

CRISTINA MONTAGNANI

***Cavalieri francesi in terra estense:
la Spagna ferrarese***

«Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancillotto, Tristano e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni»
(T.C. III vv. 69-71)

«[...] per darvi diletto chiaramente
di novità, cercando vo le carte»
(Antonio Pucci, *Gismirante* II 2)

1. L'intreccio fra oralità e scrittura, còlto e popolare, in termini più generali fra alto e basso, come sintetizza Bachtin nel suo celebre studio su Rabelais, è insito nella natura dei cantari: testi difficili da definire, da circoscrivere, da datare (nonostante i tanti e pregevoli studi¹), a cui ha forse nuociuto l'essere stati, sinora, considerati come una massa piuttosto indistinta. Uno sguardo più attento sui singoli esemplari, una catalogazione diversa da quella meramente contenutistica (ci ricordiamo ancora tutti, penso, dei cantari classici, novellistici, fiabeschi e così via), permetterebbero di cogliere articolazioni interne, differenze sensibili di estensione, di capacità di scrittura, tutti dati indispensabili anche per ragionare sull'influsso della produzione canterina sul poema cavalleresco, sia su quello ferrarese che su quello toscano, e anche per comprendere meglio, di questi poemi, meccanismi narrativi e tecniche comunicative.

Premessa ampia per un intervento, in realtà, assai circoscritto, che vuole sottoporre all'attenzione di chi mi ascolta un cantare poema da poco riscoperto (ha quindi smesso di essere un testo dimenticato), la *Spagna* in ottave nella sua versione estense, dalle editrici battezzato *Spagna ferrarese*².

Di questo testo ho avuto occasione di parlare e di scrivere più di una volta – e del resto l'edizione critica è a stampa, a disposizione di tutti –, quindi non ne illustrerò le peculiarità, specie quelle filologiche, ma mi fermerò solo su qualche punto, che spero possa essere più accattivante per chi ascolta di quanto non possa esserlo un complesso *stemma codicum*.

2. Innanzitutto, per sommi capi, cos'è questa *Spagna ferrarese*?

Rappresenta, se posso usare una metafora un po' vecchiotta, un tappa importante del lungo viaggio che porta i cavalieri di Carlo Magno a vivere in Italia, nei grandi poemi cavallereschi del

¹ Mi riferisco, segnando solo le pietre miliari di una bibliografia abbastanza nota, a DE ROBERTIS (1961); PICONE-BENDINELLI PREDELLI (1984); CABANI (1987); BETTARINI BRUNI-TROVATO (2009), più le numerose edizioni che si sono succedute in questi anni.

² Ed. GRITTI-MONTAGNANI (2009).

Rinascimento, e soprattutto di quello ferrarese. Un viaggio impressionante, se pensiamo che nelle sue campiture estreme si stende dalla metà dell'XI secolo della *Chanson de Roland* sino alla prima metà del XVI del *Furioso*; è ovvio che, in questo lungo procedere di anni, e attraverso un numero rilevantissimo di testi, originali o rifacimenti che siano, gli eroi si sono progressivamente trasformati e adattati agli ambienti in cui si trovavano a vivere.

Non è mia intenzione neanche accennare a questo percorso, e alle profonde metamorfosi cui il modello originale va incontro: pongo il fuoco su un momento preciso, quello del nostro testo, e sui suoi vicini più prossimi. Non tocco invece un altro argomento importante, e cioè l'esistenza di una *Spagna* toscana, in quaranta canti, accanto a questa nostra ferrarese in trentaquattro: è questione complessa, quella dei loro rapporti, cui qui non posso neanche accennare.

Un bel pezzo di strada, è anche inutile dirlo, i paladini la fanno in Francia, nelle *chansons de geste* (in cui già, con buona pace di Rajna, mondo carolingio e mondo bretone cominciano a interagire fra loro). Un cambiamento rilevante, fra 1320 e 1340 (per la *tranche* di racconto che ci interessa), tocca poi la lingua: un anonimo, ma straordinario, poeta padovano ha infatti composto in franco veneto (o franco italiano) l'*Entrée d'Espagne*, racconto epico in lasse assonanzate (le stesse della *Chanson de Roland*, solo che nel nostro testo ci sono anche gli alessandrini oltre ai decasillabi), testimoniato da un unico manoscritto, oggi conservato alla Marciana di Venezia, ma originariamente di proprietà della famiglia Gonzaga, a Mantova, altra grande terra dei romanzi di cavalleria³.

L'autore dell'*Entrée* è tutt'altro che un canterino di strada: scrive per un pubblico piuttosto dotto e di rango sociale elevato, geograficamente localizzabile nell'area nord-orientale del nostro paese. Il poema franco veneto è un precedente importante per il nostro, perché gli offre le sinopie narrative di tutta la prima parte: il duello fra Orlando e il grande cavaliere pagano Feragu (Feraù nel testo italiano), l'impresa di Nobles (Nobile), la città che Roland conquista da solo, l'ira di Carlo per il peccato d'orgoglio del nipote, che ha sottratto energie alla guerra comune per inseguire un successo personale, e quindi la partenza di Orlando per l'Oriente. Qui, nell'*Entrée* si apre una grande lacuna, che non ci permette di dire quanto delle imprese franco venete e di quelle italiane si corrisponda esattamente; quello che sappiamo invece per certo è che la parte finale della *Spagna ferrarese* non deriva dall'*Entrée*, né a livello di testo né a livello di storia, perché il nostro poema si chiude con la Rotta di Roncisvalle, rifacendosi così – per via di tramiti numerosi e in gran parte perduti – direttamente alla *Chanson de Roland*⁴.

³ Testo edito in ed. THOMAS (1913, 2007); parzialmente tradotto in ed. INFURNA (2011). Fondamentale per lo studio del poema rimane LIMENTANI (1992).

⁴ Testo e storia, in una tradizione come la nostra, difficilmente possono essere sovrapposti: un autore può conoscere la variante di un determinato segmento narrativo senza per questo avere mai letto il testo, o i testi, che oggi ce la testimoniano: troppe opere perdute, troppi tasselli vuoti perché dalla *fabula* si trascorra agevolmente alla filologia.

3. Se l'*Entrée* è un precedente importante per la *Spagna*, il suo futuro si proietta invece nel grande romanzo padano di Matteo Maria Boiardo, ma su questo tornerò nella parte finale di questo contributo.

Alto/basso, dicevo prima, rifacendomi alle famose categorie di Bachtin: questo delle narrazioni cavalleresche è infatti uno dei pochissimi ambiti in cui, con buone ragioni, possiamo parlare di passione popolare per il genere, di reale interesse del pubblico verso un'attività letteraria, in un paese profondamente classicista come il nostro, nel quale, come sappiamo, è l'uso elitario della letteratura che tende a prevalere.

Popolare e colto si intrecciano di continuo nei nostri poemi, almeno sino a Pulci e Boiardo (lascerei fuori Ariosto, diventato a sua volta un classico, come ormai tutti sappiamo); e se i grandi autori quattrocenteschi giocano consapevolmente con gli elementi di una tradizione più bassa (marche di oralità, linguaggio formulare, ironia – o parodia – nei confronti degli eroi della tradizione), in un caso come quello della *Spagna* il tasso di consapevolezza è minore, ma i risultati non sono meno interessanti. Il testo di per sé, infatti, è un ibrido (e per questo prima l'ho chiamato cantare poema): notevole estensione, pretese – anche se non sempre capacità – narrative, sintassi piuttosto complessa (non sempre ben controllata), uso di fonti letterarie (anche al di fuori dei canonici Dante e Pucci), dimostrano una qualche ambizione e fanno pensare, almeno mi fanno pensare, a un testo in cui la lettura individuale gioca un ruolo importante, come nell'*Entrée*. Per citare un solo esempio concreto: la successione dei quadri dedicati alla Vergine Maria – che aprono, in luogo delle tradizionali invocazioni a Dio, tutti i canti della parte finale della *Spagna* tranne uno – assume un senso preciso solo se è possibile vederli l'uno di fianco all'altro, a formare una sorta di *via crucis* al femminile. In una recitazione per *séance* l'effetto si perderebbe (qui corre l'obbligo di ricordare, anche se l'argomento esula dall'oggetto di questo lavoro, che, come abbiamo dimostrato nell'edizione critica, l'autore della conclusione della *Spagna* è diverso da quello che ha scritto il resto).

4. Se il testo, in partenza, non appartiene dunque al livello più basso della scrittura canterina, la fruizione del pubblico, invece, può prodursi in maniera differente; e su questo aspetto, rimasto necessariamente in ombra nell'edizione critica, mi vorrei rapidamente soffermare.

Affronto l'argomento sotto il profilo della "filologia materiale", che è poi un modo nuovo per indicare un assieme di elementi su cui, da sempre, un buon filologo ha posto l'attenzione: la *Spagna* in ottave (prescindo qui dalla distinzione della versione, ferrarese o toscana) è tradita da sette manoscritti, più alcuni incunaboli che ora non ci interessano.

Di questi sette, due codici sono “gemelli”, anche se filologicamente si collocano ai lati opposti dello stemma: uno è il nostro manoscritto ferrarese (Ariostea, *ms. II, 132*), stupendo manufatto pergameneo, riccamente miniato da Giorgio d’Alemagna per Borso d’Este (che nell’agosto del 1453 ne autorizza il pagamento). Un oggetto prezioso, confezionato per una corte appassionata alle *ambages pulcerrime* dei cavalieri: di Artù o di Carlo, in fondo, fa un po’ lo stesso. Anche uno dei due manoscritti custoditi alla Bibliothèque Nationale di Parigi (*ms. Italien 567, P* nella nostra edizione) è un esemplare splendido, riccamente illustrato, di scuola francese (curioso il via vai di qua e di là delle Alpi, una costante in questa nostra storia): reca sulla prima carta i gigli di Francia, che coprono però uno stemma più antico, abraso.

All’estremità opposta della scala sociale si collocano invece tre manoscritti toscani (Roma, Biblioteca Corsiniana, *ms. 44.D.16 = C*; Firenze, Biblioteca Laurenziana, *ms. Pluteo inf. 39 = L* e Firenze, Biblioteca Riccardiana, *ms. 2829 = R*): cartacei, di scrittura rozza e irregolare, veri libri di consumo e di intrattenimento offerti a un vasto pubblico. Nel caso di **R** ci si potrebbe forse spingere un po’ più in là: il codice tramanda, prima della *Spagna*, il cosiddetto *Vanto dei paladini* e il *Cantare dei cantari*, e reca, alla c. 180v, per due volte di fianco a una ottava, di mano del copista: *questa non bisogna dire piu*. Potremmo affermare con una certa sicurezza che siamo di fronte allo strumento di lavoro di un canterino: il testo, da scritto, è tornato a farsi orale.

A un livello intermedio si colloca un altro testimone settentrionale, quello custodito a Como (senza segnatura, presso la Biblioteca della Società Storica = **G**), la cui versione è stata pubblicata nel 2001⁵. Anche questo un codice “da amatore” (tramanda infatti, prima della *Spagna*, i *Cantari di Fierabraccia e Ulivieri*, un altro classico del genere), che si posiziona però a un livello più alto (dal punto di vista materiale, perché la qualità delle lezioni è bassissima) rispetto ai tre testimoni di cui abbiamo appena parlato. La scrittura è regolare ed è stato lasciato lo spazio per i capilettera miniati, che non furono però realizzati.

Anche linguisticamente i nostri testimoni riflettono un po’ le oscillazioni del genere: come si è detto, due sono settentrionali (**F** e **G**); toscani sono i tre cui abbiamo già accennato, più il Parigino, che di francese ha solo la collocazione attuale e le miniature. Ne avanza uno, forse il più singolare: accasato anche lui alla Nazionale di Parigi (*ms. Italien 395 = P'*), ci mostra il nostro testo, in veste cartacea, ma di fattura non rozza, in trasferta nell’Italia del Sud; non solo tutto l’assetto linguistico è piegato a un diverso sistema, ma l’appartenenza del codice, prima di proprietà di Girolamo Sanseverino, poi passato alla Biblioteca Aragonese di Napoli, dichiara un interesse specifico per le Storie di Spagna nell’area napoletana.

⁵ Ed. ROSIELLO (2001).

5. Ritorno a Boiardo, e con questo chiudo.

Apparentemente, fra l'infilata di combattimenti singolari e battaglie campali della *Spagna* e le malie boiardesche non solo non c'è partita, ma non sembrerebbe esserci neppure rapporto. Eppure, se ci immaginiamo di disfare la tela dell'*entrelacement* e di stendere solo il filo principale del poema, scorgeremmo senza difficoltà le sinopie dell'antico cantare in ottave. Intanto arrivano di qui (o diciamo meglio dalla tradizione di Spagna) una gran quantità di protagonisti: Grandonio, Feraguto, Balugante, Isolieri e Serpentino (tutti presenti all'ottava 10 del primo canto dell'*In.*), che trasmigrano nel poema con tutte le loro maschie caratteristiche. Vi Arriva anche Feraù, il grande eroe pagano, qui ancora lontano dal suo combattimento fatale con Orlando (ricordiamo che l'*Inamoramento* è a tutti gli effetti un *prequel*: come va a finire la storia si sa già): rivive nei panni del giovane Feraguto, invano innamorato di Angelica. Scuro, feroce, un poco zozzo («mai di lavarse non ebe diletto»): un bel capovolgimento di quello che oggi chiamiamo l'orizzonte di attesa del lettore. Ma se Boiardo infierisce su Feraù giovane, riserva invece a un altro grande pagano, Agricane, l'onore di rivivere il duello con Orlando, sino alla conversione finale, e scrive così uno più bei pezzi di tutta la letteratura cavalleresca, forse non solo di quella.

Dicevo prima tradizione di Spagna, e non *Spagna ferrarese* in quanto opera, perché – come accennavo anche più su – è sempre difficile individuare ciò che viene da un testo preciso e non da una galassia di narrazioni; in questo caso, un elemento certo ci consente di affermare (era comunque assai probabile) che Boiardo abbia letto proprio la versione oggi testimoniata dal manoscritto dell'*Ariosteia*: solo qui, infatti, viene fatto il nome della terribile madre di Feraù, Lanfusa, che entra nella compagine del poema boiardesco (e poi in quello di Ariosto, ma per tramite boiardesco).

Sono molti gli episodi dell'*Inamoramento* che non esisterebbero senza la *Spagna*: li elenco sommariamente. Intanto il duello con Agricane, come dicevo prima; poi tutta la *quête* che impegna Orlando nella ricerca di Angelica, ma assieme nella ricerca di sé, di un nuovo modo per essere cavaliere, innamorato, e per questo migliore di quello – casto – della tradizione (anche qui, l'orizzonte d'attesa del povero lettore subisce un notevole scossone). Se non ci fossero state le avventure in Oriente del paladino (cantari XII-XVII della *Spagna*, oltre che la parte sopravvissuta dell'*Entrée*), Orlando non avrebbe avuto un quadro nel quale collocare la sua inchiesta; forse Boiardo ne avrebbe concepito un altro, ma non questo. Così l'assedio di Albracà, iniziato da Agricane per amore di Angelica, trova il suo modello nei canti XIII-XIV della *Spagna ferrarese* con l'assedio di Lameche. Un pretendente minaccioso, Machidante, un padre, una figlia bella e riottosa, un cavaliere che combatte per lei in singolar tenzone: gli ingredienti ci sono già tutti.

Chiudo con Angelica: inafferrabile fenice del femminile, una sorta di pantera (nel senso dantesco del *De vulgari*) che si aggira per il poema: è stato già detto parecchie volte che la fanciulla

è parente delle tante saracene sedotte dai cavalieri cristiani in trasferta orientale. Ma nel nostro cantare poema troviamo le sue sorelle germane: intanto Dionès, la figlia del sultano che nell'*Entrée* e poi nella *Spagna* si innamora di Orlando. Ma ancora più di lei Candia, la spregiudicata figlia di Marsilio, protagonista solo della *Spagna ferrarese*, che gioca con gli uomini, respinge Astolfo e vezzeggia Orlando. E quest'ultimo non pare per nulla sordo al suo fascino. Ancora un piccolo passo, ed eccola arrivare «in capo dela salla bella» all'inizio dell'*Inamoramento*.

Cristina Montagnani

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

cristina.montagnani@unife.it

Riferimenti bibliografici

BETTARINI BRUNI-TROVATO 2009

Anna Bettarini Bruni-Paolo Trovato, *Dittico per Antonio Pucci*, I. Paolo Trovato, *Di alcune edizioni recenti di Antonio Pucci, del codice Kirkup e della cladistica applicata alla critica testuale*; II. Anna Bettarini Bruni, *Esercizio sul testo della «Reina d'Oriente»: è possibile un'edizione neolachmanniana?*, in «Filologia italiana» VI 81-128.

CABANI 1987

Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi.

DE ROBERTIS 1961

Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di studi di Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 119-38.

GRITTI-MONTAGNANI 2009

Valentina Gritti-Cristina Montagnani (a cura di), *Spagna ferrarese*, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea.

INFURNA 2011

Marco Infurna (a cura di), *Anonimo Padovano. L'Entrée d'Espagne. Rolando da Pamplona all'Oriente*, Roma, Carocci.

LIMENTANI 1992

Alberto Limentani, *L'Entrée d'Espagne e i Signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Padova, Antenore.

PICONE-BENDINELLI PREDELLI 1984

Michelangelo Picone-Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I Cantari, struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki.

ROSIELLO 2001

Giovanna Barbara Rosiello (a cura di), *La Spagna in rima del manoscritto comense*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

THOMAS 1913 (2007)

Antoine Thomas (éd.), *L'Entrée d'Espagne, chanson de geste franco-italienne*, rist. anast. con una premessa di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 2 voll.