



Un cavaliere svevo affronta un cavaliere francese, 1275 ca., affresco (Pernes les Fontaines - Francia, Tour Ferrande).

Il cavaliere, come noi lo intendiamo generalmente ancora oggi, è una “invenzione” del Medioevo; il termine stesso nasce nel momento in cui, a partire dall’XI secolo, ormai stabilita nei fatti la coincidenza del *miles* (il guerriero) e dell’*eques* (il guerriero a cavallo), il volgare francese, dovendo tradurre la parola *miles* non esitò «a impiegare il più chiaro e realistico termine *chevalier*». Scrive lo storico Franco Cardini (cui dobbiamo anche le parole appena citate) in un bellissimo libro intitolato *Alle radici della cavalleria medievale* (Firenze, Sansoni, 2004 [1981]):

Tra la fine del X secolo e l’inizio dell’XI, la “classe” cavalleresca era formata. Essa era scandita da un’estrema molteplicità di condizioni, suscettibile da luogo a luogo di profonde varianti.

Non era certo una classe sociale: v’erano *milites* ricchi e *milites* poveri [...].

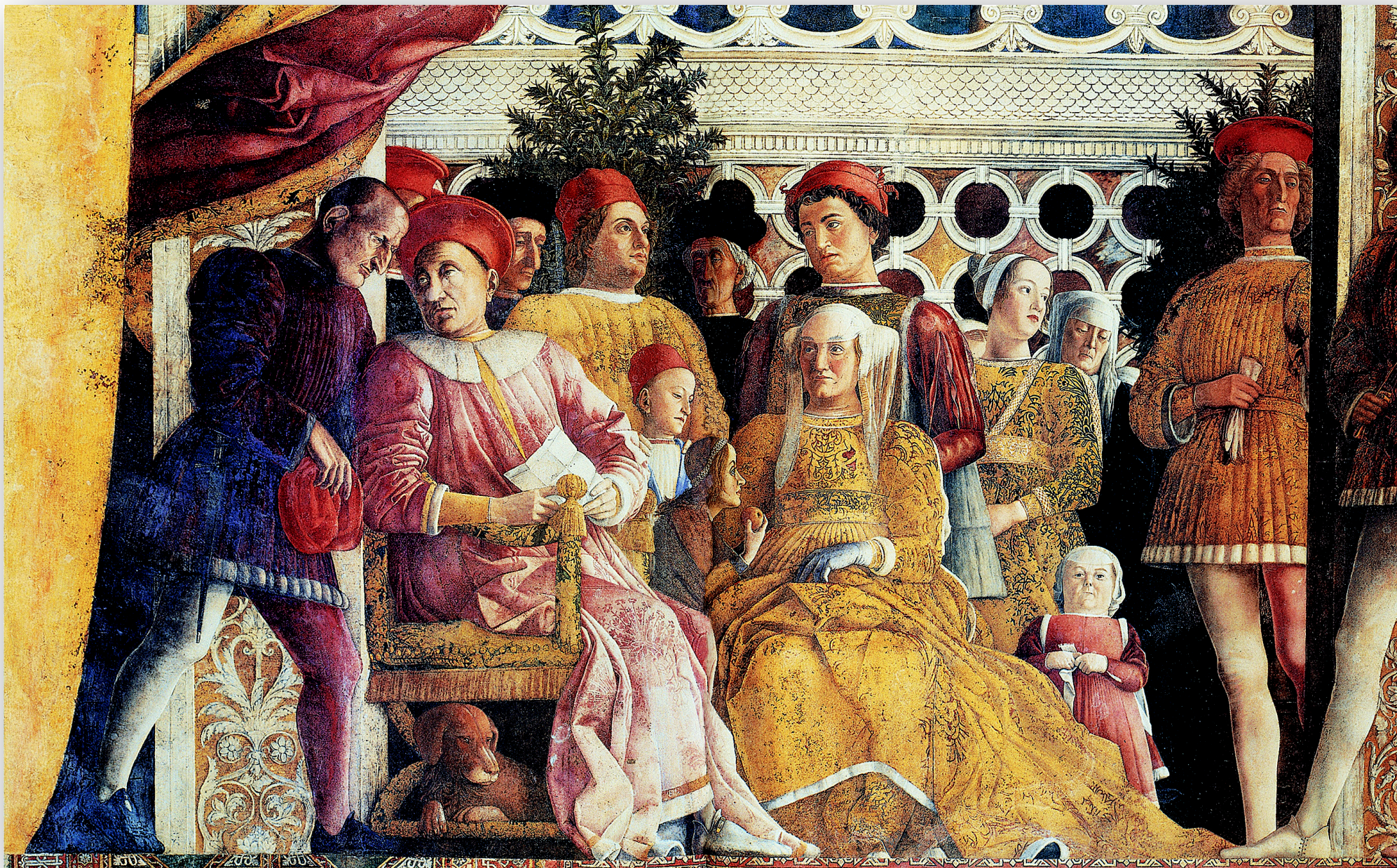
Né si trattava di una categoria giuridica, vista la varietà di situazioni e di condizioni sottese alle singole circostanze [...].

Non classe sociale, non categoria giuridica, la *militia* dell’ultimo X secolo e del primo XI era semmai, forse, una “classe di genere di vita”: genere di vita, appunto, contraddistinto dalla vita di gruppo fra armati, dall’uso delle armi [...]. Il X secolo aveva veduto nascere e prosperare i *milites* e, nella lotta contro i pagani, ne aveva veduto sacralizzare l’operato.

Una volta esauritosi il pericolo pagano, la loro abitudine alla violenza e alla prevaricazione doveva a sua volta essere stroncata. I *milites* avevano protetto l’Occidente: chi l’avrebbe, ora, protetto da quei protettori? Chi, se non alcuni fra loro stessi? E con il nascere dell’etica cavalleresca imperniata sul movimento della *Pax Dei* e sulla riforma dell’XI secolo, proprio questo accadde. I *milites* che aderirono al nuovo programma operarono appunto innanzitutto una *conversio* [‘conversione’], vinsero prima se stessi e poi i loro colleghi che non intendevano piegarsi all’etica nuova, che non intendevano di nuovo farsi protettori come erano già stati un tempo, ma preferivano restare oppressori dei *pauperes* [‘umili’]. Da allora, il *miles* che non avesse accettato il nuovo programma sarebbe stato non più cavaliere, bensì “anticavaliere”: ché a esser cavaliere non bastavano più le armi, il cavallo, la forza, l’addestramento, il coraggio, ma occorreva una volontà, l’adesione a una norma morale la cui accettazione era segnata da un rito iniziatico.

È di questa figura nata intorno alle corti, e dentro le corti medievali, così come del sistema di valori che essa incarna, che nelle corti del Rinascimento si comincia ad avvertire la crisi, benché ancora se ne coltivi il mito.





Andrea Mantegna, *Il marchese Ludovico III Gonzaga e la sua corte part.*, 1465-74, affresco ("Camera degli sposi", Mantova, Palazzo Ducale).

Scriva lo studioso Aurelio Roncaglia:

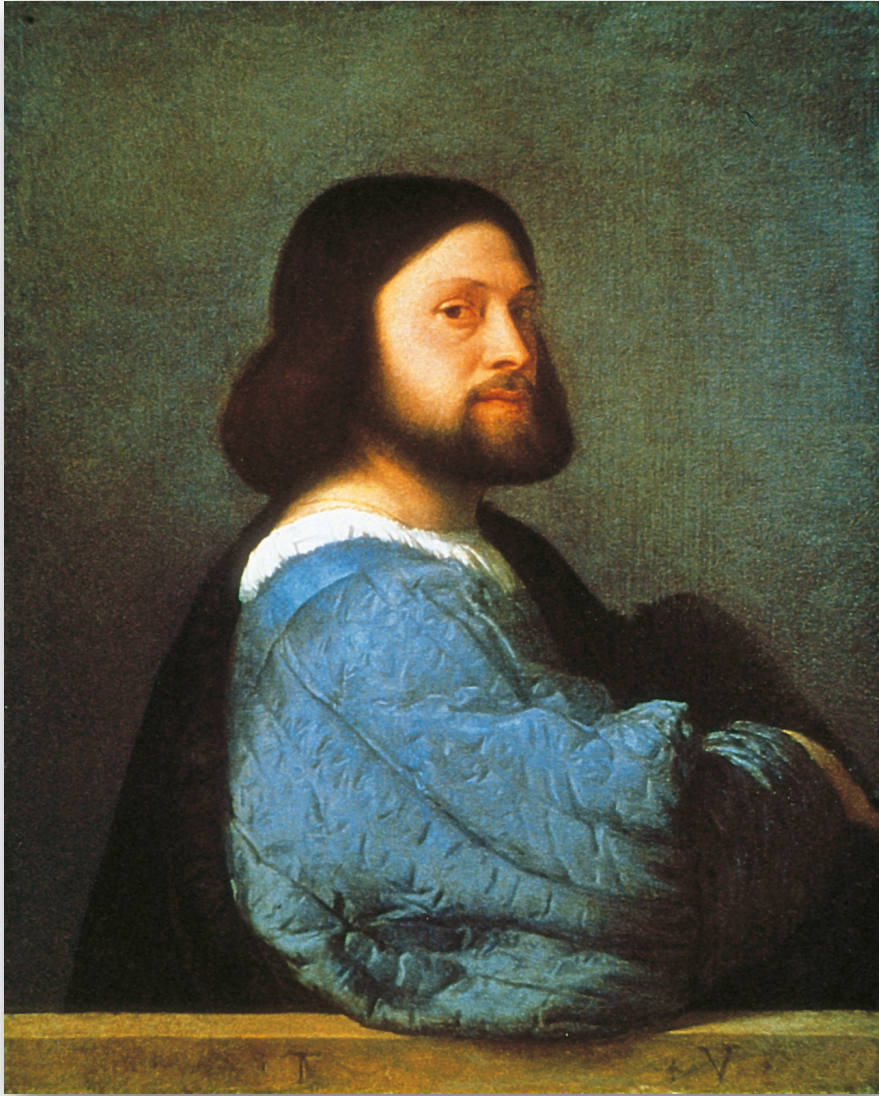
Luoghi privilegiati d'incontro, integrazione e condizionamento reciproco tra élite culturali ed élite politiche, centri di committenza e di fruizione d'opere artistiche e letterarie, le corti meritano l'attenzione di chiunque si volga a indagare come s'imposti e come vari, da epoca a epoca e da regione a regione, il rapporto ineludibile tra attività intellettuali e strutture del potere. Il potere ha bisogno degli intellettuali quali supporti di legittimazione e strumenti d'esplicazione, dispensatori di prestigio e fornitori di servizi cancellereschi e diplomatici, portavoce e memorialisti [...], elaboratori d'ideologie [...], oltre che largitori di spirituale intrattenimento. Gli intellettuali, a loro volta, hanno bisogno d'appoggiarsi al potere, garante di sicurezza, fonte di sussistenza e di agi, mezzo di realizzazione, cassa di risonanza e antenna d'irradiazione delle idee, banco di prova della loro efficacia pratica e sanzionatore ufficiale del successo. [...] Il colloquio, seppure non sempre disteso, anzi spesso turbato da scontri drammatici e anche tragici, si svolge ininterrotto e costruttivo. Sul suo filo, nell'ambiente d'aggregazione elitaria delle corti [...], si sono venuti fissando quei moduli di vita culturale, quei criteri di valutazione e quelle consuetudini di comportamento che la storiografia riassume sotto la nozione di «civiltà cortese»

(A. Roncaglia, *Le corti medievali*, in *Letteratura italiana, I. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982)

È questo modello di provenienza medievale che nelle grandi e vitali corti italiane del Quattrocento si cerca di riprodurre, e che ancora nella prima parte del secolo successivo costituirà un punto di riferimento ideale. Il mecenatismo cortese concorre in modo decisivo alla fioritura della civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento in Italia: un grandissimo pittore come Mantegna, ad esempio, è legato in modo significativo alla corte mantovana dei Gonzaga (come si vede dal soggetto e dalla collocazione dell'affresco riprodotto nella nostra immagine), e a Mantova decora con straordinari cicli pittorici la stanza degli Sposi del Palazzo Ducale (tra il 1467 e il 1474) e lo studiolo di Isabella d'Este (negli anni 1496-97). Si tratta proprio di quella stessa Isabella alla quale, un decennio più tardi, Ludovico Ariosto leggerà, ricevendone l'approvazione, i primi versi del suo *Orlando furioso* ancora in lavorazione.



# ARIOSTO E LA CORTE ESTENSE



Tiziano, *Ludovico Ariosto*, 1511, olio su tela (Londra, The National Gallery).

Tutta l'esistenza di Ludovico Ariosto (1474-1533) è legata a Ferrara e, con andamento altalenante, alla corte estense: a cominciare dagli anni trascorsi al servizio del cardinale Ippolito d'Este, per proseguire con gli incarichi diplomatici, quindi con la rottura dei rapporti con il Cardinale stesso, poi con l'impiego presso il fratello di Ippolito, il duca Alfonso d'Este... La prima notizia sicura che noi abbiamo della scrittura del *Furioso* ci viene, significativamente, da una lettera indirizzata al fratello Ippolito da Isabella d'Este, marchesa di Mantova in quanto moglie di Francesco II Gonzaga. In questa lettera la marchesa esprime il proprio apprezzamento per un'opera di cui Ludovico le ha raccontato la storia e forse letto alcuni versi. Alla celebrazione della dinastia estense, del resto, è dedicato l'*Orlando furioso*, poema nel quale una delle tre trame principali è costituita dalla storia dell'amore tra Ruggiero e Bradamante, presentati come capostipiti degli Estensi (I, 3):

Piacciavi, generosa Erculea prole,  
ornamento e splendor del secol nostro,  
Ippolito, aggradir questo che vuole  
e darvi sol può l'umil servo vostro.  
Quel ch'io vi debbo, posso di parole  
pagare in parte e d'opera d'inchiostro;  
né che poco io vi dia da imputar sono,  
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Ariosto celebra questa corte, i suoi ideali, il modello culturale e politico ch'essa incarna; tuttavia, già nel suo poema si fanno sentire le incrinature che presto manderanno in frantumi quel modello ideale; o che, per dir meglio, lo cristallizzeranno, svuotandolo di ogni vitalità.



# M. M. BOIARDO, ORLANDO INNAMORATO



Nicolò dell'Abate, *Paesaggio con Matteo Maria Boiardo che scrive il suo poema*, dalla decorazione di un gabinetto della Rocca di Scandiano, 1540 ca. , affresco trasportato su tela (Modena, Galleria Estense).

Tutta legata a Ferrara è anche la figura del grande predecessore di Ariosto, Matteo Maria Boiardo (1441-94), che con il suo *Orlando innamorato* aveva aperto la strada alla straordinaria fioritura della materia cavalleresca in area estense (fino alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso). L'opera di innovazione e rivitalizzazione del genere cavalleresco, condotta in modo decisivo da Boiardo, si inquadra perfettamente nel contesto della corte ferrarese e della sua apertura culturale, e si svolge lungo linee che il critico Riccardo Brusagli ha efficacemente riassunto, a partire dal significato del titolo, con il quale Boiardo rovescia fin da subito la tradizionale figura di Orlando eroe guerriero, coraggioso e indomabile:

*Orlando innamorato* è sentito e presentato da Boiardo come un ossimoro [...]. L'ossimoro è non soltanto psicologico o caratteriale, ma narrativo: innamorandosi, Orlando esce dalla scena epica, abbandona fisicamente il paesaggio della guerra, lascia al suo destino Carlo Magno e l'armata cristiana, per entrare in un altro spazio e in un altro paesaggio narrativo: quello bretone della «ventura», disseminato di «prove» magico-meravigliose per la cui risoluzione non vale solo la bravura e il coraggio, ma, soprattutto, la scrupolosa esecuzione dei meccanismi, spesso astrusi e capricciosi, del *ludus* ['gioco', con le sue regole] cortese.

(R. Brusagli, *Primavera arturiana*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003)



# IL POEMA INTERROTTO DALLA GUERRA



Ritratto di Carlo VIII, re di Francia, dipinto della seconda metà del Quattrocento.

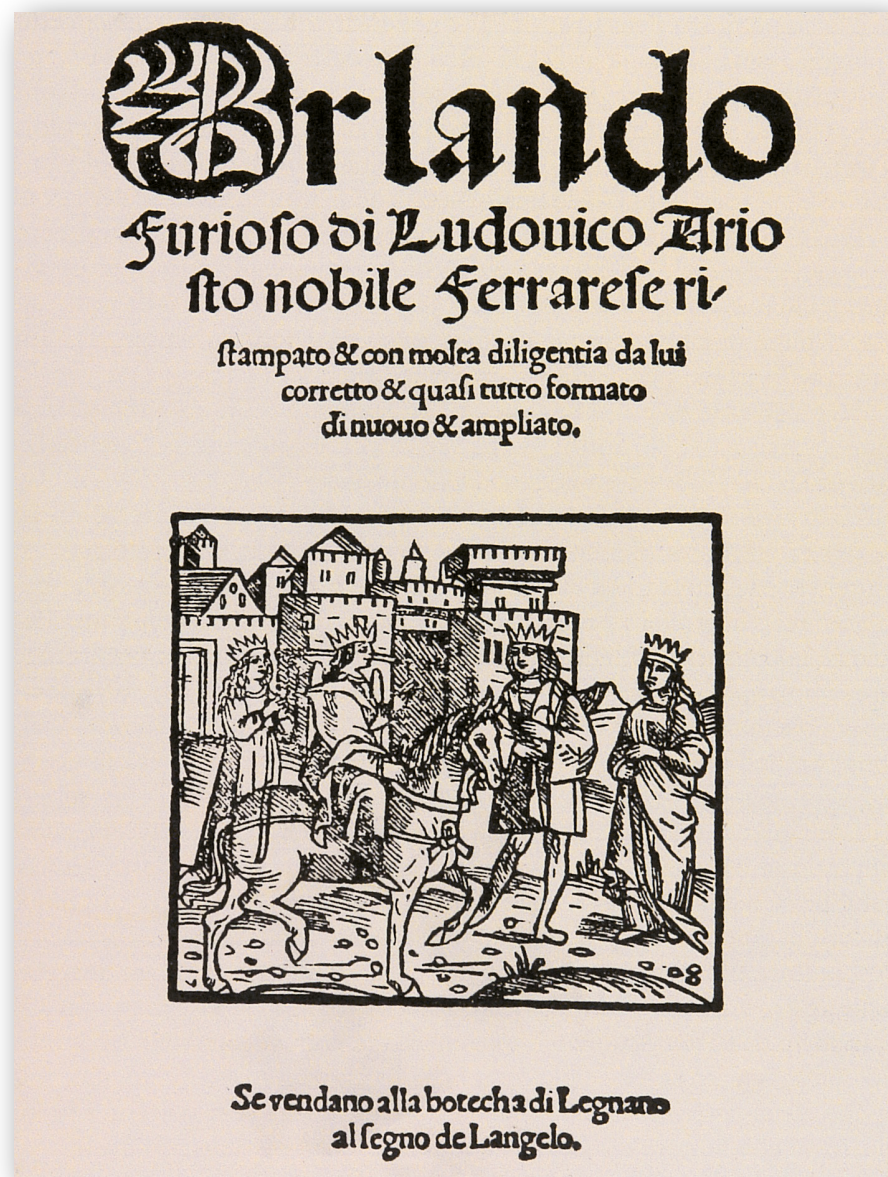
La vicenda dell'eroe che ha abbandonato i campi di battaglia per inseguire l'amore, e con essa il poema che sancisce «la legittimità delle armi e del valore guerriero solo ove esso sia sottomesso ad Amore» (R. Brusagli, *Primavera arturiana*, cit.), si interrompe nel momento in cui fa irruzione sulla scena la guerra (III, IX, 26):

Mentre che io canto, o Iddio redentore,  
Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco  
Per questi Galli, che con gran valore  
Vengon per disertar non so che loco;  
Però vi lascio in questo vano amore  
De Fiordesina ardente a poco a poco;  
Un'altra fiata, se mi fia concesso,  
Racontarovi il tutto per espresso.

Questi «Galli» che mettono l'Italia «a fiamma e a foco» sono le armate francesi di Carlo VIII, succeduto al padre Luigi XI nel 1493 e rimasto sul trono fino al 1498, protagonista di una politica orientata ad ampliare e consolidare il potere della corona di Francia. La discesa di Carlo lungo la Penisola fino a Napoli, dove entrerà praticamente senza combattere il 22 febbraio 1495, segna l'inizio delle cosiddette guerre d'Italia. La rilevanza di questo evento è testimoniata, un quarantennio più tardi, da Guicciardini, il quale apre la sua *Storia d'Italia* proprio con i fatti di questi anni e con la notazione del nuovo modo di combattere introdotto dai francesi: «Facevano tali artiglierie molto formidabile a tutta Italia l'esercito di Carlo...» [ ➔ LE ARMI DI CARLO VIII].



# LA STORIA NEL FURIOSO



L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, frontespizio di una ristampa milanese, 1524

La prima edizione del *Furioso* viene pubblicata nel 1516, una ventina di anni dopo la morte di Boiardo e l'uscita postuma dell'edizione in tre libri del suo *Orlando innamorato*; dell'*Innamorato*, d'altra parte, il *Furioso* in qualche misura intende riprendere la materia, per tragaruardarla, però, verso nuovi orizzonti. È il risultato anche delle mutate condizioni storiche e politiche, che non possono essere senza conseguenze culturali. La crisi dei valori e della società di corte è, per Ariosto, un problema di stringente attualità, che si riversa nel rimpianto per la ormai perduta «gran bontà de' cavalieri antiqui» (I, 22) e che annovera, tra le principali cause, la diffusione delle armi da fuoco: negli scontri tra i moderni eserciti è appiattito ogni valore, e conta ormai solamente il numero e l'efficienza degli archibugi. Come nell'*Innamorato*, anche nel *Furioso* la Storia fa irruzione; e come Boiardo, anche Ariosto nei versi del suo poema fa riferimento alle battaglie alle quali sembra quasi assistere dalla sua finestra. Maledicendo l'archibugio, Ludovico volge lo sguardo alla guerra per la corona imperiale, che Carlo V e Francesco I combatterono sul suolo italiano, riducendo la Penisola a nulla più che un campo di battaglia (XI, 27):

Per te son giti ed anderan sotterra  
tanti signori e cavallieri tanti,  
prima che sia finita questa guerra,  
che 'l mondo, ma più Italia ha messo in pianti;  
che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,  
che ben fu il più crudele e il più di quanti  
mai furo al mondo ingegni empi e maligni,  
ch'imaginò sì abominosi ordigni.



# ORLANDO E IL «MALEDETTO ORDIGNO»



## CANTO NONO



HE NON  
puo far d'un  
cor, c'habbia  
fugetto,  
Q V E S T O  
cruale e tra-  
ditore Amo-  
re,

Poi, ch'ad Orlando puo leuar del petto  
La tanta fe, che hebbe al suo signore:  
Gia sauto, e pieno fu d'ogni rispetto,  
E de la santa Chiesa difensore:  
Hor per vn vano Amor poco bel Zio,  
E di se poco, e men cura di Dio.

Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegra  
Nel mio difetto hauer compagno tale:  
Ch'ach'io sono al mio ben languido e  
sao e pagliardo a seguir il male (egro).  
Quel se ne va tutto vestito a negro,  
Ne tanti amici abandonar gli cale:  
E passa, doue d'Africa e di Spagna  
La gente era attendata a la campagna.

Ansì non attendata: perche sotto  
Alberi e ceti l'ha sparata la pioggia.  
A dieci, a venti, a quattro, a sette, ad otto  
Chi piu distante, e chi piu presso allogia.  
Ogn'uno dorme trauiagliato e rotto,  
Chi steso i terra, e chi a la mas' appoggia  
Dormono, e il Còte uccider ne puo alla:  
Ne pero stringe Durindana mai.

*Orlando furioso, incipit del canto IX, edizione di Giolito de Ferrari del 1543 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio).*

Orlando ha ormai battuto la Francia intera alla ricerca di Angelica, ma senza successo; si appresta allora ad attraversare la Manica, per cercare l'amata nelle terre della grande Bretagna. Per un caso della sorte, però, il paladino non riesce a raggiungere l'Inghilterra e finisce per essere sospinto verso la costa fiamminga: «Orlando sbarca ad Anversa. – Finalmente un cavaliere errante! – esclama un vecchio che pareva stesse lì sul molo ad aspettarlo. – Seguimi, ti scongiuro, ché Olimpia contessa d'Olanda attende il tuo soccorso!

Orlando in verità avrebbe fretta di ripartire alla ricerca d'Angelica, ma non è certo un uomo da tirarsi indietro. Corre a mettere le sue armi al servizio di Olimpia, che gli racconta la sua tremenda storia. Cimosco, re di Frisia, avendo Olimpia rifiutato la mano di suo figlio Arbante, ha invaso l'Olanda e l'ha messa a ferro e fuoco; questo sovrano prepotente e superbo si fa forte di un'arma micidiale, l'arma del futuro, destinata a trasformare le guerre in carneficine e a metter fine alle gentili imprese della cavalleria: l'archibugio» (I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995).

Quella che attende il paladino è dunque un'impresa che nessun cavaliere errante ha mai affrontato prima (non si dimentichi che Ariosto ambienta il poema in un remoto passato nel quale in effetti ancora non esistevano le armi da fuoco). Ma senza esitazioni «il paladino sfida re Cimosco a lancia e spada. Cimosco trama un agguato per prendere Orlando alla spalle: gli spara con l'archibugio, ma sbaglia la mira. È la battaglia del glorioso passato contro il fosco presente...» (*Ivi*). Alla fine Orlando sconfigge il re e affranca l'Olanda dal tiranno. Ma soprattutto libera la terra dall'ordigno infernale, che decide di gettare negli abissi marini, dove resterà per alcuni secoli, «finché il diavolo non lo farà riemergere attraverso gli incantesimi di un negromante. Ed ecco i cavalieri dileguarsi, il fumo e le vampe invadere i campi di battaglia, colubrine, bombarde, cannoni mettere Italia e Europa a ferro e a fuoco» (*Ivi*).



# LE ARMI DA FUOCO



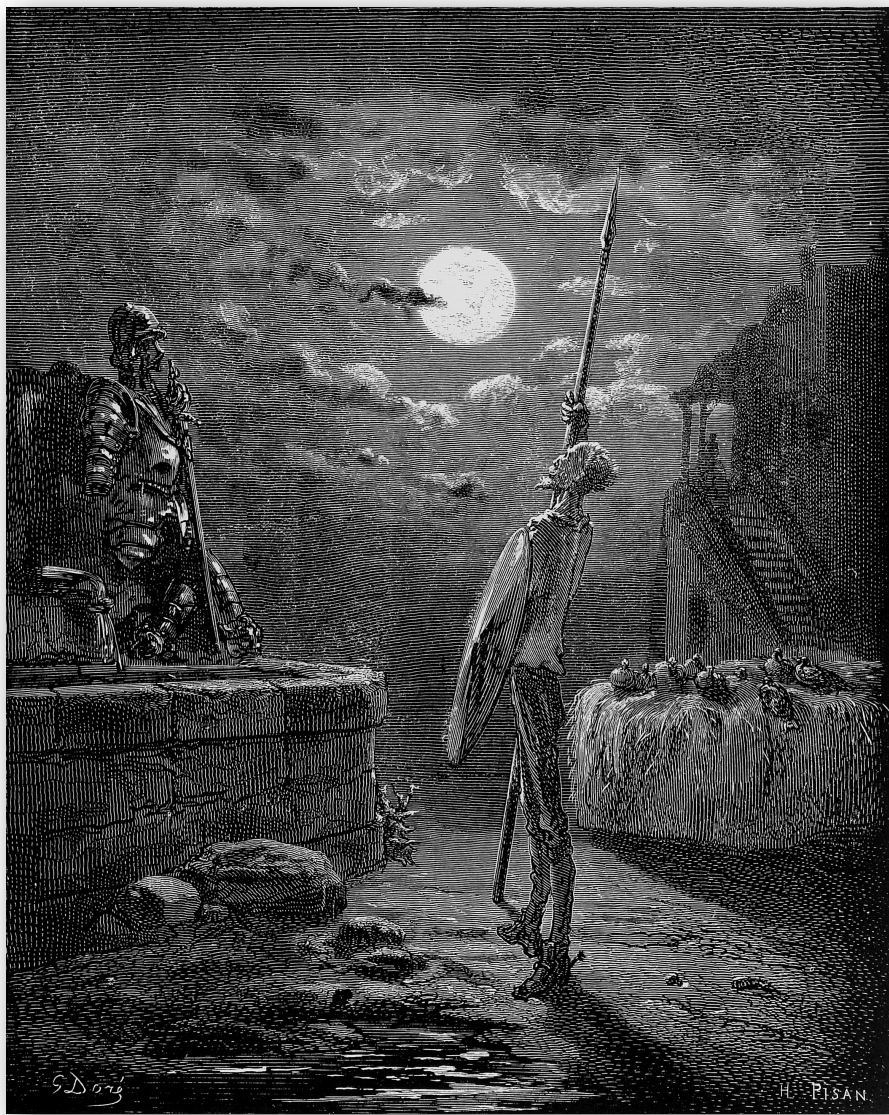
Miniatura del XV secolo raffigurante l'interno di una fonderia, con operai al lavoro intenti a forgiare un cannone (Firenze, Biblioteca Riccardiana).

Alla fine del Cinquecento, guardando al secolo appena trascorso, due grandi filosofi come Tommaso Campanella (1568-1639) e l'inglese Francis Bacon (1561-1626), indipendentemente l'uno dall'altro, elencano le invenzioni che segnarono l'avvento dell'età moderna e che determinarono una decisiva cesura nel corso della storia. Entrambi, tra queste invenzioni, fanno riferimento a quei «maledetti ordigni», le armi da fuoco, che per Ariosto stavano causando, negli anni in cui scriveva il poema, l'irrimediabile declino dei valori cavallereschi. «V'è più historia in cent'anni che non ebbe il mondo in quattromila; e più libri si fecero in questi cento che in cinquemila; e l'invenzione stupende della calamita e stampe ed *archibugi*, gran segni dell'unione del mondo», scrive Campanella nella sua *Città del Sole* (1620). Con parole simili, Francis Bacon dichiara: «Bisogna considerare anche la forza, la virtù e gli effetti delle invenzioni, che si manifestano con maggiore evidenza che altrove in quelle tre invenzioni, che erano ignote agli antichi [...] l'arte della stampa, *la polvere da sparo*, la bussola. Queste tre invenzioni hanno cambiato la faccia del mondo e le condizioni della vita sulla terra».

In realtà le armi da fuoco non sono una novità del XVI secolo, e la polvere da sparo circolava in Europa almeno dalla metà del Duecento; nuove sono, però, l'applicazione cinquecentesca di questi strumenti già conosciuti e la loro diffusione. Per questo motivo l'utilizzo massiccio, in battaglia, delle armi e della polvere da sparo non mancò di lasciare una traccia evidente nell'immaginario collettivo. La conquista stessa delle terre d'oltreoceano (il grande evento che marcò il secolo, sconvolgendo la geografia del pianeta), del resto, era in certa misura inseparabile dalla nuova diffusione delle armi da fuoco, come dimostra ancora una notazione, seppure fugace, depositata da Ariosto nel *Furioso*, là dove si «profetizza» la conquista delle Americhe e l'autore, riferendosi alle vittorie dei *conquistadores* spagnoli, osserva come questi in «dieci» sconfissero «mille» («veggo da dieci cacciar mille», XV, 23, 5).



# DON CHISCIOTTE DELLA MANCIA



Gustave Doré, «Don Chisciotte con aria nobilissima cominciò a passeggiare vicino alla pila», illustrazione per il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, cap. III.

Si può misurare la natura epocale delle implicazioni legate al nuovo modo di combattere, introdotto dalle armi da fuoco, considerando quanto profondamente ne venne intaccato un immaginario secolare e consolidato. Basterà pensare che l'antica struttura del castello non avrebbe resistito alla polvere da sparo, mentre l'ideale del valore legato alla spada si accingeva a tramontare: la società dei castelli e dei cavalieri era dunque destinata a crollare sotto i colpi delle armi da fuoco. Accade così che l'ultimo cavaliere, il *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes, sia ormai un eroe "fuori tempo", caduto in un mondo sbagliato, destinato a diventare, suo malgrado, un eroe parodico e tragico, condannato alla sconfitta. Nutrito di libri e di storie di cavalieri, don Chisciotte sperimenta la dissociazione tra parole e cose: completamente dedito a perseguire un ideale, non vede ch'esso non ha più luogo di esistere nella realtà del suo tempo; diventa figura emblematica del folle perché descrive e cataloga il mondo con le parole di un passato perduto, attribuendo loro significati che non esistono più nel presente. Tanto che chiama "cavalieri" i mulini a vento.

La natura parodica di questo cavaliere appare evidente fin dalla sua prima presentazione e dalle buffe armi che indossa:

In un paese della Mancia, di cui non voglio fare il nome, viveva or non è molto uno di quei cavalieri che tengono la lancia nella rastrelliera, un vecchio scudo, un ossuto ronzino e il levriero da caccia. [...] Si vedeva già, il poveretto, incoronato, dal valore del suo braccio, almeno almeno dell'impero di Trebisonda, e così, con queste affascinanti prospettive, spinto dallo strano piacere che vi provava, si affrettò a porre in atto le sue aspirazioni. E la prima cosa che fece fu ripulire certe armi che erano state dei suoi bisavoli, che, prese dalla ruggine e coperte di muffa, stavano da lunghi secoli accantonate e dimenticate in un angolo. Le pulì e le rassettò come meglio poté, ma s'accorse che avevano un grave inconveniente, e cioè che invece di una celata a incastro, non c'era che un semplice morione; ma vi trovò un rimedio la sua abilità, perché fece una specie di mezza celata di cartone, che incastrata nel morione dava un aspetto di celata intera. Vero è che per vedere se era forte e se poteva correr l'alea d'un colpo di spada, egli prese la sua e le assestò due fendenti, e già col primo e in un solo istante rovinò tutto il lavoro d'una settimana. Naturalmente la facilità con cui l'aveva fatta a pezzi non mancò di produrgli una cattiva impressione, e per prevenire questo pericolo tornò a rifarla, mettendoci questa volta dei sostegni di ferro nella parte interna; così rimase soddisfatto della sua resistenza e, senza voler fare altra prova, la giudicò e la ritenne una finissima celata a incastro...

(M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, I, cap. 1, trad. it. di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1957)



# DON CHISCIOTTE DELLA MANCIA



Gustave Doré, «Scena raffigurante Don Chisciotte e l'elmo di Mambrino», incisione per il capitolo XLV del *Don Chisciotte* di Cervantes.

Don Chisciotte, che vuole essere cavaliere errante, intende ricalcare in tutto e per tutto le imprese dei cavalieri di un tempo; ma come sempre, chiamando con i nomi del tempo passato le cose del mondo presente, finisce per scambiare per elmi mitici i bacili da barbiere:

Il fatto è che l'elmo, e il cavallo, e il cavaliere che don Chisciotte vedeva, consistevano in questo: che in quei paraggi vi erano due borghi, uno dei quali era così piccolo che non aveva neanche una farmacia e un barbiere, mentre l'altro, che ne distava poco, li aveva; e il barbiere del più grande serviva il più piccolo [...], e perciò vi si recava il barbiere e portava una bacinella di ottone; e volle il caso che, mentre si stava andando, s'era messo a piovere e lui, perché non gli si sciupasse il cappello, che era nuovo, si mise sulla testa la bacinella; questa era lucida, e si vedeva luccicare da mezza lega. Andava su un asino grigio, come aveva detto Sancio, e questa era la realtà di ciò che a don Chisciotte era parso cavallo grigio pomellato, cavaliere e elmo d'oro; poiché tutte le cose che vedeva, con grandissima facilità le adattava alla sua stravagante cavalleria e ai suoi aberranti pensieri...

(M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica* cit.)