizzazione. I poeti, dopo aver inventato numerose avventure per i cavalieri maggiormente celebri, per ampliare il materiale narrativo cominciarono ad incastonare gli eroi in dinastie di cui narravano le gesta epiche. Verso la fine del XII secolo si avvertì l'esigenza di organizzare un così vasto materiale. Moltissimi autori cominciarono a parlare di cicli. Con Bertrand de Bar-sur-Aube si rintraccia una prova documentale di una categoria già esistente. I tre cicli afferiscono a tre filoni principali, diversi per tematica, retaggio familiare, importanza storica. Il primo e più famoso è il gruppo di racconti epici legati a Carlo Magno ed ai suoi paladini. Il secondo riguarda le vicende dei cosiddetti "vassalli ribelli", costretti alla rivolta dal tradimento del loro signore feudale. L'ultimo riguarda la famiglia di Guglielmo d'Orange. La critica letteraria moderna aggiunge a tale proposta un ulteriore ciclo, quello delle canzoni di crociata, che in qualche modo è però ascrivibile al primo.

Nel ciclo di Carlo Magno troviamo le *chansons* che vedono protagonista l'imperatore, il celeberrimo nipote Rolando/Orlando e gli altri paladini di Francia. Affianco alla *Chanson de Roland* troviamo narrazioni legate all'infanzia di Carlo Magno, come la *Berte aus grans piés*, in cui sono narrate le vicende di Pipino e Berta, padre e madre di Carlo Magno, e la *Chanson de Mainet*; poi la *Chanson d'Aspremont*, l'*Otinel*, l'*Entrée d'Espagne*, le *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople*.

Al contrario di quello di Carlo Magno, il ciclo dei vassalli ribelli è composto da numerosi frammenti. Vanno ricordate le canzoni *Girart de Roussillon*, *Renaut de Montauban*, *Raoul de Cambrai*, *Chevalerie Ogier*, *Quatre fils Aymon*, *Garin le Loheren*, *Hervis de Mes*, *Anseis de Mes*, *Gerbert de Mez*, *Yon*, *Gormont et Isembart* e proprio il *Girart de Vienne*.

Al ciclo di Guglielmo d'Orange sono da ascrivere, fra le più importanti, la *Chanson de Guillaume*, *Les Narbonnais*, *La Prise d'Orange*, *Moniage Guillaume*.

La proposta di ciclizzazione di Bertrand ha un successo strepitoso presso i posteri, tanto che la fusione di cicli differenti avverrà solo in periodo umanistico-rinascimentale; inoltre la critica moderna, dal XIX secolo in avanti, ne farà uno strumento utilissimo per l'analisi e la catalogazione della materia francese.

La fortuna diacronica sorriderà, fra tutti e tre i cicli, maggiormente a quello carolingio, il quale,

---

<sup>1</sup> Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, a cura di Wolfgang van Emden, Parigi, Picard pour la Société des anciens textes français, 1977.

proprio quando il modello della canzone di gesta troverà il suo apice ed, al contempo, il declino della sua forma tradizionale, fonderà la materia di Francia a quella di Bretagna e, soprattutto, di Roma, ovvero all'epica greca.

Basato sulle guerre di Carlo Magno e dei paladini della cristianità contro i Saraceni musulmani, molti ne attribuiscono la nascita alla penna di Turolde, intorno al 1100, nella sua *Chanson*, ma probabilmente era già diffuso oralmente da almeno un secolo. Intorno alla metà del XII secolo possiamo datare la *Canzone di Aspromonte*; essa, come un moderno *prequel*, ricostruisce l'antefatto della celeberrima *Chanson de Roland*. Fulgido esempio di letteratura normanna, ambienta le sue vicende a Reggio Calabria, all'epoca denominata Risa. Rolando è solo un bambino ma muove i primi passi che gli faranno scoprire la sua natura di eroe. La studiosa di epica normanna Carmelina Sicari ci informa di come in tale poema vi sia una rassegna dei valori più importanti per la cultura normanna del tempo: fede, fedeltà al re, eroismo in battaglia, senso dell'onore<sup>2</sup>. La vicenda narra, oltre che del piccolo Rolando, delle vicende amorose e guerresche di Ruggiero, padre dei futuri Ruggiero e Marfisa, gli eroi musulmani che, scoprendo le loro radici cristiane, si convertiranno divenendo paladini di Carlo Magno; nel finale del poema, infatti, assistiamo, grazie ad una sapiente costruzione letteraria dell'antefatto, alle prime gesta eroiche di Rolando ed alla nascita dei due prodigiosi bambini. Del XII secolo è la rielaborazione dei personaggi del ciclo dal titolo *I quattro figli di Aimone*; in esso si narrano le peripezie di Rinaldo e dei suoi orfani fratelli, sino al riscatto ed alla morte e santificazione dell'eroe, combattente per la fede<sup>3</sup>.

Della fine del XIII secolo è la saga norvegese *Karlamagnus*, che trasporta le vicende dei paladini nel lontano nord Europa. Si tratta di una traduzione in lingua norrena fortemente voluta dal re di Norvegia Haakon V delle antiche *chansons de geste* su Carlo Magno<sup>4</sup>. La fortuna del ciclo Carolingio è inarrestabile e, seppur Carlo viene descritto ormai, nelle narrazioni più tarde, come un anziano privo di vigoria intellettuale, la fama dell'eroe cristiano Rolando è intramontabile. Dante lo cita due volte; la prima quando, per esprimere la potenza del suono del corno di Nembrot, ricorre al famosissimo corno che Orlando suonò durante il tradimento di Roncisvalle:

Dopo la dolorosa rotta quando  
Carlo Magno perdé la santa gesta,  
non sonò sì terribilmente Orlando<sup>5</sup>.

È importante sottolineare come nel verso XVII Dante indichi che Carlo perse la *santa gesta*, a indicare nella parola “gesta” l'originale significato di stirpe; stirpe santa, Orlando, perché morto martire per difendere la fede. Tale morte fa sì che Dante lo ponga nel quinto cielo del Paradiso, dove risiedono le anime combattenti per la fede; lo ritroviamo nello stesso verso ancora insieme a Carlo Magno:

Così per Carlo Magno e per Orlando  
due ne seguì lo mio attento sguardo,  
com'occhio segue suo falcon volando<sup>6</sup>.

Suggestiva è la definizione del Torraca: “uniti dal poeta in cielo il grande imperatore e il suo nipote glorioso, come indissolubilmente erano congiunti nell'epopea francese”<sup>7</sup>.

Del 1320 circa è *L'entrée d'Espagne*, di un anonimo padovano<sup>8</sup>. L'importanza de *L'entrée* è dovuta soprattutto al fatto che essa rappresenta uno dei migliori esempi di letteratura cavalleresca franco-

<sup>2</sup> Carmelina Sicari, *La canzone d'Aspromonte: poema epico del XV secolo*, Vibo Valentia, Qualecultura, 1991.

<sup>3</sup> Philippe Verelst - Robert F. Cook, *Les avatars d'une chanson de geste: De “Renaut de Montauban” aux “Quatre fils Aymon” Sarah Budelle-Michels*, in «Speculum» 83, 4 (2008), pp. 952-954.

<sup>4</sup> Urban T. Jr Holmes, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, New York, FS Croft, 1938, p.85.

<sup>5</sup> Dante *Inf.* XXXI, 16-18.

<sup>6</sup> Dante, *Par.* XVIII, 43.

<sup>7</sup> Dante Alighieri, *La divina commedia, Paradiso*, a cura di N. Sapegno, La nuova Italia, Firenze 1955, p. 231.

<sup>8</sup> Manoscritto Francese Z 21 (257), Biblioteca Marciana di Venezia.

italiana; in essa risalta l'influenza della lingua d'oïl nella letteratura italiana<sup>9</sup>. Preziose per lo studio di tale opera è la banca dati RIAIFrI (Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana) da cui apprendiamo: “Capolavoro assoluto della letteratura franco-italiana e l’opera poetica «forse più rilevante di tutta la letteratura dell’Italia superiore fino al Rinascimento» (Folena 1964, 382), l’Entrée d’Espagne è tradita da un prezioso manoscritto, il Francese Z 21 (257) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, in cui si è riconosciuto uno dei tre esemplari dell’opera presenti nella biblioteca mantovana di Francesco I Gonzaga secondo l’inventario stilato nell’aprile del 1407, subito dopo la morte del duca”<sup>10</sup>. Prologo della *Chanson de geste*, la vicenda ruota intorno all'assedio di Pamplona, in cui Orlando si scontra con il gigante musulmano Ferragu. A causa della presa di Noble, città conquistata da Orlando senza il consenso di Carlo Magno, si assiste ad un dissapore fra il paladino e l'imperatore, che arriva addirittura a schiaffeggiare il primo. Orlando allora fugge in oriente, dove vive una esperienza di crescita e perfezionamento, sino a ritornare al fianco di Carlo Magno, con cui si riappacifica, e divenire il paladino cristiano per eccellenza. “L’Entrée d’Espagne riveste nello sviluppo della letteratura italiana una funzione di cerniera tra Medioevo e Rinascimento e, come ha scritto il Thomas, senza di essa «*nous n’aurions peut-être ni la Spagna, ni le Morgante, ni l’Orlando innamorato, ni l’Orlando Furioso, ni, en un mot, toute cette poésie chevaleresque italienne dont la floraison luxuriante met tant de joie, tant de grâce, tant d’aimable folie dans la fête littéraire et artistique qu’on nomme la Renaissance*» (1913, XLII-XLIII)”<sup>11</sup>.

La *Prise de Pampelune* di Niccolò da Verona rappresenta il seguito de l’*Entrée*. Composta in lasse monorime di alessandrini di lunghezza variabile, narra delle vittorie di Carlo Magno in Spagna<sup>12</sup>.

Nel 1453 vede la luce *La Spagna*, probabilmente ascrivibile a Sostegno di Zenobi. È un poema in ottave molto importante perché rappresenta l’antefatto del *Morgante* di Pulci. Vi si narra della guerra di Carlo contro i musulmani di Spagna, culminante con l’episodio di Roncisvalle<sup>13</sup>.

A cavallo fra XIV e XV secolo sono pubblicati *I reali di Francia* di Andrea da Barberino che finge, curiosamente, di aver trovato un manoscritto coevo ai fatti<sup>14</sup>.

Nel 1478 arriva *Il Morgante* di Pulci<sup>15</sup>, fusione eroicomica del cantare popolare *Orlando* e de *La Spagna*. Poema in ottave, conta 28 cantari. *Il Morgante* nasce in ambiente mediceo per un desiderio della madre di Lorenzo il Magnifico, Lucrezia Tornabuoni, in un clima di rifeudalizzazione della città. In realtà lo stile ed i modi di Pulci ben si discostano dalle modalità tipiche delle canzoni di gesta e scendono verso una comicità popolare irriverente e piena di sorprendenti colpi di scena. La vicenda<sup>16</sup> narra di Orlando che va in Paganìa e converte il gigante Morgante, figura a metà fra l’eroico ed il comico. Altra figura di spicco è il gigante nano Margutte. Persiste una certa critica alla società ed alla fede cristiana, che si concretizza nelle figure dei due giganti, parodie degli eroici paladini del ciclo carolingio.

Del 1483 è l’*Orlando innamorato* di Boiardo, sebbene l’edizione completa uscì postuma soltanto nel 1495. In esso viene affinato l’uso dell’ottava con schema ABABABCC; con questo poema il ciclo carolingio viene proiettato nei più alti livelli della narrativa epica e i limiti del ciclo vengono abbondantemente tracimati, perché in esso confluiranno non solo personaggi e situazione degli altri due cicli, ma addirittura delle materie di Bretagna e di Roma, che faranno del poema un’opera che si ricollega alla storia stessa dell’epica. Il poema è scritto in onore dei duchi Borso ed Ercole d’Este. Esso ha posto non pochi problemi di carattere ecdotico, perché, essendo stato scritto prima delle *Prose*

---

<sup>9</sup> Antoine Thomas, *Nouvelles recherches sur l’Entrée de Espagne*, chanson de geste franco-italienne, in «Romania», 11, 41 (1882), pp. 147-149.

<sup>10</sup> Paolo Gresti, *Entrée d’Espagne* – commento, <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/opere/entree-despagne>, 2013.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Vincenzo Crescini, *Di Nicolò da Verona*, in «Romànica fragmenta. Scritti scelti dall’autore» (1932), pp. 351-366. Ed. originale in «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 1290-1306», 55 (1897).

<sup>13</sup> Paolo A. Tosi, *Notizia di una edizione sconosciuta del poema romanzesco La Spagna colla descrizione di un opuscolo impresso da Aldo Manuzio nell’anno MCCCCXCIX*, Milano, tipografia e libreria di Felice Rusconi, 1835.

<sup>14</sup> Andrea da Barberino, *I reali di Francia*, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, La terza, 1947.

<sup>15</sup> Dal Manoscritto Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, scoperto da Pio Raina nel 1868. Paolo Orvieto ha messo in serio dubbio tale derivazione.

<sup>16</sup> Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano, Mondadori, 1994.

della *volgar lingua* di Bembo e della Controriforma, in molti hanno sentito l'esigenza di riformarli linguisticamente e moralmente; basti ricordare lo studio di Danilo Romei sulla versione dell'*Innamorato* del Berni<sup>17</sup>. L'edizione critica contemporanea che maggiormente restituisce attendibilità filologica all'opera pare essere quella di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani<sup>18</sup>.

In questo poema si racconta il celeberrimo episodio di Orlando che si innamora di Angelica, che avrà imperitura fama.

Forte è il legame fra Ferrara e la Francia e di conseguenza fra la cultura della corte estense e l'epica cortigiana; non è quindi un caso se, nella grande stagione umanistico-rinascimentale, che vede il ritorno in *auge* del classicismo, a Ferrara si consumi la fusione fra due epiche sempre considerate molto distanti tra loro: "E se l'età di Leonello segnerà, anche nei dati di incremento della biblioteca, predominio di interesse per i classici e gli *studia humanitatis*, la circolazione e le nuove accessioni di libri francesi continuano assai intense, determinando un clima tutto particolare, per cui una tradizione di gusto diveniva vita e colore di una stagione ed un elemento di coerenza e di continuità"<sup>19</sup>. Questo incontro *a posteriori* tracciato nel titolo, fra epica carolingia ed epica greca e latina, si consuma, dunque, a Ferrara nel XV secolo. Non a caso si è parlato di apice e, al contempo, fine, della canzone di gesta così come era stata nel Medioevo. La straordinaria sensibilità di Boiardo, ed ancor più di Ariosto, restituirà al mondo opere in cui i paladini di Francia, passati per la contaminazione bretone e romana, non saranno più fulgidi eroi medievali ma fragili uomini moderni.

De Robertis spiega attraverso brevi ma significative pennellate, il cambio di passo culturale rappresentato da Boiardo: "è così, in un così complesso senso, che l'opera di Boiardo riflette il destino della cultura ferrarese post-guariniana [...] e ferrarese e legata alle fortune della famiglia e della corte estense è la sua vita, la sua attività letteraria..."<sup>20</sup>; "Boiardo fa i conti con la sua cultura, coi suoi testi: per ora, i classici. D'ispirazione, anche a parte l'intento encomiastico, non si fa nemmeno l'ipotesi. L'immaginazione, il mondo degli antichi non servono che a colorire il suo mondo, non costituiscono che un termine di misura e di confronto, di identificazione (la figura e le imprese di Ercole richiamano regolarmente a quelle del suo mitico omonimo), e la cultura classica non è che un repertorio di precedenti"<sup>21</sup>.

La riscoperta dei classici, soprattutto di quelli greci, affluiti abbondantemente tramite Venezia e il Sud Italia, dopo la caduta di Costantinopoli, procede di pari passo con la nuova sensibilità artistica del tempo e ne plasma profondamente l'immaginario. In Boiardo, Achille e Rodomonte possono incarnare un'identica natura, idea impossibile fino a pochi anni prima:

Nella "immagine della *virtus* di Achille giovinetto che dilaga di terra in terra,

donec apud Xanthum prima sublimis in hasta  
barbara Dardaniis impingeret agmina portis  
terribilis, primo iam tum metuendu in aevo<sup>22</sup>:

primo lontano avviso del futuro Rodomonte"<sup>23</sup>.

La materia greca abbonda nell'*Innamorato*, sia nei temi che nelle figure. Innanzitutto l'eguaglianza di sentimenti e azioni fra Cristiani e Saraceni riecheggia la parità emotiva che legava Achei e Troiani. La ricerca del giovinetto fatale riporta alla mente Achille. E poi sovrabbondano i riusi dei miti:

<sup>17</sup> Danilo Romei, *L' "Orlando" moralizzato dal Berni*, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/orlmoral>, Banca dati Nuovo Rinascimento, 2009.

<sup>18</sup> Matteo Maria Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano – Napoli, Ricciardi (2 voll.), 1999.

<sup>19</sup> Domenico De Robertis, *Il Quattrocento e Ariosto*, in «Storia della letteratura italiana» a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Roma, Garzanti, 1981, p. 449.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 450.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 451.

<sup>22</sup> *Carm.* V, vv. 10-12.

<sup>23</sup> De Robertis, a.c. di Cecchi-Sapegno, 1981, p. 451.

nell'opera di Boiardo sfilano la Sfinge, Medusa, imitazioni di Polifemo, di Atalanta, di Ippomene e di Ettore trascinato dal carro d'Achille, ritornano i nomi di Sirena e Lestrigone. Non solo: vengono inseriti nell'intreccio intere storie tratte dall'epica classica, come ad esempio la vicenda di Narciso e l'inseguimento della Fortuna.

L'ottava ABABABCC, la fusione delle materie, l'amore di Orlando troveranno la loro definitiva celebrazione nell'*Orlando furioso* di Ariosto<sup>24</sup>, pietra miliare della letteratura mondiale. Nella vetta più alta del ciclo il concetto stesso di ciclo è superato, perché il *Furioso* è uno smisurato iper-poema che abbraccia la letteratura e la cultura nella loro ampiezza. Tra le fila di numerosissime trame, tenute insieme con la sapiente tecnica dell'*entrallacement*, Ariosto narra con voce bonaria e indulgente, ironica e comprensiva, la follia del suo mondo e dell'uomo di sempre, tutto proteso ad inseguire incessantemente un qualcosa che non può raggiungere, nell'illusione di dare un senso alla propria vita. Di un uomo preoccupato di conquistare o mantenere per sé una persona, un oggetto, una carica, preoccupato di verificare una verità che in realtà non vorrebbe trovare. Due dei tre filoni principali scavano nella storia del ciclo carolingio: il motivo encomiastico della discendenza degli estensi da Ruggiero ci fa ritornare alla Canzone di Aspromonte; la lotta fra Carlo Magno e i mori ci riporta alla Canzone di gesta. Il terzo filone cala i personaggi carolingi nelle modalità del ciclo arturiano, da qui l'amore di Orlando per Angelica. Nella storia della ricezione diacronica del ciclo carolingio, l'*Orlando Furioso* di Ariosto rappresenta l'anello di congiunzione fra il vecchio interesse per la materia cavalleresca e la futura, ed ancor viva, attenzione verso le gesta fin troppo umane dei cavalieri erranti; nella doppia accezione dell'erranza, che indica ad un tempo l'essere errabondi e l'essere fallibili, sta tutto il fascino moderno delle figure di Orlando e dei paladini di Carlo Magno. Hegel<sup>25</sup> e Croce<sup>26</sup> parleranno del poema come sintesi consapevole della fine di un'intera epoca, quella feudale e cavalleresca, e affresco del mondo moderno. Remo Ceserani ci ricorda di come Ariosto “godette anche di una larga fama europea ed ebbe fra i suoi lettori ed estimatori molti personaggi, da Galileo a Spenser, da Voltaire a Goethe, da Hegel a De Sanctis”<sup>27</sup>.

La ripresa dei motivi classici è presente in Ariosto sin dal titolo, che si rifà palesemente all'*Ercule furens* di Seneca. Il proemio si ricollega a Virgilio e Omero attraverso il verbo “canto” che riprende puntualmente il *cano* virgiliano e l'*ᾄειδε* omerico dell'*Iliade*.

La prima scena, l'epico assedio di Parigi, ha come riferimenti *Iliade* ed *Eneide*. La prima perché l'assedio di Parigi riecheggia quello di Troia. La seconda è addirittura citata fedelmente: nel libro IX, infatti, l'accampamento troiano è attaccato da Turno, il quale, proprio come Rodomonte, si ritrova bloccato e solo dentro il perimetro nemico; con audacia e violenza inaudite, riesce a fuggire tuffandosi nel Tevere; alla stessa maniera, Rodomonte trova una via di fuga grazie alla Senna.

La furia di Rodomonte è descritta con le parole di quella di Turno.

*Eneide*, IX, 691-695

Ductori Turno diuersa in parte furenti  
turbantique uiros perfertur nuntius, hostem  
feruere caede noua et portas praebere patentis.  
deserit inceptum atque immani concitus ira  
Dardanium ruit ad portam fratresque superbos<sup>28</sup>.

*Orlando Furioso*, XIV, 122-125

Tagliò in due parti il provenzal Luigi,  
E passò il petto al tolosano Arnaldo.  
Di Torse Oberto, Claudio, Ugo e Dionigi

<sup>24</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi Editori (2 voll.), 1992.

<sup>25</sup> Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione, La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

<sup>26</sup> Benedetto Croce, *Ariosto*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1991.

<sup>27</sup> Remo Ceserani, *L'apparente armonia dell'«Orlando Furioso»*, introduzione a Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, Utet (2 voll.), 1997.

<sup>28</sup> Virg. *Aen.* IX, 691-695.

Mandar lo spirto fuor col sangue caldo;  
E presso a questi, quattro da Parigi,  
Gualtiero, Satallone, Odo ed Ambaldo,  
Ed altri molti: ed io non saprei come  
Di tutti nominar la patria e il nome<sup>29</sup>.

L'arrivo di Rinaldo con i rinforzi britannici riecheggia la venuta degli Arcadi guidati da Enea.

*Eneide*, X, 260-266

Iamque in conspectu Teucros habet et sua castra  
stans celsa in puppi, clipeum cum deinde sinistra  
extulit ardentem. clamorem ad sidera tollunt  
Dardanidae e muris, spes addita suscitatur iras,  
tela manu iaciunt, quales sub nubibus atris  
Strymoniae dant signa grues atque aethera tranant  
cum sonitu, fugiuntque Notos clamore secundo<sup>30</sup>.

Il Rodomonte di Ariosto, come Turno, rimasto solo fra i nemici, mostra tutta la sua forza ed il suo valore, facendo strage dei nemici.

*Eneide*, IX, 549-555

Isque ubi se Turni media inter milia uidit,  
hinc acies atque hinc acies astare Latinas,  
ut fera, quae densa uenantum saepta corona  
contra tela furit seseque haud nescia morti  
inicit et saltu supra uenabula fertur—  
haud aliter iuuenis medios moriturus in hostis  
inruit et qua tela uidet densissima tendit<sup>31</sup>.

*Orlando Furioso*, XVIII, 10-11

Otto scontri di lance, che da forza  
Di tali otto guerrier cacciati foro,  
Sostenne a un tempo la scagliosa scorza  
Di ch'avea armato il petto il crudo Moro.  
Come legno si drizza, poi che l'orza  
Lenta il nochier che crescer sente il Coro,  
Così presto rizzossi Rodomonte  
Dai colpi che gittar doveano un monte.

Non così freme in su lo scoglio alpino  
Di ben fondata rocca alta parete,  
Quando il furor di borea o di garbino  
Svelle dai monti il frassino e l'abete;  
Come freme d'orgoglio il Saracino,  
Di sdegno acceso e di sanguigna sete:  
E com'a un tempo è il tuono e la saetta,  
Così l'ira de l'empio e la vendetta<sup>32</sup>.

Per esemplificare la potenza di Rodomonte, Ariosto ricorre alla metafora leonina, seguendo pedissequamente il modello virgiliano.

---

<sup>29</sup> Ariosto, *Fur.* XIV, 122-125.

<sup>30</sup> Virg. *Aen.* X, 260-266.

<sup>31</sup> Virg. *Aen.* IX, 549-555.

<sup>32</sup> Ariosto, *Fur.* XVIII, 10-11.

*Eneide*, IX, 789-796

Turnus paulatim excedere pugna  
et fluuium petere ac partem quae cingitur unda.  
acrius hoc Teuceri clamore incumbere magno  
et glomerare manum, ceu saeuum turba leonem  
cum telis premit infensis; at territus ille,  
asper, acerba tuens, retro redit et neque terga  
ira dare aut uirtus patitur, nec tendere contra  
ille quidem hoc cupiens potis est per tela uirosque<sup>33</sup>.

*Orlando Furioso*, XVIII, 14-15

Come se dentro a ben rinchiusa gabbia  
D'antiqua leonessa usata in guerra,  
Perch'averne piacere il popul abbia,  
Talvolta il tauro indomito si serra;  
I leoncin che veggion per la sabbia  
Come altiero e mugliando animoso erra,  
E veder sì gran corna non son usi,  
Stanno da parte timidi e confusi:

Ma se la fiera madre a quel si lancia,  
E ne l'orecchio attacca il crudel dente,  
Vogliono anch'essi insanguinar la guancia,  
E vengono in soccorso arditamente;  
Chi morde al tauro il dosso e chi la pancia:  
Così contra il pagan fa quella gente.  
Da tetti e da finestre e più d'appresso  
Sopra gli piove un nembo d'arme e spesso<sup>34</sup>.

Infine, facendo prevalere la ragione sull'orgoglio, Rodomonte, novello Turno, trova una via di fuga nel fiume; Ariosto ricalca esattamente Virgilio nella descrizione del tuffo, che viene effettuato con tutte le armi.

*Eneide*, IX, 808-818

... strepit adsiduo caua tempora circum  
tinnitu galea et saxis solida aera fatiscunt  
discussaeque iubae, capiti nec sufficit umbo  
ictibus; ingeminant hastis et Troes et ipse  
fulmineus Mnestheus. tum toto corpore sudor  
liquitur et piceum (nec respirare potestas)  
flumen agit, fessos quatit aeger anhelitus artus.  
tum demum praeceps saltu sese omnibus armis  
in fluuium dedit. ille suo cum gurgite flauo  
accepit uenientem ac mollibus extulit undis  
et laetum sociis abluta caede remis<sup>35</sup>.

*Orlando Furioso*, XVIII, 21-24

De la piazza si vede in guisa torre,  
Che non si può notar ch'abbia paura;  
Ma tuttavolta col pensier discorre,  
Dove sia per uscir via più sicura.

---

<sup>33</sup> Virg. *Aen.* IX, 789-796.

<sup>34</sup> Ariosto, *Fur.* XVIII, 14-15.

<sup>35</sup> Virg. *Aen.* IX, 808-818.

Capita al fin dove la Senna corre  
Sotto all'isola, e va fuor de le mura.  
La gente d'arme e il popol fatto audace  
Lo stringe e incalza, e gir nol lascia in pace.

Qual per le selve nomade o massile  
Cacciata va la generosa belva,  
Ch'ancor fuggendo mostra il cor gentile,  
E minacciosa e lenta si rinselva;  
Tal Rodomonte, in nessun atto vile,  
Da strana circondato e fiera selva  
D'aste e di spade e di volanti dardi,  
Si tira al fiume a passi lunghi e tardi.

E sì tre volte e più l'ira il sospinse,  
Ch'essendone già fuor, vi tornò in mezzo,  
Ove di sangue la spada ritinse,  
E più di cento ne levò di mezzo.  
Ma la ragione al fin la rabbia vinse  
Di non far sì, ch'a Dio n'andasse il lezzo;  
E da la ripa, per miglior consiglio,  
Si gittò all'acqua, e uscì di gran periglio.

Con tutte l'arme andò per mezzo l'acque,  
Come s'intorno avesse tante galle.  
Africa, in te pare a costui non nacque,  
Ben che d'Anteo ti vantì e d'Anniballe.  
Poi che fu giunto a proda, gli dispiacque,  
Che si vide restar dopo le spalle  
Quella città ch'avea trascorsa tutta,  
E non l'avea tutta arsa né distrutta<sup>36</sup>.

Uno dei passi più famosi del *Furioso*, la celebrazione dell'amicizia nella narrazione di *Cloridano e Medoro*, è evidentemente una rielaborazione del brano dell'*Eneide*, *Eurialo e Niso*.

*Eneide*, IX, 430-445

Talia dicta dabat; sed viribus ensis adactus  
transabiit costas et candida pectora rumpit.  
Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus  
it cruor, inque umeros cervix conlapsa recumbit:  
purpureus veluti cum flos succisus aratro  
languescit moriens lassove papavera collo  
demisere caput, pluvia cum forte gravantur.

At Nisus ruit in medios solumque per omnis  
Volcentem petit in solo Volcente moratur.  
Quem circum glomerati hostes hinc comminus atque hinc  
proturbant. Instat non setius ac rotat ensem  
fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore  
condidit adverso et moriens animam abstulit hosti.  
Tum super exanimum sese proiecit amicum  
confossus placidaque ibi demum morte quievit<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Ariosto, *Fur.* XVIII, 21-24.

<sup>37</sup> Virg. *Aen.* IX, 430-445.

*Orlando Furioso*, XVIII, 13-15

In questo mezzo un cavallier villano,  
avendo al suo signor poco rispetto,  
ferì con una lancia sopra mano  
al supplicante il delicato petto.  
Spiacque a Zerbin l'atto crudele e strano;  
tanto più, che del colpo il giovinetto  
vide cader sì sbigottito e smorto,  
che 'n tutto giudicò che fosse morto.

E se ne sdegnò in guisa e se ne dolse,  
che disse: «Invendicato già non fia!»  
e pien di mal talento si rivolse  
al cavallier che fe' l'impresa ria:  
ma quel prese vantaggio, e se gli tolse  
dinanzi in un momento, e fuggì via.  
Cloridan, che Medor vede per terra,  
salta del bosco a discoperta guerra.

E getta l'arco, e tutto pien di rabbia  
tra gli nimici il ferro intorno gira,  
più per morir, che per pensier ch'egli abbia  
di far vendetta che pareggi l'ira.  
Del proprio sangue rosseggiar la sabbia  
fra tante spade, e al fin venir si mira;  
e tolto che si sente ogni potere,  
si lascia a canto al suo Medor cadere<sup>38</sup>.

La descrizione è sostanzialmente identica: la lancia colpisce il petto dell'amico attardatosi e l'amico fuggito, voltosi indietro, attacca i nemici alla cieca, finché è vinto dal numero degli avversari e cade presso il corpo dell'altro.

La conclusione del poema, in cui si consuma il duello fra Ruggiero e Rodomonte, riprende il finale dell'*Eneide* in cui si affrontano Enea e Turno.

*Eneide*, XII, 950-952

hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit  
fervidus; ast illi solvuntur frigore membra  
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras<sup>39</sup>.

*Orlando furioso*, XLIV, 140

E due e tre volte ne l'orribil fronte,  
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,  
il ferro del pugnale a Rodomonte  
tutto nascose, e si levò d'impaccio.  
Alle squalide ripe d'Acheronte,  
sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,  
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,  
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa<sup>40</sup>.

La ricostruzione della stessa figura di Orlando in Ariosto, discostandosi dai canoni dell'epica carolingia, ricorda da vicino quella di Achille: come l'eroe omerico, Orlando è invulnerabile e, come

---

<sup>38</sup> Ariosto, *Fur.* XVIII, 13-15.

<sup>39</sup> Virg. *Aen.* XII, 950-952.

<sup>40</sup> Ariosto, *Fur.* XLIV, 140.

il figlio di Peleo abbandonò le armi per un dissenso con Agamennone, nel canto VIII decide di lasciare la guerra in aperta polemica con Carlo Magno<sup>41</sup>.

*Iliade*, I, 1-14

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τευχε κύνεσσιν  
οἰωνοῖσι τε πᾶσι· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή·  
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.  
Τίς γάρ σφωε θεῶν ἕριδι ζυνέηκε μάχεσθαι;  
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς  
νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὥρσε κακίην, ὀλέκοντο δὲ λαοί,  
οὔνεκα τὸν Χρῦσιν ἠτίμασεν ἀρητῆρα  
Ἀτρεΐδης· ὁ γὰρ ἦλθε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν  
λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,  
στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος<sup>42</sup>.

*Iliade*, I, 225-230

Οἶνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο,  
οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι  
οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν  
τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.  
ἦ πολὺ λωῖόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν  
δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἴπη<sup>43</sup>.

*Orlando furioso*, VIII, 74

Non aveva ragione io di scusarme?  
E Carlo non m'avria forse disdetto:  
Se pur disdetto, e chi potea sforzarme?  
Chi ti mi voleva torre al mio dispetto?  
Non poteva io venir più tosto all'arme?  
Lasciar più tosto trarmi il cor del petto?  
Ma né Carlo né tutta la sua gente  
Di tormiti per forza era possente<sup>44</sup>.

*Orlando furioso*, VIII, 86

Da mezza notte tacito si parte,  
E non saluta e non fa motto al zio;  
Né al fido suo compagno Brandimarte,  
Che tanto amar solea, pur dice a Dio.  
Ma poi che 'l Sol con l'auree chiome sparte  
Del ricco albergo di Titone uscìo  
E fe' l'ombra fugire umida e nera,  
S'avide il re che 'l paladin non v'era<sup>45</sup>.

La fuga di Orlando ha qualche cosa di diverso, nella descrizione: se Achille abbandona il campo dichiaratamente ed in aperto dissenso con Agamennone, Orlando lo fa in preda alla passione ed al timore per la sorte di Angelica, in silenzio; ma l'abbandono del campo è dettato per entrambi da un

<sup>41</sup> Autori Vari, *Opera Orlando Furioso*, //letteritaliana.weebly.com/orlando-furioso.html, 2019.

<sup>42</sup> Hom. *Il.* I, 1-14.

<sup>43</sup> *Ivi* I, 225-230.

<sup>44</sup> Ariosto, *Fur.* VIII, 74.

<sup>45</sup> *Ivi* VIII, 86.

motivo amoroso negato dal capo delle armate, comune ai due eroi invulnerabili. Ariosto riesce addirittura a inquadrare questo rimando omerico nella tradizione della materia di Francia, sebbene rispolveri un tema proprio di un altro ciclo: quello dei vassalli ribelli. Infatti, l'aperto contrasto con lo zio-imperatore fa entrare a pieno titolo Orlando nel novero dei vassalli che, ingiustamente maltrattati dal re, si ribellano alla sua autorità, e di cui tratteremo più avanti.

Altro elemento che ricollega Orlando al mondo dell'*Iliade* è la sua famosa spada: Durlindana. Il nome della celebre spada ricorre sin dalla *Chanson de Roland*, ma la sua vicenda è ben diversa; nella versione tradizionale essa fu donata da un angelo a Carlo Magno, che la affidò al valoroso nipote per difendere la cristianità. L'introduzione dell'elemento omerico è proprio di Ariosto; nella versione del *Furioso*, infatti, la spada sarebbe appartenuta a Ettore di Troia. Ariosto dichiaratamente ricollega la sua opera all'epica classica, unendo, *a posteriori*, l'epica francese a quella greca. La proprietà della spada da parte del troiano è invenzione sua e non c'è alcuna menzione in Omero.

Altro personaggio che si rifà direttamente al mondo omerico è la maga Alcina; questa volta però siamo in presenza di un riferimento all'*Odissea*: Alcina è plasmata sul modello di Circe. Come la maga innamorata di Ulisse, Alcina domina su un'isola incantata, trattiene presso di sé Astolfo e Ruggiero, ma trasforma i suoi ospiti in mirti e non in maiali.

Il personaggio di Olimpia è plasmato sul mito di Arianna abbandonata da Teseo. Come l'eroina classica, Olimpia, supportata da Orlando, a rischio della vita, libera da prigionia lo sposo Bireno, che, nel viaggio di ritorno, si innamora della figlia di Cimosco, che lo teneva prigioniero, e abbandona Olimpia. La sventurata finisce vittima sacrificale per l'Orca di Ebuda, mostro mitologico che ricorda quello inviato da Poseidone contro Troia per vendetta contro gli inganni del re Laomedonte. Lo scontro fra Orlando e l'Orca ricorda quello fra Perseo e Medusa.

Bradamante è una Camilla che non ha fatto voto di castità, mentre Marfisa ricalca perfettamente la regina dei Volsci.

Isabella, l'amata di Zerbino, è accosta dallo stesso autore alla Lucrezia romana, che si suicidò dopo aver subito violenza da Tarquinio il Superbo, e la cui sorte fece cadere la monarchia a Roma e nascere la Repubblica.

*Orlando furioso*, XXIX, 28

All'atto incomparabile e stupendo,  
dal cielo il Creator giù gli occhi volse,  
e disse: «Più di quella ti commendo,  
la cui morte a Tarquinio il regno tolse;  
e per questo una legge fare intendo  
tra quelle mie, che mai tempo non sciolse,  
la qual per le inviolabil'acque giuro  
che non muterà seculo futuro<sup>46</sup>.

In definitiva, in Ariosto l'epica cavalleresca incontra l'epica classica e da questa fusione nasce una nuova stagione, che chiude la precedente, ma permette ai paladini di Francia di avere una smisurata fortuna nel mondo moderno e di essere riutilizzati nella letteratura, nel teatro, nella musica e nelle arti sino ad oggi.

La fama del ciclo carolingio giunge sino alle isole Fær Øer, dove vede la luce il poema *Runtsivalstriôio*, una ballata che ha dato vita ad una danza folklorica tradizionale tutt'oggi esistente. Catherine Parent Beauregard ha sottolineato la presenza di Orlando ancora in epoca tardo-barocca: la tragedia musicale *Roland*, del 1685, di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully è legata all'immaginario del furore che Ariosto ha inscindibilmente associato al paladino di Carlo Magno.

La grande stagione dell'opera lirica attingerà a piene mani da tale tradizione: ricordiamo l'*Orlando furioso* dell'Impresa Vivaldi, del 1713, lavoro frutto del librettista Grazio Braccioli, del musicista Giovanni Alberto Ristori e rifinita dal cesello dello stesso Vivaldi. Ancora Braccioli, l'anno seguente, presenterà un *Orlando finto pazzo*; di Händel è l'opera in tre atti *Orlando*, rappresentata

---

<sup>46</sup> Ariosto, *Fur.* XXIX, 28.

nel 1733 a Londra, nel King's Theatre e che ebbe uno straordinario successo, tanto da venire ripresentata in Italia con un libretto adattato da Carlo Sigismondo Capece. Si sono citate le opere più significativamente legate alla figura di Orlando ma l'elenco è enorme. Importante è la ripresa delle figure femminili; ricordiamo a proposito: *Olimpia vendicata*, con musiche di Scarlatti e libretto di Aureli, del 1685; *Angelica*, musicata da Nicola Porpora e con libretto di Pietro Metastasio, del 1720; *Alcina delusa da Ruggero*, di Albinoni e con libretto del Marchi, datata 1725; *l'Alcina* di Händel del 1735; *Ginevra, principessa di Scozia* di Vivaldi, con libretto del Salvi, del 1736; *Angelica e Medoro*, con musiche di Carl Heinrich Graun e libretto del De Villati, datata 1749; ed ancora *Olimpia tradita*, di Antonio Sacchini (libretto anonimo) del 1758, *Olimpia*, musicata dal Paisiello e con libretto del Trabucco, del 1768, *L'isola di Alcina* di Giuseppe Gazzaniga con libretto del Bertati, del 1772 e, finalmente, la *Ginevra di Scozia*, musicata rispettivamente nel 1801, 1802 e 1805 da Mayr, Mosca e Portugal, con libretto di Gaetano Rossi.

Ancora sul personaggio di Orlando si concentrano le opere *Orlando, ovvero la gelosa pazzia*, del 1711 di Scarlatti con libretto di Capece, *Il nuovo Orlando* del 1764 di Niccolò Piccinini, *Le pazzie di Orlando*, con libretto del Badini e musica del Guglielmi, datato 1771 ed ancora il *Roland*, di Piccinini del 1778, con libretto di Marmontel, nonché *l'Orlando paladino* di Haydn del 1782, con libretto di Porta.

Molto presenti sono anche gli altri paladini maschili; si ripensi all'*Ariodante* del 1735, ancora di Händel con libretto di Salvi, al *Ruggiero* del Guglielmi con libretto di Mazzolà, del 1769, a *Il Ruggiero, ovvero L'eroica gratitudine* di Hasse e libretto di Metastasio del 1771, all'*Ariodant* di Méhul e libretto di Hoffman, del 1799.

La fortuna della figura del paladino morto a Roncisvalle non riguarda, però, soltanto la cultura "alta": lui e gli altri paladini sono gli eroi popolari dell'opera dei Pupi, il famosissimo teatro siciliano delle marionette. L'opera dei Pupi si affermò in tutto il meridione d'Italia, conquistando Napoli nel XIX secolo. Essa è il primo patrimonio italiano ad essere stato assunto nella lista dei "Patrimoni Orali e Immateriali dell'Umanità" dell'UNESCO, nel 2008. Uno studio approfondito sulla nascita di questo fenomeno è quello di Sebastiano Lo Nigro<sup>47</sup>, che ne data la nascita al 1700. A proposito degli studi del Pitré, condotti con occhio positivista, sul fenomeno dei Pupi, Lo Nigro ci informa che per lui "le ragioni del successo che avevano avuto gli spettacoli del teatro epico venivano perciò ricercate nella «fantasia vivissima del popolino siciliano» e nella sua profonda religiosità. In una pagina che piacque a Gentile, egli paragonava l'atteggiamento compunto degli spettatori durante la rappresentazione della Rotta di Roncisvalle o la Morte dei paladini alla commozione della folla la sera del Venerdì Santo quando si rappresentava il Mortorio di Cristo"<sup>48</sup>. L'analisi di Lo Nigro supera e ad un certo punto contrasta con la visione di Pitré: "mi sono soffermato su queste pagine di Pitré per due ragioni: la prima è che esse ci offrono una informazione diretta e minuziosa dell'opera dei pupi palermitana nel momento del suo maggiore successo, e prima che avesse inizio, nel 1890, la sua decadenza; la seconda deriva dalla facile constatazione che la teoria romantica della "sopravvivenza" in Sicilia di una tradizione cavalleresca che sarebbe stata importata dalla conquista normanna, posta alla base dello studio di Pitré, ha finito per essere accolta da numerosi ricercatori e ammiratori del passato arcaico e glorioso della nostra isola, ai quali va attribuito il merito o piuttosto il demerito di aver creato il mito dei pupi siciliani, nel quale si sono coagulati i residui di un certo conservatorismo reazionario e le velleitarie aspirazioni di indipendenza regionale. In effetti, il compito più urgente che si pone oggi allo storico della cultura siciliana appare quello di smitizzare taluni modelli e archetipi pseudoculturali che sono il risultato di una consapevole mistificazione della realtà storica e sociale della nostra Isola"<sup>49</sup>. Le conclusioni sulle ragioni della presenza e del successo della tradizione dei Pupi in Sicilia sono da ricercare da un lato nel fenomeno gramsciano della ricerca da parte del popolino, escluso dalla cultura alta e dalla storia, di soddisfare al bisogno di cultura e dall'altro da un'eredità secentesca, manierista e barocca, che colma tale vuoto. Lo Nigro si pone in

---

<sup>47</sup> Sebastiano Lo Nigro, *Favola e verità dei pupi siciliani, Conferenza tenuta a Catania il 4 maggio 1976*, in «Lares – Trimestrale di Studi Demoetnoantropologici, anno LXII» 2 (1996).

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

contrapposizione anche alle tesi romantiche di Ettore Li Gotti<sup>50</sup>, per cui i paladini rappresentavano una certa attenzione del popolo siciliano verso il clima di patriottismo<sup>51</sup>.

In *Le marionette nel dormiveglia*<sup>52</sup>, Sebastiano Burgaretta afferma che il successo del teatro dei pupi sia da mettere in relazione con il ruolo geografico della Sicilia, “cerniera dei popoli<sup>53</sup>”, crocevia dello scontro/incontro fra cultura cristiana e musulmana, scontro che è proprio l'epicentro del ciclo carolingio da cui i pupi prendono le mosse.

Nel XIX secolo, il ciclo carolingio ha avuto una certa influenza per la costruzione dei romanzi storici di Walter Scott e per la costruzione dei suoi eroi-cavalieri, primo fra tutti *Ivanoe*. Il vero ritorno dell'immaginario del ciclo carolingio, complice la mediazione ariostesca, avviene però nel XX secolo. Nel 1959, travolto dalla crisi verso il neorealismo e desideroso di passare ad una scrittura fantastica e infra-letteraria, Italo Calvino scrive *Il cavaliere inesistente*<sup>54</sup>, epopea onirica e visionaria di due paladini alla corte di Carlo Magno; la voce narrante è quella di Bradamante, paladina di Carlo, sorella di Rinaldo, cugina di Orlando e moglie di Ruggiero. Ancora Calvino, che curerà nel 1970 un'edizione ridotta dell'*Orlando furioso*, pubblica, ne *Il castello dei destini incrociati*<sup>55</sup>, il racconto *Storia dell'Orlando pazzo per amore*; siamo nel 1969.

Nel 1991, Giuseppe Pederiali pubblica *Donna di spade*<sup>56</sup>, *sequel* dell'*Orlando furioso*, in cui sono inseriti brani delle *chansons* medievali. Nel 2002, l'imperiese Ugo Moriano si ricollega alla tradizione del ciclo carolingio con il suo *L'ultimo sogno longobardo*<sup>57</sup>.

Corollario del ciclo carolingio è il ciclo delle canzoni di crociata. In realtà la critica moderna lo considera un ciclo a sé, perché Carlo Magno, i paladini, i loro avi e discendenti non ne sono affatto i protagonisti; ciò che però lo lega maggiormente a questo ambito e lo fa nettamente differenziare dagli altri due cicli proposti da Bertrand, è il motivo religioso: in effetti in esso continua la guerra “santa” fra paladini cristiani e Mori, ma si sposta dalla Spagna alla Terra Santa e dall'epoca di Carlo Magno a quella delle crociate. Il tema è sempre storico, ovvero quello riguardante la prima crociata, quella vittoriosa di Goffredo di Buglione; anche la terza crociata ha le sue narrazioni, legate alla caduta di

---

<sup>50</sup> Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957.

<sup>51</sup> In *Lo Nigro* 1996 afferma: “la verità è che, contrariamente a quanto supponeva Li Gotti sulla fragile base di sporadici e tardivi spettacoli di argomento patriottico, i pupi siciliani non nascevano nel clima eroico e liberale del Risorgimento italiano per la semplice ragione che da questo movimento di riscatto morale e materiale i ceti più bassi dei contadini e degli artigiani erano stati tenuti fuori. La fiammata di entusiasmo popolare per la figura eroica e leggendaria di Garibaldi si spegnerà ben presto, quando le masse dei proletari delle campagne e delle città si accorgeranno che anche l'intrepido condottiero ha dovuto cedere alla politica reazionaria del Regno sabauda al punto da ordinare i massacri dei contadini insorti a Bronte e in altri comuni rurali contro lo sfruttamento dei proprietari terrieri. In mancanza di un contatto con la cultura borghese più progressiva, il teatro popolare potrà dunque contare solo sulla attività letteraria di tipo artigianale e tradizionale di una piccola borghesia che aveva come libri di lettura i *Reali di Francia* e il *Guerin Meschino* del cantimbanca Andrea da Barberino vissuto in Toscana tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, oppure conosceva gli scenari della Commedia dell'arte ripresi dalla commedia buffa napoletana, e che era soprattutto fedele ad un tipo di romanzo eroico-galante in cui si era rispecchiata la società neofeudale del Seicento barocco e arcadico. L'opera più famosa della narrativa romanzesca secentesca sarà appunto quel *Calloandro fedele* scritto dal sacerdote genovese Giovanni Ambrosio Marini, pubblicato nel 1652-1653, e destinato a diventare il libro popolare per eccellenza nel repertorio dei cantastorie del Nord e del Sud e quindi dei loro continuatori, che sono gli opranti del teatro cavalleresco. Il linguaggio aulico e arcaicizzante della Storia dei paladini del palermitano Giusto Lo Dico, fonte inesauribile di copioni dell'opera dei pupi, ci riporta infatti ai modelli della poesia e della prosa tardo-rinascimentale e barocca. Del romanzo secentesco è poi carattere fondamentale la complicata successione dei fatti, l'intreccio assurdo e labirintico dei casi avventurosi, che si svolgono a catena e come un gioco di specchi, secondo l'espressione usata da recenti studiosi della letteratura barocca. Alla commedia del Seicento si richiama tra l'altro la stessa tecnica che presiede al movimento delle marionette, che troviamo accuratamente descritta nel trattato che s'intitola *Della cristiana moderazione del teatro*, del gesuita Gian Domenico Ottonelli pubblicato a Firenze nel 1652”.

<sup>52</sup> Sebastiano Burgaretta, *Le marionette nel dormiveglia*, pupisiciliani.com., ed. originale in «Stilos», quindicinale di Lettere e Arte in abbinamento al quotidiano La Sicilia, martedì 14 marzo 2000.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>55</sup> Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1994.

<sup>56</sup> Giuseppe Pederiali, *Donna di spade*, Milano, Rizzoli, 1991.

<sup>57</sup> Ugo Moriano, *L'ultimo sogno longobardo*, Imperia, Coedit, 2012.

Gerusalemme. La fusione dell'eroismo del paladino con l'elemento soprannaturale e divino, tipico delle gesta di Orlando, è qui presente nella sua massima espressione. Le principali *chansons* di crociata sono: *Les Enfants Cygnes*, *Le Chevalier au Cygne*, *Les Enfances Godefroy*, *La Chanson d'Antioche*, *Les Chétifs*, *La Chanson de Jérusalem*.

Fra le principali riprese del tema di crociata ricordiamo, ovviamente, *La Gerusalemme Liberata* di Tasso<sup>58</sup>, lavoro pubblicato nel 1575 ma rivisitato, con estrema sofferenza, per tutta la vita dell'autore. In esso il nome di uno dei due principali paladini richiama il Rinaldo del ciclo carolingio, di cui riprende anche il carattere e le peculiarità. L'altro paladino, Tancredi, avrà un importante successo letterario. Claudio Monteverdi nel 1624 presenterà a Venezia l'opera a lui dedicata *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*<sup>59</sup>. Nel romanzo *Insciallah* del 1990, Oriana Fallaci affida ai personaggi di Gassàn e Pistoia le riflessioni sul parallelismo fra la sua opera e la *Gerusalemme liberata*:

E partendo s'era sentito come Tancredi d'Altavilla. Quello della Gerusalemme Liberata che insieme allo zio Boemondo di Taranto aveva seguito Goffredo di Buglione e ripreso il Santo Sepolcro, sgraffignato il tesoro della moschea di Umar nonché collezionato un buscherlo di Clorinde e Florinde e Teodolinde che abitavan nello stesso stabile cioè nell'harem<sup>60</sup>.

Il secondo ciclo, nella distinzione di Bertrand, è quello dei vassalli ribelli. Si tratta di una serie di opere che narrano di come dei vassalli onesti siano stati costretti ad impugnare le armi contro i loro signori feudali per via di tradimenti, ingiuste estorsioni o promesse non mantenute. I re appartengono alla dinastia carolingia, come Carlo Martello o Louis. Lo stesso Carlo Magno può essere a volte, suo malgrado, a causa di incomprensioni o raggiri, il re ingiusto. Fra le canzoni citate sopra è necessario soffermarci sul *Raoul de Cambrai*<sup>61</sup>. È la storia dell'orfano nipote del re di Francia, odiato dallo zio per via di dissapori con la defunta madre. Il re aliena ogni suo bene ed egli cresce in povertà. Tale esperienza non gli vieterà però di commettere a sua volta grandi ingiustizie contro altri nobili orfani. Il poema ha un taglio molto particolare, dovuto alla sua forza morale, all'inattesa profondità dei personaggi, al vigore spirituale della narrazione, forse dovuto all'influenza dell'abbazia di Saint-Géri, nei cui dintorni l'opera ha preso vita. La vicenda di Raoul è ripresa nell'*Hugues Capet*<sup>62</sup>, opera anonima del XIV secolo; per comprendere come la materia di Franca e il ciclo dei vassalli ribelli sia ripreso in questo secolo ci viene in soccorso il giudizio di Robert Bossuat, che, nel suo articolo *La chanson de "Hugues Capet"*<sup>63</sup>, anche sulle orme degli studi di Gaston Paris<sup>64</sup>, spiega come si assista ad un progressivo abbandono della vera ed originaria materia di Francia per un'attenzione maggiormente dedicata a soddisfare delle curiosità e a collegare le dinastie dei paladini con quelle degli attuali signori feudali, cosa per altro valida anche, come visto, per Pulci, Boiardo o Ariosto. Il *Girart de Vienne* lega la sua fama, appunto, alla proposta di ciclizzazione della materia francese, posta in incipit dell'opera. Esso racconta la vicenda del conte Gerardo di Rossiglione, o di Vienna, che viene reputato traditore da Carlo Magno, raggirato dalla consorte, la quale vendica il rifiuto del suo amore fedifrago da parte di Gerardo. La vicenda raggiunge l'apice nel duello fra Orlando, rappresentante di Carlo Magno, e Gerardo; non prevarrà nessuno ed in sogno un angelo indicherà loro la via della pace per poter combattere contro i Saraceni. Grazie ad Orlando, Gerardo rientrerà nelle grazie dell'imperatore. La figura di Gerardo avrà una qualche rilevanza anche negli anni successivi alla composizione dell'opera di Bertrand. Secondo uno studio dello storico Térrence Deschault de Monredon, il ciclo pittorico del castello di Cruet, in Savoia, risalente circa al 1307 ed oggi conservato nel museo di Chambéry, non sarebbe altro che una rappresentazione della vicenda di

<sup>58</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>59</sup> Claudio Monteverdi, *Ottavo Libro di Madrigali Guerrieri et Amoriosi*, Venezia, Vincenti, 1638.

<sup>60</sup> Oriana Fallaci, *Insciallah*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 157.

<sup>61</sup> *Raoul de Cambrai: chanson de geste du XIIIe siècle*, a cura di William Kibler e Sarah Key, Parigi, Librairie générale française, 1996.

<sup>62</sup> *Hugues Capet*, a cura di Adélaïde E. Le Lièvre La Grange, Parigi, Franck (Les anciens poètes de la France, 8), 1864.

<sup>63</sup> Robert Bossuat, *La chanson de "Hugues Capet"*, in «Romania» 71, 284 (1950), pp.450-481.

<sup>64</sup> Gaston Paris, *La poésie au moyen âge. Leçons et lectures*, Parigi, Forgotten Books (IV ed.), 2018, pp.190-192.

Gerardo<sup>65</sup>. Importanti sembrano, a proposito della figura di Gerardo di Vienne o di Rossiglione, le considerazioni di Edmond Faral<sup>66</sup>; egli analizza la figura di *Girart* sotto il profilo storico e cavalleresco. Secondo il Faral, la canzone di gesta, di cui ci restano solo 10000 versi, *Girart de Roussillon* è una delle opere più importanti e più belle che il medioevo ci abbia lasciato e, certamente, avrebbe avuto maggior fortuna presso i posteri se il provenzale, lingua in cui è stata scritto, fosse stato maggiormente accessibile nel corso del tempo. Essa, probabilmente composta fra 1150 e 1180, ha ispirato una successiva *Vita* di Gerardo in latino, un romanzo in alessandrini nel IV secolo ed uno in prosa nel V, da parte di Jaun Wauquelin. Faral sottolinea come, probabilmente a partire dal *Girart de Vienne*, le altre visioni della vita di Gerardo non facciano altro che trasferire geograficamente le gesta del paladino: “*dans la chanson de Girart de Fraite, cette vérité géographique elle-même s'efface: Fraite y a été substituée à Vienne. Et ce sera le résultat d'un «transfert géographique» correspondant à une migration de la légende, dont seraient responsables les chanteurs de geste. Mais, bien que la chanson de Girart de Fraite ait été «créé à partir de la chanson de Girart de Vienne, le transfert qu'elle atteste serait plus ancien que la version conservée de cette dernière chanson». Quant à la chanson de Girart de Roussillon, où Roussillon a été substituée à Vienne, elle impliquerait, elle aussi, un transfert géographique, et même deux transferts. D'abord, dès la fin du Xème siècle, entre les années 981 et 991, la légende de Girart de Vienne aurait été transportée dans le comté de Roussillon et le Marche d'Espagne, où elle aurait subi des changements de forme, entraînés par le changement du lieu*”<sup>67</sup>. Da qui, verso metà dell'XI secolo, la canzone sarebbe stata ricollocata in Borgogna, tramite la mediazione dei monaci di Pothières, in cui rimarrà una grande tradizione del nome del paladino tanto che nel XIII secolo un monaco comporrà quella *Vita Gerardi* cui si accennava prima, stravolgendo le informazioni dei precedenti poemi. Poi la canzone di Gerardo si situerà nella regione di Chatillon-sur-Seine, nelle cui tradizioni M. René Louis ipotizza sia nata una non pervenuta *Chanson de Vaubeton*, la cui materia sarebbe la battaglia omonima, e, trasformata in prosa, sarebbe entrata a far parte, nel XV secolo, dell'opera *Histoire de Charles Martel*, tramite il filtro del materiale raccolto dal Wauquelin e citato sopra.

Fama imperitura e moltitudine di riusi diacronici sono invece riservati a *Rinaldo di Montalbano*<sup>68</sup>. Cugino di Orlando, non è presente nella *Chanson de Roland* perché nasce come un personaggio tra l'eroico e il comico, dal carattere irruente, disobbediente, rivoluzionario. Per la sua discendenza da Garin de Monglane, alcuni critici preferiscono porre le sue gesta nel novero del ciclo dei Narbonesi. Lo ritroviamo nel XIII secolo ne *I quattro figli di Aimone* in guerra contro Carlo Magno. Veste ancora i panni del ribelle nei *Cantari di Rinaldo di Monte Albano*<sup>69</sup>. Nel *Morgante*, nell'*Innamorato* e nel *Furioso* è a pieno titolo un paladino, pur mantenendo le sue intemperanze caratteriali. Tasso gli dedica il *Rinaldo*. Nel 1736 Goldoni mette in scena il *Rinaldo di Mont'Albano*. Fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, il grande teatro spagnolo lo celebra in numerose opere: *Las probezas de Reinaldos* di Lope de Vega, *El mejor par de los Doce* di Moreno y Cabaña e Mato Frago, *La casa de los cielos y selvas de Ardenia* di Cervantes; a proposito di Cervantes corre l'obbligo di ricordare che nel suo celeberrimo *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, egli stravolgerà per sempre la percezione dell'eroismo dei paladini di Francia, sancendo la fine del mondo cortigiano che li aveva inventati. A proposito della ricezione della figura di Rinaldo, appare molto importante il contributo di Sarah Baudelle-Michels *La fortune de Renaut de Montauban*<sup>70</sup>. “*Aucun texte épique médiéval n'a bénéficié d'une telle fortune populaire que Renaut de Montauban. Son intertextualité, sa tradition manuscrite, les adaptations en langues étrangères ainsi que la vitalité de ses remaniements incessants*

<sup>65</sup> Térrence Le Deschault de Mondredon, *Le cycle peint du château de Cruet (Savoie, vers 1307): une représentation du roman de Girart de Vienne?*, in «Bulletin monumental» 171, 2 (2013), pp. 107-116.

<sup>66</sup> Edmond Faral, *Girart de Roussillon: René Louis. De l'histoire à la légende: I. Girart, comte de Vienne (...819-877), et ses fondations monastiques; II et III. Girart, comte de Vienne dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*, in «Journal de Savant» 1 (1948), pp. 5-15.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>68</sup> *I cantari di Rinaldo di Monte Albano*, edizione critica con introduzione e glossario a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.

<sup>69</sup> *Cantari di Rinaldo di Montalbano*, Palatino 364, Biblioteca Nazionale di Firenze.

<sup>70</sup> Baudelle-Michels S., *La fortune de Renaut de Montauban*, Parigi, Classiques Garnier, 2008.

attestent le pouvoir de fascination d'un récit qui a connu une longévité exceptionnelle: les quatre frères Aymon – Allard, Renaud, Guichard et Richard –, leur cousin l'enchanteur Maugis et surtout le cheval faé Bayard ont en effet survécu continûment, du Moyen Âge à nos jours, dans l'imagination populaire et dans la tradition écrite, sans avoir souffert des siècles d'oubli et de silence qui ont frappé les autres textes épiques tardivement réhabilités au XIXe siècle<sup>71</sup>. La Baudelle-Michels passa in rassegna i rimaneggiamenti della vicenda di Rinaldo, avvenuti già a partire dal XIII secolo: “Dès le XIIIe siècle, on a greffé sur le Renaut des textes «satellites» (Ph. Verelst), en amont pour relater les enfances de Maugis, de son frère Vivien et de Renaud avec Maugis d'Aigremont qui s'apparente à un roman d'aventures, et plus tardivement sa brève suite Vivien de Monbranc<sup>72</sup>. Continua informandoci che, secondo gli studi del Verelst, nel XIV secolo viene elaborata una versione anonima, preziosa e ricercata nella forma, del *Renaut*, destinata ad un pubblico aristocratico. Nel XV secolo la forma arcaica e quella rimaneggiata sono rese entrambe in prosa. Dal XVII secolo in poi la vicenda di Rinaldo sarà ripresa e fatta propria da un numero altissimo di autori. Per spiegare l'eccezionale successo diacronico del Rinaldo, sembra opportuno ricorrere alla spiegazione del Jauss, che Baudelle-Michels ripropone in chiusura del suo articolo: “Si un texte comme *Renaut de Montauban* a pu durer si longtemps, c'est par sa capacité à se prêter à de nouvelles relectures. Non pas que chaque génération de lecteurs réinvente l'œuvre. On dira plus justement qu'ils la redécouvrent<sup>73</sup>. La progressiva trasformazione in romanzo, secondo la definizione del formalismo russo, delle vicende di Rinaldo, sono dovute, secondo Baudelle-Michels, all'originario spirito relativista che ha caratterizzato, al contrario delle figure classiche del ciclo carolingio, il paladino figlio di Aimone: “relativité du pouvoir quand l'autorité royale est contestée par tous, relativité des liens du sang quand le père renie ses enfants, fragilité des frontières entre l'humain et l'inhumain quand un cheval en remontre aux hommes, ou que des hommes vivent comme des bêtes dans la forêt, relativité même de l'absolu théologique quand des créatures païennes menacent et ridiculisent le chef temporel de la Chrétienté<sup>74</sup>. Egli ha sin da subito rappresentato una figura che mette in dubbio, con sguardo beffardo e scaltro, il potere regale, la razionalità umana e addirittura la sfera religiosa; questa è stata la forza che ha reso immortale un tale personaggio, composto di una materia ri-plasmabile lungo il corso dei secoli, attraverso culture, sensibilità e addirittura modalità narrative totalmente differenti.

Il ciclo dei Narbonesi, come da indicazione di Bertrand, è detto anche ciclo di Garin de Montglane, capostipite della famiglia. Siamo di fronte a vicende che hanno come principale ambientazione geografica le strade del pellegrinaggio per Santiago de Compostela. Per rendere la via Tolosana, quella del sud della Francia, più lieve, i menestrelli costruirono le gesta della dinastia di Garin. Il personaggio più significativo, ed il primo da cui si è sviluppato tutto il ciclo, è Guglielmo di Gellone o di Tolosa o d'Orange. Sin dal XII secolo esisteva una *Vita* di Guglielmo in latino; l'eroe epico si ispira al Guglielmo conte di Tolosa che visse a cavallo fra l'VIII ed il IX secolo e che morì in odore di santità dopo aver fondato il monastero di Gellona ed esserne diventato uno dei monaci; la Chiesa cattolica lo celebra il 28 maggio. Secondo la tradizione, nel 1139 il braccio destro fu diviso dal corpo inumato di Guglielmo e posto in un reliquiario.

Nel XIII secolo Wolfram von Eschenbach scrive l'incompiuto *Willehalm*<sup>75</sup>; vi si racconta dell'amore fra Guglielmo e Arabel, principessa mora che dalla Spagna porta in Francia. A causa della novella Elena, scoppia inevitabilmente la guerra con i re spagnoli. Dopo una disastrosa sconfitta, Guglielmo, sostenuto dal re di Francia, ribalta le sorti della guerra.

Del 1240-45 è il prosieguito di questa vicenda, si tratta del *Rennewart*<sup>76</sup> di Ulrico di Tüerheim (Aquisgrana).

Il ciclo dei Narbonesi rappresenta, secondo alcuni studiosi, la *chanson de geste* provenzale, quella

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>75</sup> Fabio Figara, *San Guglielmo di Malavalle*, Milano, Lampi di Stampa, 2009, p. 38.

<sup>76</sup> Kaspar Elm, *Beiträge zur Geschichte des Wilhelmitenordens*, Colonia, Bohlaus Verlag, 1962.

originale della cultura della Francia meridionale, e la sua fama sarebbe stata presto oscurata per via dell'affermazione del nord a seguito delle guerre ai catari albigesi. Secondo un recente studio dello storico Mark Gregory Pegg<sup>77</sup>, infatti, la crociata indetta nel 1209 contro gli albigesi della Linguadoca e della Provenza, fu rilanciata fortemente nel 1226 dal re di Francia Luigi VIII per motivi squisitamente politici; nel 1271 la Francia riuscirà infatti a sottomettere alla propria corona la contea di Tolosa. A favore di un'ipotesi circa la ricaduta culturale del tentativo di dominazione della Francia del nord su quella della lingua d'oc sembra essere la prima parte della *Canso de la crosada*<sup>78</sup>; si tratta di una canzone scritta in lingua d'oïl. In essa Guilhèm de Tudèla, protetto da Baldovino che aveva da poco ricevuto Bruniquel dal fratello Raimondo IV di Tolosa, a seguito della prima fase della crociata, prende le parti dei crociati e critica duramente i càtari.

La narrazione epica legata a Guglielmo sembra così destinata a tramontare, a vantaggio di più rassicuranti narrazioni agiografiche sulla sua figura. In effetti si contano numerose agiografie su Guglielmo: ricordiamo il *Libellus*<sup>79</sup> di Alberto discepolo, la *Leggenda e Vita di Santo Guglielmo d'Oringa eremita*<sup>80</sup> di un Anonimo Toscano, e la vita scritta da Teobaldo Peccatore fra XIII e XIV secolo. In realtà siamo di fronte ad un caso di omonimia, confusione e sovrapposizione di due figure distinte: tutte e tre le fonti agiografiche attribuiscono a Guglielmo X d'Aquitania le gesta del Guglielmo d'Orange della *Chanson de geste*.

Le azioni del santo paladino tolosano sopravvivono in Italia.

Ritroviamo Guglielmo in *Par.* XVIII, 46, fra le anime dei combattenti per la fede, insieme a Carlo Magno, Orlando e Goffredo di Buglione.

Andrea da Barberino rielabora in modo personalissimo la vicenda di Guglielmo nelle sue *Storie Nerbonesi*<sup>81</sup>. Figlio del suo tempo, “nei romanzi di Andrea da Barberino è rilevabile l'apporto della letteratura classica e carolingia”<sup>82</sup>: la sua opera è un esempio di come l'incontro *a posteriori* fra epica cavalleresca ed epica classica si consumi anche nel ciclo dei Narbonesi.

*Le Storie* intendono narrare le gesta di San Guglielmo contro Tibaldo d'Arabia e dei suoi discendenti. Numerosi sono i richiami ed i riferimenti all'epica greca, per spiegare situazioni proprie di quella narbonese.

Come Ettore per molte battaglie grande onore acquistò, e come Oreste uccise Pirro, figliuol d'Achille, e come Lacedemonia, e quegli di Atene, e di Tebe, feciono molte battaglie e guerre insieme<sup>83</sup>.

E ancora, a proposito della nascita di Roma, Andrea si ricollega all'epica latina, con particolare riferimento alla narrazione virgiliana:

Anticamente si conta che per gli autori che la città di Troia la grande fu arsa, come dice Darete nel suo libro, e Virgilio nell'Eneide. Molti troiani seguitarono Enea, e per loro furono molte province abitate e molte città furono fatte, e da sua' discendenti fu fatta la nobile e magna città di Roma, la quale per arme soggiogò alla sua signoria tutto il mondo<sup>84</sup>.

Non si limita però a riprendere da Virgilio solo la storia degli insediamenti in terra italica, ma inventa altri due troiani che, fuggendo, alla maniera di Enea fondarono Londra e Parigi, dando vita ai popoli inglese e francese.

---

<sup>77</sup> Mark G. Pegg, *A most Holy War: The Albigeasian Crusade and the battle for Christendom*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

<sup>78</sup> Joseph Calmette, *La chanson de la Croisade albigeoise, éditée et traduite du provençal par Eugène Martin-Chabot. T. Ier. La chanson de Guillaume de Tudèle*, in «Les classiques d'histoire de France» 13, (1931), pp. 97-100.

<sup>79</sup> Figara 2009, p. 13.

<sup>80</sup> Giuseppe Chiarini, *Leggenda e vita di Santo Guglielmo d'Oringa l'eremita*, Livorno, Tipografia di Francesco Vigo, 1870.

<sup>81</sup> Andrea da Barberino, *Le storie Nerbonesi*, Romanzo cavalleresco del XIV secolo, a cura di Ippolito Gaetano Isola, Bologna, Romagnoli (2 voll.), 1877.

<sup>82</sup> Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

<sup>83</sup> Andrea da Barberino, *Storie Nerbonesi*, a.c. Isola 1877, vol. I, p. 347.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 367.

La frase sui discendenti di Enea da cui nacque Roma, che soggiogò il mondo, riecheggia le parole di Anchise che, nell'Eneide, mostra a suo figlio la grandezza della propria stirpe:

Eneide, VI, 788-800

Huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem  
Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli  
progenies magnum caeli uentura sub axem.  
hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  
Augustus Caesar, diui genus, aurea condet  
saecula qui rursus Latio regnata per arua  
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  
extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas  
axem umero torquet stellis ardentibus aptum.  
huius in aduentum iam nunc et Caspia regna  
responsis horrent diuum et Maeotia tellus,  
et septemgemini turbant trepida ostia Nili<sup>85</sup>.

Significativi esempi del mescolamento delle due materie, classica e medievale, si possono riscontrare anche ne *I Reali di Francia*, opera con cui Andrea vuole costruire un passato alla materia di Francia. Nel I libro, l'autore paragona le opere di Fegra e Riccieri a quelle di Ercole e Achille:

Ma dimmi, Fegra, e tu, Riccieri, dov'è il vostro senno? O cieco amore, quanti hai tu vestiti come  
femmine! O Ercole, tu filavi; O Achille, tu ballavi con Deidamia<sup>86</sup>.

Durante l'episodio dell'assedio di Parigi, Fiovo taglia la testa a Fiorenzo<sup>87</sup>, riecheggiando vari episodi di decapitazione all'interno dell'Iliade: Diomede a danno di Dolone<sup>88</sup>, Agamennone a Coone e Ippoloco<sup>89</sup>, Aiace Telamonio ad Archelao<sup>90</sup>, Antiloco a Toone<sup>91</sup>, Patroclo a Stenelao<sup>92</sup>, Achille a Deucalione<sup>93</sup>.

Lo stesso *incipit*, che vede Costantino intenzionato a sacrificare sette fanciulli vergini, rimanda al mito di Teseo e del Minotauro.

Del 1489 è la *Vita* composta da Ruggiero Nacci. Mise mano alle numerose informazioni su Guglielmo, Giovanni Bouchet, nei suoi *Annali d'Aquitania*<sup>94</sup>, del 1524. Fra il 1582 e il 1586 Michelangelo Carli di Scarlino rimaneggia l'opera di Teobaldo. Il Cavalcantini scrive un'ulteriore *Vita*<sup>95</sup> di Guglielmo. Nel 1770, Pietro Luigi Alberti pubblica *Della vita del glorioso confessore, ed anacoreta S. Guglielmo Magno*<sup>96</sup>. Wagner, nel *Parsifal*<sup>97</sup>, localizza il castello di Monsalvato, quello di Guglielmo, sui Pirenei.

---

<sup>85</sup> *Aen.* VI, 788-800.

<sup>86</sup> Andrea Da Barberino, *I Reali di Francia* (I, 45) a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, La terza, 1947, p. 48.

<sup>87</sup> *Ivi*, I, 19.

<sup>88</sup> *Hom. Il.* X.

<sup>89</sup> *Ivi*, XI.

<sup>90</sup> *Ivi*, XII.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ivi*, XVI.

<sup>93</sup> *Ivi*, XX.

<sup>94</sup> Autori vari, *Biografia Universale antica e moderna*, Venezia, Misaglia – tipografia Molinari, 1827, volume XXXVII, p. 380.

<sup>95</sup> Giulio Negri Ferrarese, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Firenze, Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovale, 1722, p. 317.

<sup>96</sup> Pietro Luigi Alberti, *Della vita del glorioso confessore, ed anacoreta S. Guglielmo Magno*, Siena, Stamperia di Luigi e Benedetto Bindi, 1770.

<sup>97</sup> Figara 2009, p. 38.

## Bibliografia.

- Paul Aebischer, *Deux récits épiques français antérieurs au Roland d'Oxford: l'Entrée d'Espagne primitive et le Girart de Viane primitif*, in «Études de lettres», 1 (1968), p. 3-35.
- Pietro Luigi Alberti, *Della vita del glorioso confessore ed anacoreta S. Guglielmo Magno*, Siena, Stamperia di Luigi e Benedetto Bindi, 1770.
- Dante Alighieri, *La divina commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1955.
- Dante Alighieri, *La divina commedia, Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1955.
- Andrea da Barberino, *Le storie Nerbonesi*, Romanzo cavalleresco del XIV secolo, a cura di Ippolito Gaetano Isola, Bologna, Romagnoli (2 voll.), 1877.
- Andrea da Barberino, *I reali di Francia*, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, La terza, 1947.
- Andrea da Barberino, *Storie Nerbonesi*, a cura di Ippolito G. Isola, Bologna, Romagnoli, 1877.
- Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, Einaudi Editori (2 voll.), 1992.
- Erich Auerbach, *La nomina di Orlando a capo della retroguardia nell'esercito franco*, in «Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale», 1 (1956), pp. 107-135.
- Autori vari, *Biografia Universale antica e moderna*, 37, Venezia, Misaglia – tipografia Molinari, 1827.
- Bruno Barillari, *La Calabria e il poema francese Aspremont*, in «Brutium», 28, 1-2, (1949), pp. 1-2.
- Sarah Baudelle-Michels, *La fortune de Renaut de Montauban*, Parigi, Classiques Garnier, 2008.
- Karl Bartsch e Adolf Horning, *La langue et la littérature françaises depuis le IXe siècle jusqu'au XIVe siècle. Textes et glossaire. Précédés d'une grammaire de l'ancien français*, Parigi, Maisonneuve, 1887.
- Bertrand De Bar-sur-Aube, *Le roman de Girard de Viane*, a cura di Prosper Tarbé, in «Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVIe siècle», 10 (1850).
- Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani (2 voll.), Milano – Napoli, Ricciardi, 1999.
- Robert Bossuat, *La chanson de "Hugues Capet"*, in «Romania» 71, 284 (1950).
- Cecil Maurice Bowra, *La poesia eroica* (2 voll.), Firenze, La Nuova Italia, 1979 (ed. originale *Heroic poetry*, London, 1952).
- Joseph Calmette, *La chanson de la Croisade albigeoise, éditée et traduite du provençal par Eugène Martin-Chabot. T. Ier. La chanson de Guillaume de Tudèle*, in «Les classiques d'histoire de France» 13 (1931), pp. 97-100.
- Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1994.
- Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, 1993.
- Remo Ceserani, *L'apparente armonia dell'«Orlando Furioso»*, introduzione a Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, Utet (2 voll.), 1997.
- Giuseppe Chiarini, *Leggenda e vita di Santo Guglielmo d'Oringa l'eremita*, Livorno, Tipografia di Francesco Vigo, 1870.
- Victoria Cirlot, *El orden de la palabra y la idea de linaje*, in «Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste – atti del X congresso internazionale della Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasburgo 1985», I (1987), p. 351-365.
- Vincenzo Crescini, *Di Nicolò da Verona*, in «Romànica fragmenta. Scritti scelti dall'autore», (1932), pp. 351-366. Ed. originale «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 55 (1897).
- Bernard Delmaire, *Le roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel par Jakemes*, traduzione di A. Petit et F. Suard, 1986, in «Revue du Nord», 285 (1990), pp. 376-377.
- Domenico De Robertis, *Il Quattrocento e Ariosto*, in «Storia della letteratura italiana» a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Roma, Garzanti, 1981.
- Kaspar Elm, *Beiträge zur Geschichte des Wilhelmitenordens*, Colonia, Bohlau Verlag, 1962.
- Edmont Faral, *Girart de Roussillon: René Louis. De l'histoire à la légende: I. Girart, comte de Vienne (...819-877), et ses fondations monastiques; II et III. Girart, comte de Vienne dans les chansons de*

- geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*, in «Journal de Savant» 1 (1948), pp. 5-15.
- Antonio Fichera, *Breve storia della vendetta: arte, letteratura, cinema: la giustizia originaria*, Roma, Castelvechi, 2004.
- Fabio Figara, *San Guglielmo di Malavalle*, Milano, Lampi di Stampa, 2009.
- Girart de Vienne, chanson de geste edited according to Ms. B. XIX. (Royal) of the British Museum*, a cura di Frederic G. Yeandle, New York, Columbia University Press, 1930.
- Urban T. Holmes Jr, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, New York, FS Croft, 1938.
- I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, edizione critica con introduzione e glossario a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.
- Erich Koehler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Napoli, Liguori, 1980.
- Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padova, Liviana, 1980.
- La canzone di Guglielmo*, a cura di Andrea Fassò, Parma, Pratiche, 1995.
- La canzone di Orlando*, a cura di Mario Bensi, introduzione di Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 2005.
- Aline Laradji, *La Légende de Roland: de la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie*, Parigi, L'Harmattan, 2008.
- Térence Le Deschault de Mondredon, *Le cycle peint du château de Cruet (Savoie, vers 1307): une représentation du roman de Girart de Vienne?*, Bulletin monumental 171 (2), Parigi, Société française d'archéologie, 2013.
- René Louis, *De l'histoire à la légende: Girart, comte de Vienne (819-877)*, Auxerre, Imprimerie moderne (3 voll.), 1946-1947.
- Ugo Moriano, *L'ultimo sogno Longobardo*, Imperia, Coedit., 2012.
- Valérie Naudet, *Hugues Capet, une chanson de fortune?*, in «Le lettres romanes», 60, 1-2, (2006), pp. 3-15.
- Giulio Negri Ferrarese, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Firenze, Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovale, 1722.
- Niccolò da Verona, *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, a cura di Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.
- Antoine Thomas, *Nouvelles recherches sur l'Entrée d'Espagne*, chanson de geste franco-italienne, in «Romania», 11, 41 (1882), pp. 147-149.
- Catherine Parent Beauregard, *Une rhétorique du dérèglement: représentation de la fureur dans Roland de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully*, Montreal, Università di Montreal, 2012.
- Gaston Paris, *La poésie au moyen âge. Leçons et lectures*, Parigi, Forgotten Books (IV ed.), 2018.
- Giuseppe Pederiali, *Donna di spade*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Raoul de Cambrai*, Edizione a cura di P. Meyer e A. Longnon, in «Journal des Savants» 1 (1886), pp. 539-559.
- Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano, Mondadori, 1994.
- Raoul de Cambrai: chanson de geste du XIIe siècle*, a cura di William Kibler e Sarah Key, Parigi, Librairie générale française, 1996.
- Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione, La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955.
- Cesare Segre, *Il "Boeci", i poemetti agiografici e le origini della forma epica*, in «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 89 (1955), pp. 242-292.
- Carmelina Sicari, *La canzone d'Aspromonte: poema epico del XV secolo*, Vibo Valentia, Qualecultura, 1991.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2014.  
Paolo A. Tosi, *Notizia di una edizione sconosciuta del poema romanzesco La Spagna colla descrizione di un opuscolo impresso da Aldo Manuzio nell'anno MCCCCXCIX*, Milano, tipografia e libreria di Felice Rusconi, 1835.  
Alberto Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1985.  
Philippe Verelest – Robert F. Cook, *Les avatars d'une chanson de geste: De "Renaut de Montauban" aux "Quatre fils Aymon"* Sarah Budelle-Michels, in «Speculum» 83, 4 (2008), pp. 952-954.  
Marco Villorosi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

Sitografia.

Autori Vari, *Opera Orlando Furioso*, //letteritaliana.weebly.com/orlando-furioso.html, 2019.  
Sebastiano Burgaretta, *Le marionette nel dormiveglia*, pupisiciliani.com. Ed. originale in «Stilos, quindicinale di Lettere e Arte in abbinamento al quotidiano La Sicilia», 14 marzo 2000).  
Paolo Gresti, *Entrée d'Espagne – commento*, <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/opere/entree-despagne>, 2013.  
Danilo Romei, *L' "Orlando" moralizzato dal Berni*, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/orlmoral>, Banca dati Nuovo Rinascimento, 2009.